



**HAL**  
open science

## Présence de Lorca dans la poésie occitane du début du XXème siècle : échos et convergences

Marie-France Turrel

### ► To cite this version:

Marie-France Turrel. Présence de Lorca dans la poésie occitane du début du XXème siècle : échos et convergences. Littératures. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2018. Français. NNT : 2018MON30015 . tel-01979928

**HAL Id: tel-01979928**

**<https://theses.hal.science/tel-01979928>**

Submitted on 14 Jan 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



# THÈSE

Pour obtenir le grade de  
Docteur

Délivré par l'Université Paul Valéry Montpellier 3

Préparée au sein de l'école doctorale 58  
Et de l'unité de recherche Langues, Littératures, Arts et Cultures des  
Suds

Spécialité : **Études occitanes**

Présentée par **Marie-France TOURREL**  
Epouse Fourcadier

**Présence de Federico García Lorca dans la  
poésie occitane du début du XX<sup>ème</sup> siècle  
Écho et convergences.**

Soutenue le 26 octobre 2018 devant le jury composé de

Mme Laurence BREYSSE-CHANET Rapporteur, Professeur, Sorbonne Université.	Présidente
M. Rémy GASIGLIA Professeur, Université Sophia Antipolis Nice	Juré
M. Christian LAGARDE Professeur, Université de Perpignan.	Rapporteur
Mme Nathalie SAGNES-ALEM Professeur, Université Paul-Valéry-Montpellier 3	Codirectrice
Mme Marie-Jeanne VERNY Professeur, Université Paul-Valéry-Montpellier 3	Directrice



## Remerciements

Qu'il me soit permis de remercier ceux qui, en me donnant la vie, m'ont aussi fait le cadeau d'une langue que j'ai longtemps appelée « patois » tout en percevant que c'était autre chose et qu'elle avait une noblesse et une histoire.

Un « *mercé* » particulier à Mme Marie-Jeanne Verny qui a su me convaincre de reprendre des études à un âge avancé et n'a pas ménagé sa peine pour ranimer une flamme vacillante, parfois, comme l'a fait Mme Nathalie Sagnes-Alem à qui je dis « *muchísimas gracias por su ayuda* ».

Ma profonde gratitude s'adresse, bien entendu, à toute la « *còla* » des enseignants du département d'occitan de la Faculté Paul Valéry, tous les professeurs qui, pendant mes années d'études, m'ont patiemment transmis les règles et la culture qui me manquaient pour parler et écrire correctement une langue entendue plus souvent que lue : Philippe Martel, pour son humour et son grand savoir, Jean-Claude Forêt et sa rigueur grammaticale, Hervé Lieutard et sa patience dans le difficile apprentissage des sons, Gilda Caiti-Russo et Gérard Gouiran, pour leur connaissance des mondes médiéval et troubadouresque, Mélanie Laupies et son humour, Gilles Arbousset et la découverte de traditions, Carmen Alen Garabato pour la linguistique.

Merci à mes collègues et amis de licence et Master, de la « *còla botifarra* », Domenge, Miquèl, Monica, J-Luc... qui m'ont épaulée et encouragée. Je n'oublie pas l'assistance technique de mes amis Francis, Marie, Nicole, pour sa traduction en anglais... ni le soutien efficace du CIRDOC, de son directeur et des jeunes, Aurélien Bertrand et Noémie Eyraud. Une pensée va à mon collègue Bernard, l'homme aux deux casquettes, hispanique et occitane, qui a contribué à maintenir vives les braises qui couvaient sous la cendre de l'oubli, à l'heure du déjeuner, au collège de Vergèze, avec quelques moments de conversation en bonne langue du Gard. Un grand merci à Jean-Guilhem Rouquette que j'ai souvent sollicité et qui a toujours répondu tout comme Mme Jeanine Boudou et Mme Michèle Lesfargues. Merci à Florian Vernet qui a bien voulu accepter la tâche de relire mon travail et n'a pas été avare de conseils avisés.

Et enfin, je ne peux oublier celui qui m'accompagne dans la vie et a partagé mes recherches. Il m'a soutenue, tout au long de ce chemin, et m'a donné son temps quand je lui volais le sien, avec patience et amour, sans jamais (trop) rechigner. Ce travail, malgré ses imperfections et ses manques, lui revient pour une part comme il est aussi, un peu, le fruit des efforts de tous ceux et toutes celles qui m'ont aidée.



*Quiero dormir un rato,  
Un rato, un minuto, un siglo;  
Pero que todos sepan que no he muerto;  
“Gacela de la muerte oscura” Lorca*

*Aquel jorn sabi que vendrà,  
Benlèu serà l’an que ven...  
Joan Bodon.*



## Table des matières

Remerciements .....	3
Table des matières .....	7
Préambule.....	11
Introduction .....	13
1- Les poètes et les œuvres en présence .....	19
1.1- Les poètes occitans .....	19
1.1.1- Contexte historique.....	19
1.1.2- Les hommes et leurs vies.....	20
1.1.2.1- Max Rouquette. Du Paradis de la garrigue à la nuit étoilée. ....	27
1.1.2.2- Robert Allan. Chantre de la truelle et de Lorca.....	29
1.1.2.3- Jean Boudou. Des racines rouergates aux rêves chimériques.....	29
1.1.2.4- Ramon Busquet. Entre éclat(s) de rire et rideau de larmes.....	32
1.1.2.5- Léon Cordes. De la terre au verbe. ....	32
1.1.2.6- Robert Lafont. Provençal et universel.....	33
1.1.2.7- Bernard Lesfargues. L'eau source de vie ; le feu signe de foi.....	35
1.1.2.8- Jean Mouzat. Moderne troubadour limousin. ....	36
1.1.2.9- Roland Pécout. La Provence, l'Orient et le Monde. ....	37
1.1.2.10- Michel Decor. Occitanie et Orient.....	39
1.2- Lorca, l'homme et l'histoire.....	41
1.2.1- Contexte historique.....	41
1.2.2- Sa vie, sa personnalité .....	44
2- Les œuvres occitanes. Traduction et / ou réécriture et créations.....	53
2.1- Deux traducteurs : Rouquette et Allan : deux rapports à l'homme et à l'œuvre.....	53
2.1.1- Max Rouquette et l'inspiration hispanique .....	54
2.1.2- Robert Allan. Admirateur et traducteur de Lorca .....	75
2.2- Créations : « entre originalité et innutrition ». Influences littéraires .....	85
2.2.1- Entre réalisme et magie, modulations du chant et jeu théâtral .....	86
2.2.2- Sources communes : au commencement était la Bible .....	89
2.2.3- Les troubadours. <i>Albas, planhs, cançons</i> et <i>sirventès</i> . ....	92
2.2.4- Le romance, forme populaire et forme littéraire .....	110
2.2.5- Influence de la poésie arabo-andalouse L'Orient en Occitanie.....	116



2.2.6-	Influences « extérieures ». Autres maîtres .....	124
2.2.7-	Fraternité lexicale. Les <i>mots bessons</i> / mots jumeaux .....	140
2.3-	La tradition modernisée. Des coutumes anciennes aux médias récents .....	153
2.3.1-	Thèmes traditionnels. Les chants et les contes.....	153
2.3.2-	<i>Nanas, breçairòlas</i> et berceuses. L'enfance de la langue ou la langue de l'enfance .....	160
2.3.3-	Folklore et folklorisme .....	165
2.3.4-	Transmission orale et gestuelle. Du théâtre au cinéma .....	169
2.3.5-	L'Art poétique et «°Le “métier” de poète°» .....	178
2.3.5.1-	Construction du poème .....	179
2.3.5.2-	Intervention du <i>Duende</i> .....	185
2.3.5.3-	Le <i>Cante jondo</i> . Des profondeurs silencieuses jaillissent la parole et le chant.....	187
2.3.5.4-	La versification et la musique .....	198
2.3.5.5-	Conjugaison, jeux de mots, allitérations et métaphores .....	201
3-	Fraternité conceptuelle. Similitudes et dissemblances.....	216
3.1-	Les « paysages du poèmes » . Fraternité géographique .....	220
3.2-	Cheminement et enracinement. À la recherche de la langue perdue.....	231
3.3-	Spécificités occitanes. Le droit à la parole et le devoir de Dire .....	255
3.4-	Terre et cosmos. Des gouffres terrestres aux profondeurs célestes.....	270
3.4.1-	La peinture et les couleurs au service des poèmes .....	270
3.4.1.1-	Le vert et ses ambivalences : de l'espérance à la déchéance .....	272
3.4.1.2-	Le noir : ombre et lumière.....	281
3.4.1.3-	Le blanc et ses mille nuances : pureté virginale ou marque fatale du destin .....	285
3.4.1.4-	Le bleu. Des profondeurs aquatiques aux rêves d'azur.....	290
3.4.2-	Végétation – les arbres entre terre et ciel .....	300
3.4.2.1	L'olivier, marqueur de paysage et porteur de mythes .....	302
3.4.2.2.	Le figuier, arbre-femme, entre force de vie et menace de mort .....	308
3.4.2.3	Arbres aimés / arbres mystère... Amandiers, châtaigniers, cyprès, peupliers, chênes.....	313
3.4.2.3.	Flore menue et odorante. Fleurs et fruits.....	317
3.4.3-	Bestiaire : réalité et imaginaire .....	322
3.4.3.1-	Les taureaux, le <i>toro</i> ou la « <i>vaca del viejo mundo</i> ».....	322
3.4.3.2-	Les chevaux. Hommes et chevaux .....	327
3.4.3.3-	Bestiaire varié. Menu bétail et insectes.....	331
3.4.3.4-	Vie aquatique et animaux fabuleux.....	354
3.5-	Ciel, air et lumière. Rêves et réalité .....	360

3.5.1- Les astres. Lune et étoiles .....	361
3.5.2- Les Eléments : le vent, l'eau, le feu. ....	389
3.5.2.1- Le vent, l'air en mouvement .....	389
3.2.3.2- L'eau, élément composé, élément complexe .....	413
3.2.3.3- Le feu entre lumière et passion .....	442
3.6- Les êtres humains : acteurs et victimes de la vie.....	448
3.6.1- Les femmes : archétypes de la Peine et de la solitude .....	456
3.6.2- Les hommes stigmatisés : gitans et parias.....	465
3.6.3- Les hommes en noir. La <i>Guardia civil</i> .....	479
3.7- Sentiments. De la peine à la mort dans la quête de l'amour.....	486
3.7.1- L'injustice et le désespoir : moteurs de révolte poétique.....	488
3.7.2- L'amour et la mort : les deux faces de la vie .....	508
3.7.2.1- La quête douloureuse et incessante de l'amour.....	508
3.7.2.2- L'érotisme ou la poésie du corps féminin .....	528
3.7.3- La mort ; et après ?.....	548
3.7.4- Religion, croyance, foi, connaissance .....	592
Conclusion.....	623
Annexes.....	627
1- Un document : Lorca dans la bibliothèque de Max Rouquette .....	627
2- Biobibliographie complémentaire des auteurs occitans .....	627
2.1- Adrien-Robert Allan .....	627
2.2- Jean Boudou.....	628
2.3- Raymond Busquet.....	628
2.4- Léon Cordes .....	628
2.5- Michel Decor .....	629
2.6- Charles Galtier .....	631
2.7- Robert Lafont .....	631
2.8- Bernard Lesfargues .....	632
2.9- Jean Mouzat .....	635

2.10- R. Pécout .....	636
2.11- Max Rouquette.....	636
Bibliographie.....	639
1- Bibliographie primaire .....	639
1.1- Federico García Lorca.....	639
1.1.1- Lorca – textes espagnols.....	639
1.1.2- Lorca - Traductions françaises .....	639
1.1.3- Lorca – traductions occitanes .....	640
1.2- Auteurs occitans .....	640
2- Bibliographie secondaire.....	642
2.1- F. García Lorca : ouvrages et articles de référence – sites Internet.....	642
2.2- Autres auteurs espagnols .....	643
2.3- Traductions françaises des auteurs espagnols .....	643
2.4- Ouvrages de référence sur les auteurs occitans .....	644
2.5- Auteurs français et étrangers .....	646
2.6- Études et critiques .....	646
2.7- Manuels, Dictionnaires et grammaires .....	647
2.8- Adresses Internet Sitographie.....	647

## Préambule

Quelques indications sur la présentation des poèmes sont nécessaires.

Priorité a été donnée aux textes de Federico García Lorca, suivis par ceux de Max Rouquette et Robert Allan, les deux grands traducteurs de Lorca. Les traductions françaises sont placées en regard du texte espagnol ou occitan. Lorsque les vers sont longs, nous avons préféré mettre la traduction à la suite. La taille de la police a, parfois, été modifiée afin de ne pas disloquer les poèmes.

Les traductions françaises d'André Belamich, Pierre Darmangeat, Jean Prévost et Jules Supervielle sont tirées du recueil *Poésies II*, 1921-1927, Gallimard de 1966 : *Chansons*, 1954 comme le *Poème du cante jondo*, *Romancero gitan*, de 1961, et du recueil *Poésies III*, par André Belamich, Claude Couffon, Pierre Darmangeat et Bernard Sesé : *Poète à New York*, 1981, *Chant funèbre pour Ignacio Sanchez Mejias* 1981, et *Divan du Tamarit* 1961. Le recueil *Œuvres complètes I et II*, Gallimard, de 1981 indique les dates de la première édition du *Romancero gitan*, 1961, celle du *Poème du Cante jondo* est de 1981 comme le *Chant funèbre pour Ignacio Sanchez Mejias*.

En ce qui concerne les traductions occitanes de Max Rouquette et de Robert Allan, éditées et présentées par P. Gardy et publiées par Letras d'oc, nous avons indiqué les références complètes de l'édition lors de la première note de bas de page ; ensuite nous avons choisi de simplifier la présentation dans les notes suivantes en ne donnant plus que le nom de l'auteur et le numéro de la page dans l'œuvre.

Les traductions qui sont de notre fait sont entre crochets.

La référence des extraits cités dans le corps de texte est entre parenthèses, à côté de la citation, afin d'éviter la multiplication des notes de bas de page. Certaines citations en occitan comportent des « erreurs » d'orthographe car elles proviennent d'éditions et de recueils anciens pour lesquels ni les éditeurs ni les auteurs n'avaient effectué des modifications ou des normalisations. Nous les avons conservées car elles sont la preuve tangible de l'évolution de la langue occitane et de l'effort des écrivains pour parvenir à une grande correction linguistique afin d'être compris par la majorité des locuteurs natifs, ignorants souvent qu'ils possédaient une langue véritable et une culture ancienne et remarquable.

Dans la mesure du possible, la disposition des textes a été respectée, selon les éditions.



## Introduction

Les Muses Érato et Calliope se sont penchées sur le berceau des poètes pour leur offrir les dons de la parole, du chant et de la poésie. Un poète andalou a bénéficié de ces présents qui, alliés à son destin dont le fil fut tragiquement coupé aux débuts d'une guerre civile meurtrière, ont impressionné certains écrivains et poètes du Sud de la France qui l'ont apprécié, traduit voire imité et son empreinte est particulièrement sensible et lisible chez certains auteurs du début du XX<sup>e</sup> siècle. Sa vie, bien que courte, fut bien remplie et si la poésie est son arme première, il fut aussi pédagogue, dramaturge, musicien, dessinateur, conférencier... Ce grand poète est Federico García Lorca...

Federico García Lorca : pourquoi citer le nom de ce grand écrivain du début du XX<sup>ème</sup> siècle quand il s'agit de parler de littérature occitane et plus précisément de poésie ? Pourquoi ce choix ? Il peut s'expliquer par une attirance ancienne pour la culture hispanique et la langue espagnole et pour certaines œuvres de Lorca en particulier. Vers le milieu du XX<sup>ème</sup> siècle, pour des raisons économiques et politiques, de nombreux Espagnols et pas seulement certains acteurs de la scène artistique espagnole, ont trouvé un refuge politique, social et économique en France.

Par ailleurs, les écrivains occitans dont il sera question ici ont dû, pour accéder à l'écriture en occitan, dépasser la barrière de la minoration sociolinguistique de la langue qu'ils allaient choisir comme langue d'expression littéraire. Rien de moins « naturel » en effet, que ce choix et ce depuis le 16<sup>e</sup> siècle. Il leur fallait d'abord se convaincre que cette langue, interdite de fait de l'usage public, privée de statut et de reconnaissance et dont même la pratique orale allait en diminuant, pouvait devenir langue de création Et cette conviction était née, souvent, parce que les hasards de l'existence les avaient mis en contact avec la littérature occitane, des troubadours à Mistral, pour parler des influences les plus souvent revendiquées.

Comment expliquer, cela étant, la rencontre entre ces deux phénomènes : le choix de l'occitan comme langue de création et la fascination pour la littérature espagnole, pour l'œuvre de Lorca en particulier ?

Cette rencontre peut s'expliquer par un sentiment de familiarité ; une familiarité que l'on peut percevoir dans les compositions de certains poètes occitans du début du XX<sup>ème</sup> siècle. Cette impression de reconnaissance est certainement due à une proximité des deux langues, l'occitan et le castillan, qui se double d'une similitude lexicale et sémantique mais aussi d'une communauté de sources littéraires qui ont inspiré les poètes. En regardant de près la biographie de ceux qui ont composé en occitan, nous nous apercevons qu'ils étaient quasiment tous bilingues français-occitan car ils avaient hérité cette langue de leur famille et/ou de relations avec les habitants des villages. La question peut se poser de savoir ce qui a motivé leur recherche pour approfondir leurs connaissances et les moyens qu'ils se sont donnés pour parvenir à faire de ce « patois » une langue reconnue, écrite et enseignée, malgré

les nombreuses embûches qui furent et sont encore tendues aux langues minoritaires et régionales.

Mais la résonance ou l’empreinte de Lorca dans la poésie occitane soulève d’autres questions. Pourquoi ces hommes du Sud de la France, et en particulier trois d’entre eux, ont-ils choisi de traduire certaines compositions de Lorca ? Pourquoi ont-ils choisi certaines œuvres et pas d’autres ? Pourquoi ont-ils emprunté à Lorca certains concepts, ce qui provoque chez le lecteur une sensation de fraternité d’idées ? Et surtout, comment ont-ils réutilisé ces notions dans une langue peu prisée et en voie d’étiolement, voire de disparition, mais pour la renaissance de laquelle ils ont ardemment œuvré et dont ils ont défendu la cause et permis le redressement.

Les traductions de certains poèmes lorquiens par Max Rouquette et Robert Allan nécessitent une attention particulière. Il faut donc comparer, parfois opposer, les motifs d’écriture, les styles et les concepts : vision du monde, des humains, des sentiments. L’étude et l’analyse des ressemblances et / ou des différences entre Lorca et les Occitans mais aussi entre les finalités des compositions des uns et des autres s’avèrent indispensables pour tenter de répondre à la question : pourquoi Lorca ? et déterminer le poids de l’influence de Lorca sur les œuvres de certains écrivains occitans du XX<sup>ème</sup> siècle débutant.

Par ailleurs, certains écrivains occitans ont eu pour maîtres, lors de leurs études, des personnalités marquantes qui les ont encouragés à suivre le modèle andalou. Quels sont les poètes occitans qui ont été marqués par l’Andalou ? Quels sont les liens qui se sont tissés entre les écrivains occitans et l’Andalou ? De quelle sorte de liens peut-on parler ? Qu’ont-ils trouvé dans les œuvres de Lorca et pourquoi avoir choisi cette source à la fois si typiquement andalouse et si pleinement universelle ?

À l’étude des poèmes espagnols et des textes occitans, des réminiscences du génie andalou transparaissent dans les grandes œuvres occitanes ; naissent ainsi les mêmes questionnements, les angoisses identiques face aux sociétés en mutation, aux mentalités changeantes de l’époque. Dans l’ambiance mouvementée de ce XX<sup>e</sup> siècle débutant, de chaque côté des Pyrénées, il s’est établi une fraternité littéraire entre Lorca et les Occitans. Il serait peut-être plus approprié de parler de « sororité » puisque les deux langues sont issues de la même source, elles sont filles de la même mère latine et si elles ont divergé comme les enfants se détachent des parents, il n’en reste pas moins entre elles une filiation très étroite.

La proximité géographique est un facteur favorisant le rapprochement : les Pyrénées n’ont pas joué réellement un rôle de frontière hermétique et imperméable<sup>1</sup>. Si l’espagnol a toujours été la langue dominante, le catalan a subi les assauts d’une politique linguistique unitaire, tout comme l’occitan qui connaissait un renouveau agité et mouvementé mais agissant grâce à de

---

<sup>1</sup> « Il n’y a plus de Pyrénées ! ». L’histoire rapporte cette phrase attribuée à Louis XIV, en 1700, lors de l’accession au trône espagnol de son petit-fils le duc Philippe d’Anjou, le roi Charles II de Habsbourg étant mort sans héritier.

nombreux écrivains et poètes et à leur activité militante pour le respect de leur langue et culture mais aussi des traditions.

Ces écrivains, languedociens ou provençaux ou limousins, ont puisé dans l'œuvre lyrique de Lorca soit en traduisant des compositions du maître soit en y cherchant l'inspiration pour la création de leurs propres œuvres. Cette aura magistrale est perceptible, parfois reconnaissable, dans quelques œuvres de nombreux auteurs occitans du début du XX<sup>e</sup> siècle. À ce moment de l'histoire, ces derniers sont au début de leur « re-naissance », de la prise de conscience d'une identité linguistique et ils se sont lancés avec la même ardeur que Lorca dans les batailles de l'enseignement, de la pédagogie, du renouveau de l'écriture. En s'appuyant sur les anciens, sur les traditions populaires, sur le dessin, la peinture, la musique dont il était passionné, Lorca a fait lui aussi œuvre de modernité et les points communs sont nombreux avec les poètes de ce côté-ci des Pyrénées. Parmi les poètes de langue occitane du début du XX<sup>e</sup> siècle nombreux sont ceux qui ont approché l'homme et aimé et traduit son œuvre. Le choix, que nous avons dû effectuer, parmi tous les poètes, a été draconien mais nécessaire et obligatoire.

S'il n'est pas possible de les étudier tous en détail, nous devons nous contenter (à tous les sens du terme !) d'en traiter quelques-uns parmi les plus connus, sans oublier de jeter un œil attentif sur ceux, peut-être moins connus ou moins édités, mais qui ont contribué et contribuent encore à faire chanter la langue d'oc.

Federico García Lorca influence les poètes occitans ? Lorca est ce poète génial, « *que tiene ángel* »<sup>2</sup> c'est-à-dire qui charme et fascine tant par son œuvre poétique que par ses tragédies. Ce touche-à-tout, doué pour la musique, le dessin et le chant a eu une présence rayonnante sur son époque et cette aura l'a suivi sur des terres lointaines comme les USA mais s'est aussi étendue sur ces voisins immédiats que sont les poètes occitans.

Un proverbe espagnol affirme: « *Genio y figura, hasta la sepultura.* »<sup>3</sup>. Lorca a ce génie, cette intelligence, cette prestance et ce charisme qui ont permis à ses œuvres de dépasser, de transcender sa mort et sa sépulture misérables pour atteindre la gloire posthume mais vivante dans l'impression qu'elle a produite chez certains poètes occitans. Monique Boquet-Clot (professeur d'espagnol) termine sa conférence intitulée « Lorca, poète et dramaturge » (donnée le 16 mars 1956 devant la Section départementale de l'Association Guillaume Budé) par ces mots et ces interrogations :

Les siècles d'or avaient-ils donc le secret d'un bonheur que nous avons perdu ? Les hommes d'aujourd'hui sont-ils plus sceptiques ? Parce que plus lucides ou plus orgueilleux ? On n'en a sans doute jamais achevé de réfléchir à ceux qui embellissent la vie, dans la présence ou

---

<sup>2</sup> Une qualité, une personnalité indéfinissable présente surtout chez les Andalous.

<sup>3</sup> Ce proverbe signifie que les individus conservent leur caractère et façon d'être durant toute leur vie : « *Dice que los individuos conservan su carácter y modo de ser a través de toda su vida.* » Cf. Bergua José, *Refranero español*, Colección « Tesoro literario » n° 28, p. 253.



l'absence, c'est pourquoi il y avait peut-être quelque intérêt à se pencher sur cette figure, proche et lointaine, sur les pouvoirs et les secrets de cette voix andalouse, si tôt étranglée...<sup>4</sup>.

Ce XX<sup>e</sup> siècle naissant est fertile en événements de toutes sortes ; le premier tiers est une période de splendeur sur les plans de l'écriture, de la peinture, du cinéma... Une nouvelle génération d'intellectuels surgit entre 1917 et 1936. En général ce sont des universitaires nés et éduqués au sein d'une classe moyenne, désireux de découvrir les racines espagnoles mais dans une perspective européenne. En Espagne, on l'a appelé « l'Âge d'argent », la « *Edad de plata* »<sup>5</sup>, en référence à ce qui fut l'autre « *Edad de Oro* » ou Siècle d'or (*Siglo de Oro*) des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Qui plus est, cet âge d'argent ne s'est pas dissocié de la (ou des) crises politiques et certains écrivains ont dû s'exiler ou ont péri dans des camps opposés.

Car ce ne sont pas que des couleurs positives et gaies qui habillent le commencement du XX<sup>e</sup> siècle ; il y a les heures sombres des deux guerres mondiales dont une a pris le relais de la Guerre civile espagnole. Ces crises ont été à l'origine des changements de société et de culture. Elles ont provoqué des réflexions nouvelles sur les hommes et les femmes de France et d'Espagne, elles ont bouleversé les mentalités et les poètes ne sont pas restés insensibles à ces mutations plus ou moins ouvertes ; ils s'en sont fait l'écho, les écrivains occitans peut-être plus encore que Lorca.

Ce début de siècle, en Espagne, voit s'épanouir une veine lyrique populaire parmi les écrivains qui « appartiennent presque tous à la classe moyenne », signale Jean Camp<sup>6</sup>. Il ajoute aussi que « le passage de la royauté à la république suscite de grands espoirs ». Le lyrisme va être marqué par le grand auteur nicaraguayen Rubén Darío (1867-1919), puis Juan Ramón Jiménez (1881-1958), Antonio Machado, Jorge Guillén... et Federico García Lorca dont l'« œuvre mutilée » sera un produit de Góngora, de Lope de Vega, c'est-à-dire « une verve nationale plus curieuse, plus éclatante, plus féconde » et qui transmettra « la saveur poivrée de l'œillet andalou, l'accent zézayant du gitane [sic], le goût et la peur de la mort. »<sup>7</sup>.

S'il est nécessaire de connaître le contexte historique de ce XX<sup>e</sup> siècle, il faut étudier les influences littéraires qui ont pu marquer la culture occitane en plus du magnétisme exercé par Lorca. Les écrivains occitans ont côtoyé les grands auteurs espagnols par l'intermédiaire de l'Andalou qu'ils ont traduit et étudié et ils ont employé des procédés littéraires semblables ou s'en sont inspirés pour leurs propres créations. La nature et ses couleurs, l'univers et les animaux, les végétaux mais aussi les hommes sont au centre des préoccupations de Lorca en tant qu'homme et poète et ces éléments sont attractifs pour les Occitans. Mais la proximité culturelle ne doit pas faire oublier une certaine parenté géographique entre les terres du Sud de France et l'Andalousie, terre du Sud de l'Espagne.

---

<sup>4</sup> Monique Boquet-Clot, *Lorca, poète et dramaturge*. Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité. Année 1956, Volume 15, Numéro 4, pp. 139-157.

<sup>5</sup> Cf. Urrutia Cárdenas-Hernan, *La edad de plata en la literatura española*, (1969-1936). [http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce22-23/cauce22-23\\_33.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce22-23/cauce22-23_33.pdf)  
[http://www.larapedia.com/historia\\_de\\_la\\_literatura/Literatura\\_en\\_la\\_edad\\_de\\_plata\\_caracteristicas\\_resumen.html](http://www.larapedia.com/historia_de_la_literatura/Literatura_en_la_edad_de_plata_caracteristicas_resumen.html)

<sup>6</sup> Jean Camp, *La littérature espagnole* (1943), 8<sup>ème</sup> édition, Paris, PUF. 1965, p. 111.

<sup>7</sup> Jean Camp, *Op. Cit.*, p. 114.

Sur ces terres vivent des hommes et des femmes qui éprouvent des sentiments variés qu'ils expriment de façons multiples. Le peuple est, avec ses chants, sa musique d'expression populaire, la muse de Lorca, mais aussi, à travers lui, des poètes occitans. Ces derniers se sont emparés de la poésie comme d'une arme pour soutenir des hommes rejetés, pour défendre une langue oubliée, méprisée, voire honnie, et ils ont suivi avec enthousiasme le chemin tracé par Lorca, dont la voix charmeuse et envoûtante encore au XXI<sup>e</sup> siècle continue de résonner sur les scènes. Et s'il y a une explication à cet envoûtement et à cette fascination exercés sur les poètes occitans, par ce génie « *polifacético* » qu'était l'artiste andalou, il faut peut-être les chercher dans la personne, la personnalité de Federico García Lorca, marionnettiste des mots et magicien des images. Mais il était aussi un jeune homme qui est trop tôt disparu, de façon brutale, injuste et injustifiée et dans des circonstances imprécises, inhumaines et cruelles. Cette mort a fait de l'homme un héros et a transformé l'artiste en martyr d'une dictature qui commençait à faire peser sur une Espagne en mouvement le poids de la botte et l'obscurantisme franquistes, et cela pour plus de quarante ans.

En un premier temps, nous nous pencherons sur les poètes et le contexte historique dans lequel ils ont vécu. Nous devons faire connaissance sinon avec Lorca sur lequel il a été beaucoup écrit, du moins avec les auteurs occitans qui sont malheureusement moins connus. Nous allons découvrir quelques représentants de la poésie occitane du début du XX<sup>e</sup> siècle qui furent attirés par le génie lorquien, dans leur univers, le contexte historique et littéraire dans lequel ils ont créé et traduit. Certains appartiennent à deux générations, nés entre 1900 et 1925 ; d'autres sont plus jeunes mais tous ont eu un contact direct ou indirect avec le grand maître andalou.

Les principaux poètes qui ont été choisis ici malgré la difficulté et l'obligation de trancher<sup>8</sup> sont Max Rouquette (Max Roqueta), Léon Cordes (Leon Còrdas), Jean Boudou (Joan Bodon), Robert Lafont, Bernard Lesfargues (Bernard Lesfargas), Robert Allan, Roland Pécout (Rotland Pecot), Ramon Busquet, Jean Mouzat, Michel Decor et Charles Galtier. Un poète de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, Philippe Gardy, caché derrière le critique érudit, passionnant et passionné, nous a permis de pénétrer dans les secrets des poètes occitans pour éclairer leurs œuvres et en faciliter la compréhension. Les plus anciens parmi ceux qui ont été choisis ont connu très tôt les traductions de certaines compositions de Lorca et tous ont développé des qualités humaines et artistiques proches de celles de leur modèle.

Nous allons nous attacher, dans une deuxième partie, à rechercher les points communs qui unissent Lorca et les poètes occitans en observant le lexique, les figures de style qui révèlent l'art poétique de chacun et le métier de poète et qui traduisent leur maîtrise de leur langue mais aussi en nous appuyant sur les concepts qu'ils ont pu développer dans leur approche de l'humanité sur terre et de la pensée philosophique qui constitue une part importante de la création poétique. Le rôle et la présence de l'homme sur terre et son rapport à ce qui peuple

---

<sup>8</sup> Ce n'est pas de gaieté de cœur que de grands noms de la littérature occitane du début du XX<sup>e</sup> siècle comme Jean-Marie Petit (1941), Serge Bec (1933), Alain Péglion dit Alan Pelhon (1946-1994) ... ont été écartés mais le sujet nous obligeait à nous « limiter » à ceux qui avaient connu et apprécié très tôt la poésie de Lorca.

ou anime cet univers : végétation et animaux ainsi que sa vision du cosmos et des astres mais aussi de sa relation au divin sont la composante majeure de la dernière partie de cette étude.

Si l’empreinte de Lorca semble évidente dans les œuvres des poètes occitans du début du XX<sup>e</sup> siècle, pour la plupart de la même génération, il est clair aussi que des divergences dans les thèmes, des dissemblances dans l’écriture, des différences d’engagement vont se manifester et ne pourront être passées sous silence. Ces dissimilarités s’expliquent par le caractère de chacun des auteurs, le mystère et le choc qui ont entouré la disparition de Lorca, les conditions socio-politico-économiques des deux « pays » et en particulier, l’évolution de la langue occitane qui a dû défendre son statut de langue à part entière. Il nous faudra noter certainement quelques oppositions ou quelques différences ; une, en particulier, nous semble importante, c’est la question du cas particulier de la langue d’oc.

Au fur et à mesure de l’étude, apparaîtront aussi des interactions entre ces différents poètes, comme, par exemple entre Max Rouquette et Léon Cordes et peut-être aussi Robert Lafont car autant Cordes que Lafont ont lu et apprécié Max Rouquette et celui-ci avait une grande admiration pour Lorca<sup>9</sup>. Charles Camproux (Carles Camprós), R. Nelli - bien qu’appartenant à la génération Rouquette - et Philippe Gardy sont souvent appelés pour soutenir et étayer les analyses des poèmes et des concepts : ils vont nous guider pour entrer dans le monde enchanté et enchanteur des œuvres du maître andalou et de ses disciples occitans aux voix multiples.

---

<sup>9</sup> Philippe Gardy, *Paysages du poème*, Six poètes d’oc entre XX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle. PULM, 2014, p. 13.

## 1- Les poètes et les œuvres en présence

Un regard rapide sur l'Histoire des débuts du XX<sup>e</sup> siècle en France est nécessaire pour mieux appréhender la situation des poètes occitans et une présentation de leurs vies et de leurs œuvres est inévitable pour comprendre leur personnalité. Le même cheminement est indispensable pour bien cerner le caractère de Lorca et connaître les événements qu'il a vécus afin d'effectuer une exploration des points communs et / ou des disparités.

### 1.1- Les poètes occitans

#### 1.1.1- Contexte historique

En 1898, date de la naissance de Lorca, la France s'enflamme pour l'affaire Dreyfus : la période de 1899 à 1906 sera nommée « République anticléricale » ; elle entraîne la séparation de l'Église et de l'État en 1905.

L'exposition universelle de 1900 permet de découvrir des merveilles dans les domaines scientifiques et techniques. Le métro va bientôt révolutionner les transports. L'avion est un nouveau moyen de transport et il permet à Louis Blériot de réaliser un exploit : la traversée de la Manche. Il y a aussi les progrès scientifiques notamment grâce à Marie Curie... C'est la « Belle Époque », moment d'insouciance, de réalisations diverses.

Mais l'optimisme ambiant de la « Belle Époque » est brutalement balayé par la Première Guerre Mondiale qui, pendant quatre ans va faucher des millions de morts et laisser des millions de blessés pendant que les femmes, à la campagne, prennent leur destin en main et que d'autres femmes découvrent le monde de l'industrie.

Sur le plan intellectuel et artistique, la mode avec Coco Chanel, la littérature et le surréalisme d'André Breton sont quelques-uns des modèles des « Années Folles ». Cette époque sera assez sage pour offrir la création des assurances sociales. Mais le krach de 1929<sup>10</sup> est suivi d'une récession dont l'Allemand Adolf Hitler va se servir pour instaurer un régime dictatorial. C'est le Front Populaire né en 1935 qui gagne les élections de 1936 et les Français découvrent les congés payés<sup>11</sup>.

Mais bien avant ces événements, un retour vers le passé de la langue et de la culture occitanes s'impose afin de mieux cerner la problématique des poètes occitans. Après l'âge d'or des Troubadours, aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, la langue occitane qui n'avait pas encore ce

---

<sup>10</sup> Le « jeudi noir » (24 octobre 1929) et les jours suivants, la Bourse de New York (Wall Street) connut un effondrement spectaculaire du cours des actions qui entraîna une crise économique qui se répercuta aux économies européennes.

<sup>11</sup> Cf. *Las largas vacaciones del 36* est un film espagnol de 1976 de Jaime Camino. C'est le premier film sur la Guerre civile réalisé sans visée de propagande.

nom, a été méprisée au point d'être interdite par l'ordonnance de Villers-Cotterêts (août 1539), édictée par François I<sup>er</sup>. S'en sont suivis des siècles d'errance linguistique dans chaque région de France qui parlait un dialecte limousin, provençal avant de s'appeler « occitan », pour maintenir ce qui était la « *lenga de l'ostal* », la langue de la maison et de la vie quotidienne mais qui n'était plus autorisée dans les documents administratifs et officiels. Plus près de nous, avec la gratuité et l'obligation de la scolarité instaurées par les lois Jules Ferry, les « hussards noirs de la République » furent chargés d'éradiquer définitivement cette langue des bouches et des écrits des élèves scolarisés. Par contre, n'ayant pas des problèmes d'hégémonie linguistique, les auteurs espagnols ont toujours eu la facilité de porter haut les couleurs de leur civilisation.

Les Occitans semblent « unis » par les mêmes désirs de lutte pour leurs traditions mais dans le but, sensiblement différent de celui de Lorca, de structurer la langue, de la rendre compréhensible pour tous ; dans l'espoir de créer une « *respelida* », un « réveil », que l'on n'*espérait* plus (au sens du verbe *esperar* : attendre et espérer) et de lui rendre sa splendeur d'antan et, peut-être de la faire revivre. Mais il s'agissait aussi de lui permettre de retrouver une certaine crédibilité aux yeux des élites méprisantes. Sans doute cette attitude est-elle l'expression d'un souhait : se rapprocher sinon d'un âge d'or, du moins d'une époque qui pourrait paraître semblable à cet âge d'argent espagnol qui vit reflourir une profusion de revues, à but littéraire et pédagogique. Entre 1888 et 1936, en effet, ce fut une période de splendeur pour la littérature espagnole, splendeur qui rappelait le fameux « *Siglo de Oro* », « le Siècle d'or ». Lorca lui-même a cherché, à travers ses conférences et à travers le théâtre, à enseigner la culture andalouse mais aussi à faire connaître les auteurs anciens et délaissés comme Lope de Vega et Calderón de la Barca, ou Cervantes, par exemple.

Il est possible de s'interroger sur les hommes et les motivations de ces Occitans qui étaient en recherche de beauté pour leur langue méprisée, soucieux de lui redonner « *un brillo* », une brillance et une notoriété nécessaires à sa survie.

### 1.1.2- Les hommes et leurs vies<sup>12</sup>

Qui sont ces hommes occitans qui reçurent l'influence du grand andalou et ont contribué à sa connaissance et à sa gloire ? Pourquoi ont-ils traduit certaines de ses grandes compositions et se sont inspiré de son œuvre pour leurs créations personnelles ? Quelles sont ces oreilles qui ont entendu « [...] le fracas que fait un poète qu'on tue » ? Qui sont ces cœurs qui ont senti la peine profonde de « cette bouche absente » ainsi que l'a si bien dit Louis Aragon ?

Tout ce que l'homme fut de grand et de sublime  
Sa protestation ses chants et ses héros  
Au-dessus de ce corps et contre ses bourreaux  
A Grenade aujourd'hui surgit devant le crime  
  
Et cette bouche absente et Lorca qui s'est tu

---

<sup>12</sup> Des éléments complémentaires de la biobibliographie des auteurs occitans se trouvent en annexe.

Emplissant tout à coup l'univers de silence  
 Contre les violents tourne la violence  
 Dieu le fracas que fait un poète qu'on tue <sup>13</sup>

Le tableau qui suit met en évidence le fait que la connaissance et la découverte des poésies lorquienne se sont faites très tôt en France ou, plus exactement, dans cette Occitanie du Sud élargie à la Dordogne. Les écrivains de la deuxième génération choisis pour cette étude proviennent de régions plus variées. Tous ont eu une approche livresque des œuvres de Lorca et ont pu savoir ce qui se passait en Espagne en 1936, avec une plus grande intensité pour les plus anciens. L’empreinte lorquienne a été assez forte pour durer encore dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Il est possible d’établir un lien étroit entre l’Espagne et l’espace occitan : les poètes sont attirés très tôt par la culture hispanique ; les enseignants sont nombreux (Boudou, Galtier, Lafont, Mouzat), et deux furent professeurs d’espagnol : Lesfargues et Busquet.

Années 1900-1915	Années 1915-1930	Années 1930-1950
J. Mouzat 1905	J. Boudou 1920	M. Decor 1949
Max Rouquette 1908	R. Lafont 1923	R. Pécout 1949
L. Cordes 1913	B. Lesfargues 1924	P. Gardy 1948
C. Galtier 1913	R. Busquet 1926	
	R. Allan 1927	

Il est bon de remarquer en un premier temps que la mort de Lorca ne semble pas avoir ému outre mesure le « *mundillo* » littéraire français. Le massacre de Guernica un jour de marché, en avril 1937, soulèvera davantage d’indignation ; ce sentiment peut se comprendre mais il n’y a pas lieu ici d’en explorer les raisons.

Selon un article de Emilio Sanz De Soto<sup>14</sup>, la guerre d’Espagne a agité les consciences indécises de l’Europe. Parmi les écrivains français qui réagirent à ces événements, une femme se détache, Simone Weil, présente sur le sol espagnol en août 36, mais se prononcent et agissent aussi André Malraux, Georges Bernanos qui ont réagi à la nouvelle du soulèvement et se sont révoltés contre sa violence dès le déclenchement de la guerre civile. L’action d’André Malraux du côté des Républicains et son roman *L’Espoir* sont connus. Dans l’autre camp, un poète, Paul Claudel, rédige son ode « Aux martyrs espagnols », éditée à Bruxelles en 1937, alors qu’en mai 1938 paraissent *Les grands cimetières sous la lune*, de G. Bernanos, bien moins engagés comme le sont F. Mauriac ou J. Maritain. Entre 37 et 38, de nombreux

<sup>13</sup> « Un jour, un jour ! » Poème de L. Aragon écrit en hommage à Lorca, chanté par Jean Ferrat et Isabelle Aubret. Voir : Aragon, [1963], 1990. *Le fou d’Elsa*, Paris, Gallimard. P. 376.

<sup>14</sup> « Les écrivains et la guerre d’Espagne. ». Article d’Emilio Sanz De Soto, Málaga, 1944, Madrid, 2007. Ecrivain et essayiste ; professeur de civilisation, de littérature et de cinéma espagnols à l’université de New York ; scénariste pour Buñuel et Bardem et directeur pour six films de Carlos Saura. Cf. [http://www.monde-diplomatique.fr/1997/04/SANZ\\_DE\\_SOTO/4705](http://www.monde-diplomatique.fr/1997/04/SANZ_DE_SOTO/4705) Avril 1997, pages 26 et 27



romans furent écrits par des auteurs anglais et certains s'engagèrent du côté des Républicains et y laissèrent la vie. En Angleterre, des écrivains comme Arthur Koestler (*The Spanish testament / Un testament espagnol*, de 1938) ou George Orwell (Eric Arthur Blair) dont le cinéaste Ken Loach adaptera le livre *Homage to Catalonia / Hommage à la Catalogne*, sous le titre *Land and freedom* en 1995, se sont engagés dans l'opposition au franquisme : engagement littéraire et militaire. La conflagration espagnole a eu des répercussions aux Etats-Unis notamment chez Ernest Hemingway et John Dos Passos, connaisseurs de l'Espagne. De nombreux Américains vinrent combattre aux côtés des Brigades internationales. Parmi les écrivains russes, un nom s'impose : Ilia Ehrenbourg, ami de Rafael Alberti<sup>15</sup>. En Belgique, Ernest Delève<sup>16</sup> dans son premier recueil *La belle journée*, rend hommage à Lorca, tout comme Edmond Vandercammen<sup>17</sup> (1953) et Henri Cornélus<sup>18</sup>. L'auteur d'origine irlandaise qui prit la nationalité espagnole en 1984, Ian Gibson, grand connaisseur et admirateur de Lorca, souligne l'importance de la nouvelle incroyable à laquelle les amis du poète ont eu beaucoup de mal à accorder du crédit dans l'essai intitulé *Lorca-Dalí El amor que no pudo ser* : « *El rumor de la muerte de Lorca a manos de los fascistas corrió como un reguero de pólvora por las redacciones de la prensa mundial hacia el 10 de septiembre de 1936* »<sup>19</sup>, [La rumeur de la mort de Lorca des mains des fascistes a couru comme une traînée de poudre dans les rédactions de la presse mondiale vers le 10 septembre 1936].

Quelques écrivains occitans, hispanophiles ou hispanophones comme quelques Français eux aussi amis de l'Espagne, s'élèveront contre l'acte perpétré contre l'intellectuel Lorca. Louis Aragon a composé à ce propos des pages poignantes dans *Le Fou d'Elsa*, par exemple dans le poème « Les Veilleurs » :

*Dessous l'arche d'Elvire  
Je te veux voir passer  
Pour connaître ton nom  
Et me mettre à pleurer*<sup>20</sup>

[...]

Tu n'avais qu'un an de moins que moi mais au grand jamais tu demeureras ce jeune homme  
Éternellement ce jeune homme et nul ne verra tes cheveux blanchir ton front ridé

<sup>15</sup> Cf. l'article de Emilio Sanz de Soto dans le *Monde Diplomatique* d'avril 1997, p. 26 et 27. [http://www.monde-diplomatique.fr/1997/04/SANZ\\_DE\\_SOTO/4705](http://www.monde-diplomatique.fr/1997/04/SANZ_DE_SOTO/4705)

<sup>16</sup> Ernest Élie Joseph Maurice Delève est un poète belge d'expression française, né le 13 octobre 1907 à Ixelles et mort le 14 août 1969 à Ransart. Avocat de formation, issu d'un milieu modeste, ses idées le poussent vers l'Espagne républicaine et vers le communisme. Il est alors proche des idées de Louis Aragon. [http://www.leshommessansepaules.com/auteur-Ernest\\_DEL%C3%88VE-355-1-1-0-1.html](http://www.leshommessansepaules.com/auteur-Ernest_DEL%C3%88VE-355-1-1-0-1.html)

<sup>17</sup> Ernest Vandercammen (1901-1980). Peintre et écrivain, membre de l'Académie royale de langue et de littérature française. Fondateur du *Journal des Poètes*. Hispanisant, a traduit de nombreuses œuvres d'auteurs d'Amérique du Sud.

<sup>18</sup> Henri Cornélus (1913-1984), Poète et romancier, Inspecteur d'enseignement au Congo, chargé de cours à l'ULB. Également traducteur de romans espagnols et néerlandais. Dans les nouvelles rassemblées sous le titre *Les Hidalgos* (Bruxelles, 1971), il s'est en outre penché sur les séquelles de la guerre civile qui continuent à diviser les Espagnols.

<sup>19</sup> Ian Gibson, 1999, 2016. *Lorca-Dalí El amor que no pudo ser*, Delbolsillo, Barcelona, Penguin Random House. P. 291.

<sup>20</sup> Aragon, [1963], 1990. *Le fou d'Elsa*, Paris, Gallimard. P. 370. Ces vers sont la traduction du poème « *Gacela del mercado matutino* » du recueil *Diván del Tamarit*.

Dis à tes bourreaux merci de t'épargner ce déclin dont tu ne te fais pas idée  
Federico Garcia Lorca puisqu'à la fin des fins il faut que ma bouche te nomme  
[...]

*Porque te has muerto para siempre*

*Coma todos los muertos de la Tierra*

*Como todos los muertos que se olvidan*

*En un montón de perros apagados.*

Car il est mort à jamais comme tous les morts de la Terre

Comme tous les morts qu'on oublie en un tas de chiens étouffés<sup>21</sup>

Le poème empreint de peine et de colère composé par Antonio Machado en hommage à son ami, « *El crimen fue en Granada* », est connu pour son caractère accusateur et virulent au point de parler de « *El crimen* » pour qualifier l'exécution du poète grenadin. C'est le titre du premier volet, le deuxième s'intitulant « *El poeta y la muerte* » :

*Se le vio, caminando entre fusiles,  
por una calle larga,  
salir al campo frío,  
aún con estrellas, de la madrugada.*

*Mataron a Federico  
cuando la luz asomaba.*

[...]

*...Que fue en Granada el crimen*

*Sabed - ¡pobre Granada ! -, en su Granada...<sup>22</sup>*

On le vit avançant au milieu des fusils,  
par une longue rue,  
sous les étoiles, au point du jour.

Ils ont tué Federico  
Quand la lumière apparaissait.

[...]

Apprenez que le crime a eu lieu à Grenade

-pauvre Grenade ! -, sa Grenade...

D'autres protestations se sont fait entendre comme celle de l'hispaniste Jean Camp en janvier 1953 qui a publié dans la revue *Marsyas*<sup>23</sup> un grand poème, en réalité un « *romance* ». La page 8 du journal *L'Humanité* du 20 septembre 1936, présente, sous le titre « Trois écrivains espagnols » (José Bergamín, Unamuno et Lorca) dans la colonne consacrée à la « Défense de la culture », un texte de Jean Cassou<sup>24</sup>, qui écrit :

---

<sup>21</sup> *Idem.* Aragon s'inspire du *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* et en cite quelques vers. Aragon est né en 1897, l'année avant Lorca et mort en 1982.

<sup>22</sup> Antonio Machado, 1975, *Poesías completas*, Ed. Manuel Alvar, Col. Austral, Madrid, Espasa-Calpe, 1996. P. 159-460. Antonio Machado, 1973. *Poesías*, traduites de l'espagnol par Sylvie Léger et Bernard Sesé. Préface de Claude Esteban. Gallimard. P. 409. Antonio Machado, Antonio Cipriano José María Machado Ruiz, plus connu sous le nom d'Antonio Machado, naquit le 26 juillet 1875 à Séville. Passionné de littérature et de poésie, il fut nommé professeur à Soria (Castille) où il rencontra sa femme qui mourut en 1912 et qui devait être son seul amour. Il repartit pour l'Andalousie avant de retrouver un poste à Ségovie. Partisan d'un régime républicain en 1936, il fut contraint de fuir à Collioure où il mourut le 22 février 1939. Il composa entre autres œuvres *Campos de Castilla* (1912) en l'honneur de sa terre d'adoption ; ce doit être son œuvre la plus connue. Il est l'auteur d'une plainte semblable à un « *Planh* », un « *llanto* » en l'honneur de Lorca quand ce dernier fut assassiné : « *El crimen fue en Granada* ». Machado a voulu rendre hommage à Lorca comme celui-ci l'avait fait pour son ami le torero, dans son poème sublime *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.

<sup>23</sup> *Marsyas* est une revue littéraire fondée en 1921 par Sully-André Peyre qui la dirige jusqu'à sa mort en 1961. La revue, multiculturelle mais offrant à ses débuts des poèmes et des articles en provençal, cesse de paraître en 1962. Entre 42 et 46 elle a connu une interruption. À la reprise elle se trouve opposée à l'IEO naissant. C'est une revue plus européenne qu'occitane. Le « Tombeau de Federico García Lorca » est dans le numéro 298, p.1845 ; c'est un poème composé en forme de *romance*.

<sup>24</sup> Jean Cassou est né le 9 juillet 1897 dans le quartier de Deusto à Bilbao et mort le 16 janvier 1986 à Paris. Il fut à la fois, poète, romancier, critique et historien d'art, Orphelin à 16 ans, licencié d'espagnol, excellent connaisseur de la littérature espagnole, il compose un premier roman en 1923. Membre du gouvernement du Front populaire (1936), engagé dans la lutte antifasciste, résistant arrêté le 3 décembre 1940, il rédige *Les 33*



Un dernier nom, de la même génération : celui du poète andalou, du grand poète andalou de veine rustique et gitane : Federico Garcia Lorca. Il semble certain qu'il ait été fusillé à Grenade par les rebelles. C'est une atroce nouvelle à laquelle on se résiste à croire. S'il en était ainsi, on aurait à déplorer l'interruption d'une des voix les plus ardentes et les plus harmonieuses de l'Espagne populaire, une voix irremplaçable et qui avait encore beaucoup à chanter.<sup>25</sup>

Jean Cassou auquel Lorca a dédié un poème du *Romancero gitano*, « *Burla de don Pedro a caballo* » (n°17), a protesté avec force contre cet acte barbare à l'occasion de l'Exposition Internationale de Paris de 1937 (du 4 mai au 27 novembre 1937) en rédigeant un vibrant « Hommage à Federico Garcia Lorca » : « Il ne peut plus y avoir de poésie au monde tant que ce cadavre de poète n'aura pas été vengé »<sup>26</sup>.

Cependant, toutes ces manifestations expriment, certes avec véhémence, une opposition à la guerre et à sa barbarie mais ne révèlent pas de révolte contre un assassinat d'intellectuel. Qui plus est, ces mouvements arrivent souvent très tard, bien après l'événement d'août 36. Mais la voix d'autres poètes va s'élever pour perpétuer celle qui s'est tue et prolonger son écho. En effet, la poésie offre une peinture de la terre sur laquelle vivent des hommes et permet de les élever jusqu'à un niveau divin ou sacré.

M-J. Verny affirme que « *Mantun poèta occitan faguèt allusion a la mòrt de Lorca, "lo primèr martir de la guèrra d'Espanha"*, çò diguèt Robèrt Allan »<sup>27</sup>, [Maint poète occitan fit allusion à la mort de Lorca, « le premier martyr de la guerre d'Espagne », dit Robert Allan.]. La dédicace de ce dernier, « *A la memòria de Federico García Lorca* », qui précède le poème « *Cantic del brau* »<sup>28</sup> est un exemple de l'intérêt porté à ce poète par ses homologues occitans. Robert Allan a traduit aussi en occitan l'hommage de Machado au poète andalou et il publia, en 1957, dans le journal d'Avignon, *La Dépêche de Provence*, un poème, « *La cançon de Maria Nèu* » avec une citation de « *La casada infiel* » en exergue<sup>29</sup>. La douleur causée par les guerres et la mort brutale (et injuste) de Lorca a permis la création de poèmes en hommage à ce jeune héros. Ces textes expriment la compassion pour un pays déchiré, comme par exemple : *Espanha, Espanha* de Pèire Lagarda<sup>30</sup>, *Galícia* d'Alem Surre-García<sup>31</sup>, *Guèrra d'Espanha* par Renat Nelli<sup>32</sup>. Max Rouquette, qui accueillit à Montpellier des réfugiés républicains catalans, composa *Aqueles*, édité bien plus tard dans *Lo Maucòr de l'unicòrn*<sup>33</sup> en pensant aux vaincus de la *Retirada*. Quant à Robert Lafont, il a rédigé un poème paru dans

---

*sonnets* dans l'isolement de la prison de Toulouse. Libéré en juin 1943, il écrit sous le pseudonyme de Jean Noir. Ecrivain (il est l'auteur de recueils de poèmes et de nombreux essais), de romans, critique d'art, traducteur et poète, il a été aussi le directeur-fondateur du Musée National d'Art Moderne de Paris (1945-1965), et le premier président de l'IEO.

<sup>25</sup> Voir *L'Humanité*, N° 13792, 20 septembre 1936. <https://www.retronews.fr/journal/l-humanite/20-septembre-1936/40/290341/8>

<sup>26</sup> Cf. <http://espana36.pagesperso-orange.fr/lorca/cassou.htm>

<sup>27</sup> Article de Maria-Joana Verny, *País d'òc e Espanha Una fraternitat poetica*, In *Lenga e país d'òc*, N° 49, CNDP-CRDP, mai 2010. P. 58.

<sup>28</sup> Robert Allan, 2012. *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tibla I*, Edition bilingue établie par M-J. Verny, Letras d'òc, Tolosa. P. 155.

<sup>29</sup> Cf. M-J. Verny, *Op. Cit.* p. 72.

<sup>30</sup> Pierre Lagarde, *Oc*, 216, mai-junh 1960.

<sup>31</sup> Alem Surre-Garcia, *Las nivols uèi*, 1972- 1976, *Talvera*, numerò especial 3, julh de 81.

<sup>32</sup> Renat Nelli, « *Cronica de las nivols* », In *Arma de vertat*, 1952, *Òbra Poetica occitana*, p. 31.

<sup>33</sup> Cf. M-J. Verny, *Op. Cit.*, p. 81.

*L'Ase negre* en 1946<sup>34</sup>, « *Cinc cavaliers*, A Federico García Lorca »<sup>35</sup> qui marque respect et reconnaissance envers celui qui est déjà un modèle. Dans le long poème *Lausa per un soleu mòrt e revitudat* (1984) qui est un triptyque, une série de textes est réunie sous le titre « *Granada 1492* » ; l'un a pour titre « *Prèga per las confinhas* » (p. 321) qui mêle la conquête des Amériques par Christophe Colomb et la reconquête de Grenade<sup>36</sup> par Fernand d'Aragon et Isabelle de Castille, les Rois Catholiques, dont parle le deuxième texte intitulé « *Cançon caraca per los Reis catolics* » (p. 323), avant de pénétrer dans les jardins du Généralife dans le troisième, « *Leiçon dau Generalife* » (p. 329). La revue *Oc*, en 1957, présente un poème de Serge Bec dédié au poète mort « *En memòria de Federico Garcia Lorca* » qui est un « *Planh di poètas mòrts* » : « *Vòle saupre perqué / toi li poètas son mòrts* »<sup>37</sup>, [Je voudrais savoir pourquoi / tous les poètes sont morts]. Le poème « *Aliscamps* » d'Henri Espieux (Enric Espieut) est un « poème long, poème phare, appelé « *Tombeu per Federico Garcia Lorca* » (dans l'édition définitive « *tombeu* » deviendra « *ataüt* »). »<sup>38</sup>.

Quand Max Allier écrit « *Ai viscut los jorns de vergonha* »<sup>39</sup>, [J'ai vécu les jours de honte] il y rapproche deux moments de l'histoire contemporaine de l'Espagne. Dans la strophe 2, c'est l'Espagne républicaine du *Frente Popular* et ses images de joie, puis la guerre qui éclate, la résistance à la tyrannie franquiste, déjà évoquée dans la première strophe, qui fait écho au slogan républicain « *No Pasarán* ». Avec le personnage de Grimau, dans la strophe 5, l'auteur fait un bond de 20 ans et nous transporte en 1963, lorsque le régime franquiste condamna et exécuta trois militants, Gata, Martinez et Grimau : Julian Grimau (1911-1963) était un militant communiste qui fut fusillé en août 1963, sur des accusations à propos de son activité au temps de la guerre civile ; Francisco Granado Gata et Joaquín Delgado Martínez, militants anarchistes furent, eux, exécutés en avril 1963. Le drame de 1963, après l'assassinat de trois militants espagnols, inspira à Robert Allan, à Banyuls, le texte intitulé *Espanha 1963*<sup>40</sup>. Ce dernier poème est un exemple de l'engagement dans le présent de nombreux textes littéraires occitans. Il a été certainement écrit dans l'émotion du moment. Miquèl Decòr, dans

<sup>34</sup> *L'Ase negre* : nouvelle revue politique et culturelle, lancée par des jeunes occitanistes d'après-guerre Hélène Cabanes, Léon Cordes et Robert Lafont, en s'inspirant de la revue *Occitania* d'avant-guerre créée par Charles Camproux. On dispose de suffisamment de correspondances échangées en 1946 pour suivre la création de *L'Ase Negre* sorti en août 1946 à Olonzac dont l'aventure s'achève en avril-mai 1949. En 1948, la revue avait repris le titre *Occitania*. Cf. Philippe Canales, « *L'Ase Negre* (1946 - 1949), première revue d'occitanisme politique d'après-guerre », *Lengas* [En ligne], 75 | 2014, mis en ligne le 15 juillet 2014, consulté le 19 février 2016. URL : <http://lengas.revues.org/600> ; DOI : 10.4000/lengas.600

<sup>35</sup> Robert Lafont, *Poèmas, 1943-1984*, Jorn, 2011, p. 339.

<sup>36</sup> Les deux événements se situent dans l'année 1492 : 1<sup>er</sup> janvier pour la prise de Grenade arrachée au pouvoir du sultan Boabdil et le 12 octobre marque la découverte des terres de ce qui deviendra le continent américain.

<sup>37</sup> *Oc*, N° 204, avril-mai-juin de 1957. P. 82 à 84.

<sup>38</sup> Voir la communication donnée par Claire Torreilles dans le cadre de la journée d'études « Les manuscrits du poème (1930-1960) » Université Paul Valéry, Montpellier, le jeudi 23 octobre 2014, *Telaranha* d'Enric Espieux (1923-1971) « *L'espèra de l'alba* », p. 6. *Telaranha* (coll. "Messatges", Institut d'Estudis Occitans/Subervie, Rodez, 1949) est le premier recueil d'Henri Espieux, poète et enseignant, né à Toulon en 1923 et mort à Nîmes en 1971. [http://www.univ-montp3.fr/llacs/wp-content/uploads/CTorreilles\\_Enric-Espieux-3.pdf](http://www.univ-montp3.fr/llacs/wp-content/uploads/CTorreilles_Enric-Espieux-3.pdf)

<sup>39</sup> Max Allier, (1912-2002), *Solstici, La Crida, III*, Aubanel, 1965. Cf. M-J. Verny : *Op. Cit.* P. 84. Ce texte est chanté par Claudia Galibert dans le disque *Escota mon grand* enregistré chez Ventadorn (v3126), Béziers, 1977. Le poème d'Allier a été publié dans un recueil de 1965. [http://uoh.univ-montp3.fr/1000ans/?p=105#\\_ftn1](http://uoh.univ-montp3.fr/1000ans/?p=105#_ftn1)

<sup>40</sup> Cf. M-J. Verny, *Op. Cit.* p. 85.

son recueil *Soledre*<sup>41</sup>, a composé une série de six poèmes dans lesquels il parle de l'histoire et de la guerre civile.

Ces compositions des écrivains occitans montrent un intérêt certain pour le poète andalou. Les hommes semblent choqués sur le plan humain et les poètes sont touchés sur le plan artistique par la personne de Lorca, martyr de la guerre mais aussi par son œuvre. Les compositions citées ne sont pas dues à une réaction momentanée et pour mieux comprendre les motifs de l'intérêt qu'ils ont porté à Lorca il convient de nous pencher sur la personnalité de quelques-uns et replacer les œuvres dans l'époque de leur production.

Pour les auteurs nés dans le premier quart du siècle il existe une fraternité de génération : nés au début du XX<sup>e</sup> siècle ils ont vécu les mêmes événements et connu une évolution parallèle. Les plus jeunes ont certainement éprouvé l'influence de leurs aînés avant de partir seuls sur la voie de l'écriture. Il existe aussi entre les écrivains occitans une communauté géographique et paysagère qui les relie entre eux mais aussi les rapproche du maître andalou.

S'il n'y a rien d'étrange au fait que les écrivains occitans qui nous occupent appartiennent tous ou presque au domaine du livre, qu'ils soient enseignants, éditeurs ou écrivains dans des revues ou des journaux, un détail particulièrement notable attire l'attention. Ces écrivains sont majoritairement hispanophiles ou hispanophones. Pour eux, Lorca mais aussi Alberti, Machado, Neruda, sont une référence prépondérante. Ces poètes de langue espagnole sont fréquemment évoqués de façon explicite comme source d'inspiration. La littérature française a reçu l'influence des auteurs hispaniques dans une moindre mesure alors que ce phénomène a pris une plus grande ampleur dans la littérature occitane. Une autre particularité de l'espace occitan évoqué est à relever : passionnés par l'espagnol, les écrivains occitans et les occitanistes hispanistes sont nombreux et, parmi ceux que nous avons choisis, certains ont été enseignants d'espagnol. Tous ont approché Lorca très tôt. La proximité des deux langues : prosodie, musicalité, lexique, syntaxe... a permis une approche plus aisée et une compréhension plus fine qui a conduit certains poètes occitans à traduire Lorca. Pourquoi cette affinité ? Certes, les deux langues sont de nombreux points communs dus à leur origine latine. Mais surtout, au début du XX<sup>e</sup> siècle, la langue et la littérature occitanes ne jouissaient pas d'une bonne opinion dans la société. C'était un langage minorisé, un dialecte déprécié ; il n'existait pas d'enseignement et les règles orthographiques ou grammaticales n'étaient pas fixées ou plutôt mal connues faute d'institutions de normalisation linguistique. Faute d'être libres de s'exprimer dans une langue maternelle pour quelques-uns, familière pour la plupart, les écrivains occitans ont trouvé refuge dans la langue sœur et voisine. Ils ont eu recours à l'espagnol mais n'ont jamais cessé de mener, en parallèle, un combat pour redonner une dignité à la langue méprisée et des travaux sur cette langue qui avait accompagnée et marqué le début de leur existence d'hommes et d'écrivains de façon indélébile.

---

<sup>41</sup> Miquèl Decòr, *Soledre*, IEO-Aude, *Vendémias*. N° 17. 2014.

### 1.1.2.1- Max Rouquette<sup>42</sup>. Du Paradis de la garrigue à la nuit étoilée.

Né le 8 décembre 1908 à Argelliers dans l'Hérault, d'un père vigneron, dès l'enfance il entend chanter la langue d'oc parlée par les villageois mais il est aussi en contact avec la littérature, une littérature écrite à travers l'œuvre de Mistral que son père lui fait découvrir et une littérature orale à travers les contes du vieux Prien : « *Es dins l'èrba qu'avèm ausit los contes de Prien. [...] Tota paraula d'aquel òme nos encantava.* »<sup>43</sup> « C'est dans l'herbe que nous avons entendu les contes de Prien. [...] Toute parole de cet homme nous enchantait. ».

C'est certainement sur le plan de la proximité avec la terre et les animaux qu'un lien étroit peut déjà être pressenti entre Rouquette et Lorca dont l'enfance (les « enfances » dit Marcelle Auclair<sup>44</sup>) fut très proche du monde rural et populaire.

Max Rouquette suit des études à Montpellier et il est l'élève, entre autres, du poète catalan roussillonnais et professeur d'espagnol Joseph-Sébastien Pons<sup>45</sup>. Comme Lorca il commence très tôt à écrire des poèmes mais cela ne l'empêche pas de s'engager sur la voie de la médecine. Comme Lorca, il va être écrivain de théâtre : *Le Glossaire ou l'étrange univers du savant Mòssieur Pluche* a été créé en occitan, mais aussi en français, notamment au Théâtre du Vieux Colombier et au studio-théâtre de la Comédie Française en 1998, dans une mise en scène de Vincent Brossard ; *Medelha / Médée* (drame traduit de l'occitan par l'auteur) et *La pastorala dels volurs (La pastorale des voleurs)* sont deux autres pièces à l'actif de l'auteur occitan—Il est aussi un prosateur fécond. Sur le terrain militant, il participe à la création par des étudiants d'une association, en 1928, *Le Nouveau Languedoc*. Si les langues étrangères l'intéressent il n'en oublie pas l'occitan de son enfance et « fréquente » « *l'Escotaire* », François Dezeuze<sup>46</sup> ; cet homme très cultivé et attentif, d'où son surnom, « L'écouteur », resté proche du peuple, de la terre et de la langue, lui transmet un style plein d'humour. Il est

---

<sup>42</sup> L'ordre alphabétique a été abandonné au profit d'une priorité donnée aux auteurs qui ont connu très tôt les poèmes de Lorca et ont traduit certaines compositions.

<sup>43</sup> Max Rouquette, 2008. *Vert Paradis*, Montpellier, CRDP. « *Secret de l'èrba* », p. 13. Max Rouquette, 1980. *Vert Paradis*, Le Chemin vert éditeur, Paris. P. 105-106.

<sup>44</sup> L'écrivain français Marcelle Auclair est née en 1899 à Montluçon et elle est décédée en 1983. Elle passe une partie de son enfance et de sa jeunesse au Chili. Elle est l'amie de Lorca dont elle traduit le théâtre. Le compte-rendu de Marie Laffranque dans le *Bulletin Hispanique* de 1969 (Volume 71, Numéro 1, pp. 427-429) dit que son ouvrage *Enfances et mort de Garcia Lorca* est « une base d'information et de réflexion renouvelée. ». Il vaut par la sincérité des propos et de la recherche et allie avec « franchise et probité » les souvenirs personnels, les témoignages et les déclarations qu'elle a pu recueillir.

<sup>45</sup> Les *Cahiers Max Rouquette* Numéro 9, de 2015, présentent un article de C. Torreilles sur « Max Rouquette et Josep Sebastià Pons » qui peut apporter des connaissances plus qu'intéressantes sur cette influence catalane dans l'œuvre de l'auteur occitan.

<sup>46</sup> François Dezeuze (1871-1949) est un des écrivains occitans majeurs, Injustement oublié, de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Chantre des traditions et d'un certain art de vivre qui s'est dissipé après la guerre, de la vie montpelliéraine, papetier-imprimeur, il a été l'âme, le chroniqueur de la *Campana de Magalouna*, revue qui, pendant quarante, a contribué à la diffusion de l'occitan populaire languedocien. Tour à tour dramaturge, conteur, auteur de chansons et d'autres textes savoureux où l'homme du *Clapàs* (surnom de Montpellier) tient sa place et garde ses repères. Il se révèle un érudit hors pair. En même temps *l'Escotaire*, propose, autre facette de son talent, des dessins humoristiques et des peintures liées à un folklore que n'aurait pas renié Dubout.

persuadé que traduire l'aide à mieux écrire et pratique l'auto-traduction car il pense que le lecteur voudra lire en occitan un texte qu'il a découvert d'abord en français.

Ouvert à tout et à tous, à la misère physique que son métier de médecin l'a conduit à côtoyer très tôt, il traduit Lorca entre 41 et 42 puis à nouveau dans les années 70. Son engagement pour la langue occitane le pousse à fonder avec d'autres écrivains, en 1945, l'*Institut d'Estudis Occitans* (IEO) sur le modèle de l'*Institut d'Estudis Catalans* créé le 18 juin 1907. Pour Rouquette comme pour Boudou, il a été répété le sempiternel refrain : pourquoi n'a-t-il pas écrit en français ? Il y en a même qui s'interrogent pour savoir qui sont les lecteurs de textes occitans. Rouquette est un nationaliste au bon sens du terme, un nationaliste cosmopolite, c'est-à-dire qu'il se sent très méditerranéen, ancré dans son terroir mais cependant tourné vers les autres, pays et hommes, tout comme Lorca se sentait espagnol, jusqu'à la moëlle, « *español integral* » mais aussi frère de tous les hommes : « *Yo soy español integral [...] Canto a España y la siento hasta la médula ; pero antes que esto soy hombre de mundo y hermano de todos* »<sup>47</sup>, « Je suis Espagnol intégral [...]. Je chante l'Espagne et je la sens jusqu'à la moelle ; mais je suis d'abord citoyen du monde et frère de tous... ».

Max Rouquette quitte la scène le 24 juin 2005 à Montpellier où il a vécu la plupart du temps, sauf pour son service militaire à Toulon et pour la mobilisation en Tunisie en 39-40.

Comme Lorca, Max Rouquette a su allier culture savante et culture populaire qu'il trouvait sur ses terres paysannes d'Argelliers. Il est l'artisan d'un syncrétisme entre ces deux formes tout comme il travaille à lier, suivant en cela le modèle des Troubadours, les « *mots* » et les « *sons* », qui sont l'essence de la poésie. Il ne cessera de militer pour la défense d'une langue et d'une culture occitanes dans le but de les rendre au peuple qui les lui a prêtées, de la même façon que Lorca se sert de la culture populaire pour lui redonner du « *brillo* », de la notoriété, de la noblesse.

La musique est son violon d'Ingres comme c'était la première passion de Lorca. Il voudrait que naisse une musique occitane « qui prenne en compte aussi les formes de musique populaire », comme cela s'est fait en Espagne avec Albéniz, de Falla et Granados<sup>48</sup>.

C'est encore un autre point commun avec Lorca qui apparaît quand on découvre que Rouquette est dessinateur, en particulier de visages, qu'il est intéressé par le folklore, au sens ethnographique, et les contes. Ceci recoupe la volonté d'oralité qui est très forte chez l'auteur

---

<sup>47</sup> Réponse de Lorca, interrogé par le caricaturiste Bagaria (*Dialogues d'un caricaturiste sauvage* (*El Sol*, Madrid, 10/06/36). Voir C. Couffon, *À Grenade sur les pas de Garcia Lorca*, Seghers, 1962, p.66-67. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes II*, p. 931, « Je suis espagnol à cent pour cent [...] ».

<sup>48</sup> Article de Marie-Jeanne Verny, « Max Rouquette et le *trobar* » In *Les Troubadours* dans le texte occitan du XXème siècle, sous la direction de Marie-Jeanne Verny, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 202-203. Isaac Manuel Francisco Albéniz y Pascual, né le 29 mai 1860 à Camprodon (Province de Gérone, Espagne) et mort le 18 mai 1909 à Cambo-les-Bains est un pianiste et compositeur qui s'inspire de la musique folklorique espagnole. Enrique Granados y Campiña (Enric en catalan), né le 27 juillet 1867 à Lleida (Lérida), mort en mer le 24 mars 1916 est compositeur et pianiste ; il fait partie des musiciens qui participent au renouveau de la musique espagnole de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en s'appuyant sur la musique populaire.



andalou attaché au dialogue avec les paysans, qui aime compiler les textes oraux les plus anciens et qui participe à de nombreuses conférences.

#### 1.1.2.2- Robert Allan<sup>49</sup>. Chantre de la truelle et de Lorca

Adrien-Robert Allan est né en 1927 à Montpellier mais il grandit à Nîmes chez un couple sans enfants dont le « père » meurt en 1938. Il a un engagement antifasciste et militant. D'abord écrivain en français, sur les conseils de R. Lafont, il se met à l'occitan grâce auquel il reçoit, en 1952, le prix Antonin Perbosc et 55 le Grand Prix des Lettres Occitanes. Il participe en 55-56 à un hommage à F. García Lorca, aux Saintes Maries de la Mer et devient secrétaire de rédaction et chroniqueur à la revue *Reflets méditerranéens*.<sup>50</sup> Il fait la connaissance de Pablo Neruda en 1962 lors d'une session plénière du PEN-CLUB International. En 1976 il publie une traduction en provençal de *Poèmes choisis* de Lorca. Il est fin connaisseur de contes et de textes dans le style des « romances » et, comme Lorca, il s'appuie sur l'oralité. Il meurt en décembre 1998<sup>51</sup>.

#### 1.1.2.3- Jean Boudou<sup>52</sup>. Des racines rouergates aux rêves chimériques

Joan Bodon (en occitan) est né en Aveyron, à Crespin<sup>53</sup>, le 11 décembre 1920 ; il est mort le 24 février 1975 en Algérie. De sa mère il hérita d'un remarquable don de conteur. Il fit ses études au cours complémentaire de Naucelle, y découvrit le récit de l'abbé Bessou<sup>54</sup> intitulé

---

<sup>49</sup> Une étude documentée et précieuse sur cet auteur se trouve dans le volume édité par les Presses Universitaires de la Méditerranée, intitulé *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane*, 2009. Le titre de l'article écrit par M-J. Verny est « L'œuvre poétique de Robert Allan, entre enchantement et désenchantement du monde », p. 257 à 280. Il sera par ailleurs d'une grande utilité et d'un grand intérêt de compiler l'ouvrage établi par Marie-Jeanne Verny dans lequel on trouvera des références biographiques et bibliographiques indispensables à la meilleure compréhension de cet auteur : Allan Robert, *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tibra I*, Edition bilingue établie par M-J. Verny, Letras d'òc, Tolosa, 2012.

<sup>50</sup> *Reflets Méditerranéens* Initialement *Reflets de Provence et de la Méditerranée* : revue régionaliste à diffusion Internationale (du N°1, 1953 au N°10, 1956) est une revue trimestrielle éditée à Avignon de 1953 à 1967, grand format (32 cm), d'environ 60 p., illustrée, la revue contient beaucoup de publicités. Elle est dirigée par Robert Joly.

<sup>51</sup> Voir Robert Allan, *Op. Cit.*, p. 234 à 236.

<sup>52</sup> Il est possible de retrouver une bibliographie intéressante dans l'ouvrage de Michel Lafon, *Qui a volé mon « patois » ? L'épopée scolaire aveyronnaise d'une langue proscrite*, 2015, PULM. P. 323.

<sup>53</sup> La biographie proposée sur le site de Crespin : <http://www.crespIn.org> dit que « Jean Clément Boudou naquit le 11 décembre 1920 à Crespin. C'est de cette façon que J. Boudou présente son personnage (qui n'est autre que lui-même) dans la deuxième partie de son roman *La grava sul camin* (1956, éditions Subervie, Rodez, Institut d'Estudis Occitans, p. 95), Il s'adresse au lecteur et présente un village Malarega qui est en réalité Crespin « *un vilatge pichonèl del Segalar del mièg, canton de Nòvacèla.* », « un petit village du Ségala central, canton de Nauvecelle ». En 2010, sa maison natale à Crespin est réhabilitée et devient l'Ostal Joan Bodon, centre culturel à la fois musée, centre d'expositions et lieu de spectacles consacré à son œuvre et, plus largement, à la culture occitanophone.

<sup>54</sup> L'abbé Justin Bessou est l'auteur, entre autres, de l'ouvrage intitulé *D'al Brès a la Toumbo*, (1919, imprimerie Carrère, Rodez). C'est un poème en douze chants qui témoigne de la vie des paysans rouergats au XIX<sup>e</sup> siècle, « du berceau à la tombe » : fêtes religieuses, scènes de la vie des champs, descriptions réalistes et concrètes. La voix du peuple s'y fait entendre de façon savoureuse : syntaxe et lexique. C'est un chant de vie, d'amour et de fierté. Justin Besson (en occitan), né à Mejalanou, commune de Saint Salvadou (Aveyron) le 31 octobre 1845,

*D'al Brés à la tumbo* et écrivit son premier poème en langue d'oc. Il composa de nouveaux poèmes évoquant l'atmosphère des foires de Naucelle. Il fit la connaissance de Henri Mouly<sup>55</sup>, avec lequel il se lia d'amitié jusqu'à la mort. Dans certaines de ses lettres à son mentor, il indique son admiration pour « *la poesia espanhòla* », la poésie espagnole dont un de ses représentants l'impressionne fortement : « *D'après ieu lo pus grand trobair d'en aval seriá Antonio Machado e ai volgut atrapar son biais* »<sup>56</sup>, [À mon avis, le plus grand poète de là-bas serait Antonio Machado et j'ai voulu saisir sa façon de faire.]. Étudiant à l'École normale de Rodez, il a côtoyé de nombreux républicains espagnols exilés ; il a pu ainsi entendre des contes et des romances et lire de la poésie en langue castillane ou galicienne.

Il revint du S.T.O. à la fin de la guerre de 1945 ; il parlera de son retour d'Allemagne dans son roman *La grava sul camin (Les Cailloux du chemin)* qui paraît en 1956. Il fut président de la section aveyronnaise de l'IEO. Outre de nombreux poèmes et contes, Boudou rédige en 1964 les romans *Lo libre dels Grands Jorns (Le Livre des Grands Jours)*, *Lo libre de Catòia (Le Livre de Catoïe)* (1966), *La Quimèra, (La Chimère)* en 1974. Entièrement rédigée en occitan, sa langue maternelle, son œuvre est un ensemble de romans, de contes et de poèmes qui touche à l'universel.

Sa santé était mauvaise et il allait mourir subitement en Algérie, où il se trouvait depuis 1968, comme coopérant, le 24 février 1975, laissant un conte fantastique inachevé, *Las Domaisèlas, (Les Demoiselles)*. En mars-avril 1975, Roland Pécout rédige un texte en hommage à cet auteur qu'il considère comme un des plus grands écrivains du XX<sup>e</sup> siècle : « *En mars de 1975 moriguèt un dei mai grands escriveires dau segle vint : se'n parlèt pas gaire per-de-que escriviá dins una lenga de metècas : en occitan* »<sup>57</sup>. [En mars 1975, un des plus grands écrivains du XX<sup>e</sup> siècle est mort ; on n'en a pas beaucoup parlé car il écrivait dans une langue de métèques : en occitan.]

---

est un poète qui écrivit dans sa langue maternelle : l'occitan. Huitième enfant d'une famille paysanne, il entra dans les ordres et exerça son ministère dans différents villages du Rouergue jusqu'en 1906. Retiré à Villefranche de Rouergue, il mourut à la veille de l'armistice, le 19 octobre 1918, dans la pauvreté et la misère. Cet homme au tempérament joyeux et malicieux fut Majoral du Félibrige en 1903.

<sup>55</sup> Henri Mouly (en occitan Enric Molin) est né le 10 octobre 1896 à Compolibat. Il fut instituteur rural en Rouergue. Il participa à la 1<sup>ère</sup> guerre et recueillit l'héritage de J. Besson. Il se battit pour que se répande dans sa région la graphie de Perbòsc-Estieu. Son œuvre est importante : romans et souvenirs, poèmes (peu nombreux cependant), théâtre et ouvrages pédagogiques. Il mourut le 29 janvier 1981. Avec quelques amis, fervents défenseurs de la langue et de la culture occitanes, il est le fondateur en 1921 de l'association *Lo Grelh roergàs (le Grillon rouergat)*. Une de ses œuvres majeures s'intitule *E la barta floriguèt* (1948), « Et la friche fleurit » ; elle est parue en 1979, aux éditions du *Grelh Roergàs* (n°21). C'est une peinture réaliste de la vie dans la campagne rouergate. Une bibliographie intéressante se trouve dans l'ouvrage de Michel Lafon, *Qui a volé mon « patois » ? L'épopée scolaire aveyronnaise d'une langue proscrite*, 2015, PULM. P. 309.

<sup>56</sup> *Letras de Joan Bodon a Enric Mouly*, 1986. Societat dels Amics de Joan Bodon, obratge publicat amb lo concors del Conselh Regional de Miègjorn-Pirenèus, Valdariás. Lettre datée de « Crespín, jòus sant de 1941 », p. 28-29.

<sup>57</sup> Ce texte émouvant et fort est paru dans la revue *Lutte occitane* N° 18, p. 20 de façon anonyme avec pour titre : « *per Joan Bodon simplament* ». La date donnée par Pécout est une erreur de quelques jours : Boudou est mort le 24 février 1975. On peut trouver ce document dans l'ouvrage de M-J. Verny, *Enrasigament e nomadisme, trajectoire d'un écrivain occitan de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle, Roland PÉCOUT*. IEO, textes et documents, 2003. P. 488-489.

Jamais il ne cessera de lutter pour améliorer sa langue et divulguer largement la culture occitane. Il est pourtant écartelé entre son Rouergue et la nécessité qu'il pressent de réaliser des œuvres pour l'Occitanie ; il se confie à son mentor Henri Mouly dans une lettre de septembre 1967 :

*E val mai far quicòm en Roergue que pas res de tot enlòc. Mas cresi que Roergue basta pas. Aquí çò que pensi: trabalham pas per Roergue, mas per Occitània qu'es mas que Roergue. Mas en treballant per Occitània, demoram en Roergue.*<sup>58</sup>

[Et il vaut mieux faire quelque chose en Rouergue que ne rien faire du tout. Mais je crois que le Rouergue ne suffit pas. Voici ce que je pense : nous ne travaillons pas pour le Rouergue mais pour l'Occitanie qui est plus que le Rouergue. Mais en travaillant pour l'Occitanie, nous restons en Rouergue].

Les difficultés financières mais aussi des problèmes de santé n'affectaient en rien son humour, son ironie et sa volonté de se battre pour lui et pour la culture, qu'elle soit occitane ou étrangère comme la langue et la culture kabyles. C'était un homme généreux de son savoir et de son temps.

Ces sentiments sont sans doute à l'origine de l'humour doux-amer qui imprègne son œuvre et qui traduit ce que fut sa vie. Ses engagements étaient sincères mais une part de doute existait malgré tout en ce qui concerne la langue et la culture occitane, la façon de vivre jusque-là très rurale de son terroir et de la France, les coutumes et traditions en voie de disparition face aux mutations sociétales, politiques et économiques. Enseignant dans le secteur agricole il était aux premières loges pour en prendre conscience. Ces sentiments contrastés, les expériences douloureuses vécues n'ont en rien sapé sa volonté d'aller de l'avant.

Si Jean Boudou n'a pas connu de son vivant la « gloire », s'il n'a pas eu la reconnaissance de ses pairs c'est parce qu'il écrivait dans une langue minoritaire, une langue régionale, rejetée, dédaignée parfois même pas ses utilisateurs. Et si, comme le pense Georg Kremnitz<sup>59</sup>, « *E sabèm que despassa de luènh lo cadre del Roèrgue e d'Occitània : Bodon es un dels escrivans màgers del mond modèrn – s'aviá escrich dins una lenga dominanta sa votz seriá coneguda de pertot* », « Nous savons que [la valeur de cette œuvre] dépasse et de loin le cadre du Rouergue et de l'Occitanie : Boudou est un des plus grands écrivains du monde moderne - s'il avait écrit dans une langue dominante sa voix serait connue partout. ». Si Boudou avait rédigé ses œuvres en français, il aurait été reconnu plus tôt comme un auteur de portée internationale. Il est cependant un des plus grands écrivains et poètes occitans du XX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>58</sup> *Letras de Joan Bodon a Enric Molin*, Societat dels Amics de Joan Bodon, obratge publicat amb lo concurs del Conselh Regional de Miègjorn-Pirenèus, Valdariás, 1986. P. 251.

<sup>59</sup> Voir le *Rapòrt final* de Jòrdi Kremnitz In *Jean Boudou (1920-1975)*, Actes du colloque de Naucelle (27, 28 et 29 septembre 1985), réunis par Christian Anatole, Béziers, C.I.D.O., 1987, p. 161. « Nous savons que [la valeur de cette œuvre] dépasse et de loin le cadre du Rouergue et de l'Occitanie : Boudou est un des plus grands écrivains du monde moderne - s'il avait écrit dans une langue dominante sa voix serait connue partout. ». Georg Kremnitz, linguiste allemand né en 1945 dans le Württemberg, a étudié à Montpellier, enseigné dans les universités de Münster et Vienne. Il a travaillé sur l'histoire de la langue occitane, s'est intéressé au catalan et au créole de la Martinique. Depuis 2014, il est membre correspondant de l'Institut d'Estudis Catalans.



#### 1.1.2.4- Ramon Busquet. Entre éclat(s) de rire et rideau de larmes

Il est né le 10 avril 1926 à Bessan dans le département de l'Hérault, et décédé le 29 mars 1979 à Lyon dans le département du Rhône, il avait 52 ans. C'est à Lyon qu'il se lie d'amitié avec les écrivains et penseurs occitanistes Jean-Marie Auzias et Bernard lesfargues. En 1976 il compose le recueil intitulé *Un eiretatge de la nuèit*. Après une enfance dans le Sud de la France il découvre ce que les méridionaux surnomment le « Nord ». Agrégé d'espagnol il enseigne dans l'académie de Grenoble tout en collaborant à de nombreuses revues mais, atteint d'un cancer, il décède en 1979. Il est inhumé à Nissan-lez-Enserune (Hérault).

Certains de ses poèmes du recueil *Aquò ritz quand plòu* (1979) ont été mis en musique et chantés par Henri Gougoud, par René-Louis Lafforgue et Max Rongier<sup>60</sup>. Sous un aspect fantaisiste il cache un esprit tourmenté. La date des deux recueils en occitan montre qu'il a composé dans sa langue maternelle après s'être « exercé » en français.

#### 1.1.2.5- Léon Cordes<sup>61</sup>. De la terre au verbe.

Leon Còrdas est né à Siran (Hérault) le 30 mars 1913 et mort à Montpellier le 9 octobre 1987. Il est pensionnaire à l'Institut Agricole St Joseph de Limoux. Poète précoce, auteur de théâtre, romancier et essayiste, il est aussi passionné par la musique, le dessin et la peinture : c'est un touche-à-tout<sup>62</sup>. Il n'est pas seul dans l'aventure de l'occitan : il est entouré d'amis comme Lafont, Barthe, Max Rouquette dont il fait la connaissance en 1934 ; C. Camproux lui fera découvrir Lorca qu'il avait lui-même lu grâce à un ami<sup>63</sup> et c'est ainsi que, dès 1936, Cordes se familiarise avec le poète andalou qu'il n'oubliera jamais dans ses compositions<sup>64</sup>. Il parle toujours la langue occitane y compris avec ses enfants : selon Yves Rouquette, qui l'admirait profondément, « la langue d'Oc dans sa bouche, c'est une espèce de rivière en crue. »<sup>65</sup>. Il a des velléités de journalisme et écrit dans le journal fondé par de jeunes

---

<sup>60</sup> Source Wikipédia : « Jacqueline, veuve de Raymond Busquet, témoignages oraux et écrits. Jacqueline est voisine et amie avec l'initiateur de la fiche, elle a participé activement à sa rédaction en apportant ses archives personnelles ».

<sup>61</sup> Une biographie se trouve à la fin de son roman *1907, la route des gueux*, p. 250 et 251. La monographie de J.-M. Petit est très précise : Jean-Marie Petit, (éd.) *Leon Còrdas. Léon Cordes*, Notice biographique, bibliographie, iconographie, témoignages, critiques, études, textes. Béziers, Centre International de Documentation Occitane ; Montpellier, Association Occitania, 1985. Une « *Bibliografia de l'òbra teatrala* » de Cordes est à la page 351 de l'ouvrage édité par la *Revue des Langues Romanes*, Tome CXX, en 2016, « Leon Còrdas/Léon Cordes « Canti per los qu'an perdut la cançon », Études réunies par M-J Verny.

<sup>62</sup> Il est allé jusqu'à ouvrir un Salon lavoir, une laverie, à Montpellier, au 68 rue de l'Aiguillerie, en octobre 1951. Elle ouvrira le 21 avril 1952. Mais les difficultés le contraindront à abandonner ce projet.

<sup>63</sup> Voir l'article de Philippe Gardy, « Léon Cordes : entre cri et silence, premiers essais poétiques », In *Leon Còrdas/ Léon Cordes, Canti per los qu'an perdut la cançon*, Volume 120, *Revue des langues romanes*. Presses Universitaires de la Méditerranée, 2016, p. 311.

<sup>64</sup> Voir l'article de Jean-Marie Petit, « *Quand coneiràs que la paraula te conven...* » Les premiers Chemins de Léon Cordes », In P. Gardy, et M.-J. Verny, (Eds.) *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane : La poésie d'oc dans le concert des écritures poétiques européennes (1930-1960)*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2009. P. 184-185.

<sup>65</sup> Article de Yves Rouquette : « Leon Còrdas : la vie devant soi », extrait du magazine de la vie associative, culturelle et artistique de l'Hérault : *Déclics magazine* N° 5 de janvier 1988, p. 16 et 17.

occitanistes : *Occitania*, « organ mesadier de la joventut occitana », [Occitania, organe mensuel de la jeunesse occitane] ; il y fait preuve de militantisme mais n'oublie pas son travail de vulgarisateur des Troubadours. Il œuvre pour le renouveau du théâtre : il crée un Office du théâtre d'oc, produit des pièces et dirige pendant un moment deux troupes.

Publié en 1945, le recueil intitulé *Aquarèla* reçoit un bon accueil. Il est « fortement marqué par la lecture de Lorca et de Max Rouquette »<sup>66</sup>. En 1964 paraît *Branca tòrta* et *Dire son si* en 1975. Sa poésie est combative, éloquente et oratoire, ce qui le rapproche de Lorca et d'Aragon ; le chant, à la fois joie et tristesse, est une recherche personnelle<sup>67</sup>. Ses œuvres poétiques<sup>68</sup> sont réunies dans le recueil *Obra poètica - traduction française en regard*, au Centre International de Documentation Occitane, à Béziers, en 1997<sup>69</sup>, qui nous servira de base de références pour les citations choisies.

#### 1.1.2.6- Robert Lafont<sup>70</sup>. Provençal et universel

Robert Lafont est né à Nîmes le 16 Mars 1923. Poète, penseur, essayiste, linguiste, écrivain de théâtre, historien (de la littérature notamment) et médiéviste, homme politique, romancier, polyglotte, critique littéraire... et grand amoureux de la langue occitane qu'il a entendue auprès de ses grands-parents, tous deux nîmois, qu'il côtoyait pendant les vacances. En 1946, Robert Lafont participa à la fondation de la revue *l'Ase negre* [l'âne noir]<sup>71</sup>. En 1950, il devint Secrétaire Général de l'IEO (à la fondation duquel il avait participé en 1945), à la suite de Max Rouquette et participa à la pression militante qui mena au vote de la loi Deixonne au mois de Janvier 1951. Sa correspondance avec Ismaël Girard, Félix Castan, Berthaud, Hélène Gracia ou Max Rouquette, pour n'en citer que quelques-uns, déposée au CIRDOC en fait foi et témoigne de son engagement militant en faveur de la langue d'oc. Ces courriers et autres documents multiples sont rassemblés dans le Fonds Robert Lafont divisé en 11 sous-fonds thématiques et occupent 18.5 mètres linéaires aux Archives et manuscrits du Cirdòc - Médiathèque occitane<sup>72</sup>.

Son premier roman, *Vida de Joan Larsinhac* paraît en 1951 mais il avait auparavant, en 1946, composé un recueil de poèmes *Paraulas au vièlh silenci*, (IEO Toulouse) dont M-

---

<sup>66</sup> P. Gardy, « Terroir nouveau », In P. Gardy, et M.-J. Verny, (Eds.) *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane*, Etudes occitanes n°5, PULM, Montpellier, 2009, p. 20.

<sup>67</sup> Notes prises lors de la journée d'études et d'hommage à Léon Cordes du 22 novembre 2013 (*Jornada d'omenatge a Leon Còrdas*) organisée par l'équipe de recherche RedOc-LLACS, Université Paul-Valéry.

<sup>68</sup> *Aquarèla*, 1946 (Messatges), *Respelida de Centelhas*, 1960, *Branca tòrta*, 1964. (Messatges), *Dire son si*, 1975 (Comptador generau dau libre occitan), *Se conti, que conte*, 1980, *Fial de fum* (posthume).

<sup>69</sup> Centre fondé par Yves Rouquette, il est devenu aujourd'hui le CIRDOC, le Centre Inter-régional de Développement de l'Occitan situé à Béziers.

<sup>70</sup> <http://uoh.univ-montp3.fr/1000ans/?p=888>

<sup>71</sup> Cf. <https://lengas.revues.org/600>

<sup>72</sup> Les archives de travail de Robert Lafont ont été léguées au CIRDÒC par testament en 2009. Sa correspondance, ainsi que certains manuscrits et documents de travail ont été donnés au CIRDÒC en 2003. Le CIRDÒC - Médiathèque occitane conserve également la bibliothèque de Robert Lafont. Elle est accessible au public depuis décembre 2011, et son contenu est inventorié dans le catalogue général du CIRDÒC. <http://occitanica.eu/omeka/items/show/3242>

Jeanne Verny indique que « *Aquel titol pòrta tot lo pes de l'òbra grand de l'òme que marquèt tota la renaissença de las culturas minoritàrias de la França de la segonda mitad del sègle vint.* »<sup>73</sup>, [Ce titre porte le poids du grand œuvre de l'homme qui marqua toute la renaissance des cultures minoritaires de la France de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.]. La prise de conscience de ce silence permet de l'exorciser et le recueil qui suit, en 1957, s'intitule *Dire*, (IEO Toulouse). Ce recueil, qui rassemble des poèmes écrits entre 1945 et 1953, se divise en trois moments (*Dire l'amor lei causas*, *Flaüta sorna enamorada*, *Dire l'òme lo sègle*). En 1970, il rédige avec la collaboration de Christian Anatole une *Nouvelle Histoire de la Littérature Occitane*<sup>74</sup>. Gardy indique qu'il a écrit et publié avec l'aide de B. Lesfargues, son premier grand livre de critique littéraire en 1954 : *Mistral ou l'illusion*<sup>75</sup>.

Homme de lettre, citoyen et militant, idéaliste mais aussi pragmatique, Robert Lafont fut un homme d'action occitan : il ne cessa jamais de mener à bien une œuvre littéraire et scientifique. Il voulut communiquer au monde cette occitanité qui éclairait sa vie. Il quitta le théâtre de la vie le 24 juin 2009, à Florence, en Toscane.

Philippe Martel, dans son article intitulé « Éloge de Robert Lafont »<sup>76</sup> le décrit « comme l'homme des chemins ». Martel relate qu'il « a parcouru toutes les routes du Midi », qu'il « a régulièrement rendu visite aux cousins catalans, dont il maîtrise la langue » ; il précise que Lafont, en tant que chercheur est à l'origine de « l'ouverture de chantiers, en ce qui concerne l'histoire littéraire d'oc ». La linguistique, la littérature, et surtout la littérature populaire n'ont guère de secrets pour lui. L'œuvre de Robert Lafont est très importante : il n'y a qu'à jeter un œil à sa bibliographie pour s'en rendre compte<sup>77</sup>. P. Gardy parle de « vastitude » surprenante et avance un total approchant les « 1066 références »<sup>78</sup>. Lafont publia en occitan, en français, en catalan et en italien et il marqua une rupture totale avec la tradition folklorique antérieure. Il ancrâ la création intellectuelle occitane dans une optique mondiale. Dans son essai, P. Gardy dit de lui qu'il « peut être considéré comme l'«inventeur» du baroque occitan. »<sup>79</sup>. Ses

<sup>73</sup> Maria-Joana Verny, *Robèrt Allan, Robèrt Lafont, Camins dubèrts 1947-1984*, article publié par la revue universitaire *Lo Campus* N° 18, (juny/juliol 2012), Lleida. [www.locampus.cat](http://www.locampus.cat)

<sup>74</sup> Robert Lafont, Christian Anatole, *Nouvelle Histoire de la Littérature Occitane*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.

<sup>75</sup> Voir l'article de F. Gardy, « *Robèrt Lafont critic literari L'aventura dei Cahiers du Sud (1953-1966)* », In *Lenga e país d'òc*, Per Robèrt Lafont. N° 50-51. CNDP-CRDP, 2011, p. 116. « [...], l'escritura e la publicacion, en 1954, en cò de l'editor Plon, de mercé l'ajuda de Bernat Lesfargues, de son primier grand libre de critica literària : *Mistral ou l'illusion* ». [L'écriture et la publication, en 1954, chez Plon, grâce à l'aide de Bernard Lesfargues, de son premier grand ouvrage de critique littéraire : *Mistral ou l'illusion*]. Gardy ajoute que ce travail de critique se poursuit par la présentation de compositions comme *Aquarèla* de Léon Cordes, de *Sòmnia de la nuòch* de Max Rouquette, de *Dieu Metge* de Jean Mouzat et de *Cap de l'aiga* de Bernard Lesfargues. *Les Cahiers du Sud* est une revue créée à Marseille, en 1925 qui dura jusqu'en 1966. Cf. M-J Verny : *Mistral ou l'illusion* (1954) de Robert Lafont. Genèse et réception, In *Los que fan viure e tresluisir l'occitan*, Actes du X<sup>e</sup> congrès de l'AIEO, Béziers, 12-19 juin 2011, Carmen Alén-Garabato, C. Torreilles, MJ. Verny, eds. Limoges, Lambert-Lucas, p. 61-74.

<sup>76</sup> *Lenga e país d'òc*, Per Robèrt Lafont, N° 50-51, CNDP-CRDP, 2011, p. 27 à 32.

<sup>77</sup> Voir : [http://portal-lem.com/images/fr/lafont/biblio\\_lafont\\_robert.pdf](http://portal-lem.com/images/fr/lafont/biblio_lafont_robert.pdf) La revue consacrée à R. Lafont, « *Per Robèrt Lafont* », *Lenga e país d'òc*, N°50-51, rassemble les compositions de l'auteur, p.190-191. Lafont a publié plus de cent livres et rédigé plus de mille articles.

<sup>78</sup> Voir le dernier *opus* de P. Gardy, *L'arbre et la spirale - Robert Lafont polygraphe*, Vent Terral, Valence d'Albigeois, 2017. P. 11-12.

<sup>79</sup> Philippe Gardy, *Op. Cit.*, p. 6.

premières œuvres poétiques sont réunies dans l'ouvrage intitulé *Poèmas*, édité par *Jorn*, en 2011. C'est à partir de ce recueil que nous citerons les poèmes.

Pourtant la question de sa juste reconnaissance peut se poser car il n'a pas toujours composé dans la langue officielle et, pour cela, a pu être dédaigné par ceux que Philippe Martel, dans son « Éloge », appelle « les bons esprits de la capitale ».

#### 1.1.2.7- Bernard Lesfargues<sup>80</sup>. L'eau source de vie ; le feu signe de foi.

Abel Bernard Lesfargues (*Bernat Lesfargas* en occitan) est un poète, un traducteur, un essayiste, un critique littéraire et il est le fondateur des éditions Fédérop. Né en 1924, le berceau de la famille est à Église Neuve d'Issac, à une vingtaine de kilomètres de Bergerac ; il en fut le maire de 1983 à mars 1989. C'est là qu'il va se construire comme homme et poète. Après de études à Bergerac, Bordeaux et Paris, agrégé d'espagnol, il a enseigné à Lyon. Il est passionné par le monde hispano-américain et il est un spécialiste du catalan qu'il a « rencontré » vers 1940/1941. L'hommage dont il fait l'objet dans la revue *Oc* N° 114/115, Auton/Ivèrn de 2015. (P. 18 à 37 et en particulier la page 29, relate quelques souvenirs de l'auteur qui dit avoir trouvé à la bibliothèque de Bergerac, une revue en catalan qu'il pouvait lire sans difficultés, comme il lisait l'occitan ; donc, pour lui, le catalan était une langue et cela impliquait que l'occitan, aussi, en était une autre :

*A la bibliotèca de Brageirac, que trobèi una revista en catalan. M'avisèi de que compreniái shens nat dificultat, com se legissi occitan. Alavetz me pensèi que lo catalan seré ua lenga, l'occitan tanben n'era ua.*<sup>81</sup>

Grâce à Jean Camp, son professeur d'espagnol, il a lu les œuvres de Jacint Verdaguer<sup>82</sup>. Il traduit des œuvres de romanciers catalans ainsi que près de « 250 libes » d'auteurs de langue castillane, entre autres de Juan Goytisolo et du péruvien Mario Vargas Llosa. Après avoir composé en français, dès 1945, il s'est tourné vers l'occitan « pour le défendre et l'illustrer »<sup>83</sup>. Ce fut sa « *lenga d'escritura* » (*Oc*, p. 27) et les premiers textes en occitan parurent en 1945-1946 aux éditions *Reclams*<sup>84</sup>. La revue *Oc* rapporte certaines de ses opinions

---

<sup>80</sup> Voir la page qui lui est consacrée sur le site « Mille ans de littérature d'oc » : <http://uoh.univ-montp3.fr/1000ans/?p=892>.

<sup>81</sup> Il s'agit du dialecte de la rédactrice de l'article. Danièla Estèbe Hoursiangou a réalisé l'entrevue avec B. Lesfargues en français, langue qui n'est jamais employée dans la revue ; elle a donc traduit et rédigé en gascon les propos du poète.

<sup>82</sup> Jacints Verdaguer i Santaló est né le 17 mai 1845 à Folgueroles (Province de Barcelone) et mort le 10 juin 1902 à Vallvidrera (aujourd'hui un quartier de Barcelone), Fils de paysans pauvres de la région de Vich, c'est un poète catalan d'expression catalane et l'une des figures majeures de la Renaixença. Qualifié de *Prince des poètes catalans* par l'évêque Josep Torras i Bages, il exerçait également la carrière ecclésiastique (il était le confesseur de la famille Güell). Il a rendu à la langue catalane, quasi muette depuis de longs siècles dans la littérature, étouffée par le centralisme de la monarchie, la place prééminente qui avait été la sienne jusqu'au xv<sup>e</sup> siècle.

<sup>83</sup> Dossier Max Rouquette et la Catalogne. *Cahier Max Rouquette* N° 9, 2015. Bernard Lesfargues traducteur honoré à Barcelone, p. 102.

<sup>84</sup> *Reclams* est à la fois une revue littéraire et une maison d'édition en occitan née en 1897. Les éditions Reclams publient les écrivains de langue occitane contemporains (Joan Loïs Baradat, Éric Gonzalès, Sèrgi Javaloyès, Sèrgi Labatut, Robert Lafont, Joan Loïs Lavit, Bernard Manciet, Albèrt Peyroutet, Éric Rei-Bèthvéder...). Elles

et réflexions sur son engagement d'occitaniste ; il se définit comme « *un militant hardit* » car lorsqu'il pense à une politique occitane, l'existence de l'occitan est, d'après lui, avant tout un problème politique : « *Tostemps que saunejèi una politica occitana, solide qu'ac es en tot prumèr un problema politic* ». Il n'est pas le seul dans ce militantisme car il cite Lafont et Rouquette : il dit ne pas douter de l'engagement du premier ni du remarquable travail qu'ils accomplirent au sein du COEA<sup>85</sup>.

Il publie avec Robert Lafont, en 1946, aux éditions du Triton Bleu, une anthologie poétique intitulée *La jeune poésie occitane*. À la fin des années 1970, il anime avec son ami et complice Jean-Marie Auzias, Philippe Gardy, Jean-Paul Creissac ou encore Joël Meffre, la revue de création et de critique *Jorn*, dirigée par l'écrivaine Roseline Roche. Son œuvre poétique, qu'il a traduite, est en partie rassemblée dans l'ouvrage intitulé *La brasa e lo fuòc brandal* [« Poésie (in)complète (1945-2000) »] paru en 2001 aux éditions *Jorn*. Ce recueil sert de référence aux citations des poèmes que nous choisirons.

Il a vécu retiré dans son village d'Église-Neuve-d'Issac en Dordogne jusqu'à ce que la mort l'en arrache le 23 février 2018<sup>86</sup>.

#### 1.1.2.8- Jean Mouzat. Moderne troubadour limousin.

Jean Mouzat ou Joan Domenc Mouzat ou Joan Molzac (ce sont les différentes formes occitanes de son nom ; il a écrit aussi sous des pseudonymes comme celui de Dominique Jos) est né en 1905 à Tulle et mort en 1986. Issu d'une famille aux origines paysannes, il reçoit une éducation traditionnelle, en contact avec la terre et avec la langue limousine en particulier en compagnie de sa grand-mère. Élève studieux et doué, il conçoit une « certaine inquiétude métaphysique »<sup>87</sup>. Passionné par les Troubadours et troubadour par son style, il est aussi dessinateur et peintre d'aquarelle. Médiévisiste attesté, il étudie et publie les poèmes de Gaucelm Faidit<sup>88</sup>, le troubadour dit « d'Uzerche ». Ancien élève de Joseph Anglade<sup>89</sup> à la

---

proposent également des rééditions en graphie classique des principaux auteurs d'expression gasconne de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle (Camelat, Palay, Pic...) annotées et commentées. <http://www.reclams.org>

<sup>85</sup> En 1962, Robert Lafont fonda le Comité Occitan d'Études et d'Action, groupe de réflexion et d'opinions, qui deviendra, en 1971, Lutte occitane.

<sup>86</sup> Voir l'article que le journal *Sud-Ouest* lui a consacré : « Dordogne : l'occitaniste Bernard Lesfargues s'en est allé », publié le 25/02/2018 à 3h30. Mis à jour le 26/02/2018 par Daniel Bozec.

<http://www.sudouest.fr/2018/02/25/l-occitaniste-bernard-lesfargues-s-en-est-alle-4229391-1827.php>

<sup>87</sup> *Œuvres poétiques limousines et occitanes* de Jean Mouzat, réunies et présentées par Robert Joudoux, Majoral du Félibrige. T. 1 N° 152 octobre 1999 et T. 2 N° 153 janvier 2000, éd. Lemouzi. Tulle. Présentation de R. Joudoux, p. 17.

<sup>88</sup> Jean Mouzat, *Les poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XII<sup>e</sup> siècle. Volume 2 de Les Classiques d'oc*, 2, Saint-Lô, A. G. Nizet, 1965. Voir la présentation de Jean Mouzat par R. Joudoux, In *Œuvres poétiques limousines et occitanes*, p. 20.

<sup>89</sup> Joseph Anglade (Josèp Anglada) est né à Lézignan-Corbières (Aude) en 1868 et décède en 1930. Après des études à Montpellier il enseigne dans les lycées de Béziers, Tulle, La Roche-sur-Yon, Montpellier et Bordeaux avant d'être titulaire d'une chaire à l'Université de Toulouse où il enseigne la langue et la littérature occitanes. Parallèlement, il bâtit l'Institut d'Études Méridionales. Préfacier, commentateur, éditeur scientifique, il est aussi un auteur spécialisé dans les Troubadours et un philologue attaché au terme « occitan » qui souligne l'unité de la langue et en exprime clairement l'extension.



Faculté de Lettres de Toulouse et ami d'Ismaël Girard, il est agrégé d'anglais. Il trouve le temps de composer et de glaner des prix. Poète, il a fondé en 1962 le *Comité d'Etudes Limousines* à Uzerche pour la défense de la langue limousine. Il fait partie de ces poètes qui écrivent peu en français et composent en langue d'oc car il n'a pas voulu être bilingue<sup>90</sup>. Il s'affirme occitan et fier de l'être :

Je suis né occitan. J'ai, depuis ma prime jeunesse, voulu maintenir et accroître mon occitanité. Je suis français de tout cœur, mais parce que je suis occitan, l'Occitanie étant depuis Clovis, à la fois contrainte et consentante, dans l'orbite des Francs, donc de la France. Pourvu qu'elle accepte notre personnalité et notre ipséité ethnique et culturelle.

Si Limousin et Andalousie sont éloignés géographiquement, il n'en demeure pas moins que Lorca et Mouzat ont de nombreux points communs. Mouzat se fait conférencier pour diffuser la littérature limousine et occitane du Moyen Âge en France et à l'étranger ; il est le collaborateur des revues *Òc*, *Lo Gai Saber*, *Lemouzi* et participe à la création de « *Clau Lemosina* », revue disparue en 2000. Il réclame, pour sa « petite patrie », la même déférence que pour la Provence de Mistral, « un maître, un génie, un des géants du grand patrimoine humain. »<sup>91</sup>. Ses œuvres sont réunies dans *Œuvres poétiques limousines et occitanes* de Jean Mouzat, réunies et présentées par Robert Joudoux Majoral du Félibrige. T. 1 N° 152 octobre 1999 et T. 2 N° 153 janvier 2000, éd. Lemouzi. Tulle. Présentation de R. Joudoux. S'y trouvent, entre autres titres : *L'ort sur lo Puech*, (Tulle, Imp. Juglard), 1935 ; *Color del tems*, 1938 ; *Dieu metge* 1950 (publié par *Messatges*, IEO, Toulouse) ; *Planhs e pregieiras* (1960-1973) ; *Nocturns*, (1940-1962) ; *Occitania. Seguida occitana. Viatge* (1940-1972).

#### 1.1.2.9- Roland Pécout<sup>92</sup>- La Provence, l'Orient et le Monde.

Né à Châteaurenard en Provence en 1949, il est plongé très tôt dans le bain linguistique occitan car c'est la langue du milieu familial, du village. À l'âge de 15 ans, il demande qu'on lui offre *Mirèio* la grande œuvre de Mistral. Il se passionne pour l'espagnol et s'intéresse à la littérature et aux civilisations d'Amérique Latine, encouragé en cela par un grand-père voyageur connaisseur du Brésil. Dès 1966-1967 il écrit et son premier recueil poétique en graphie classique s'intitule *La Sòm de la tèrra*. De 68 à 71, il est à Montpellier, étudiant à l'Université Paul Valéry où il rencontre R. Lafont. En 69 a lieu son premier contact avec l'Orient lors d'un voyage au Kurdistan. Son troisième séjour oriental se déroule au Tibet, en Inde, au Pakistan et cela donnera naissance aux deux tomes de *Portulan*. Pécout par certains aspects s'apparente aux gitans nomades, toujours en chemin, obéissant à des règles propres et

---

<sup>90</sup> Jean Mouzat, *Op. Cit.*, T. 1, p. 31 et 32.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>92</sup> Voir *Enrasigament e nomadisme, trajectoire d'un écrivain occitan de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle, Roland PÉCOUT*. IEO, textes et documents, 2003. L'ouvrage rédigé par Marie-Jeanne Verny, à la suite de sa thèse sous la direction de Philippe Gardy, sera d'une grande utilité : on y trouve des textes, des références biographiques et bibliographiques qui permettent de mieux cerner la personnalité et l'œuvre de cet auteur. Le site qu'elle a consacré à l'auteur et à son œuvre est très riche d'enseignements : « Roland Pécout, un écrivain voyageur » : <http://www.univ-montp3.fr/uoh/pecout/>  
[http://www.univ-montp3.fr/uoh/pecout/index.php?option=com\\_content&view=article&id=30&Itemid=23](http://www.univ-montp3.fr/uoh/pecout/index.php?option=com_content&view=article&id=30&Itemid=23)

s'opposant, en Espagne, à la *Guardia Civil*. En 1978, paraissent les poèmes édités en bilingue de *Poèmas per tutejar / Poèmes pour / à tutoyer*. Selon M-J. Verny, ce recueil d'abord paru sous forme d'un livret et d'une cassette-audio<sup>93</sup>, puis réédité en CD en 2004, peut se diviser en deux parties ; la première comporte huit poèmes et la seconde six dont un texte qui ressemble à un « *Planh* » pour un ami défunt et un dernier document, long, rédigé dans les deux langues. M-J. Verny donne une explication au titre un peu ambigu de ce recueil, « Poèmes pour / à tutoyer » : « c'est pour mettre en exergue cette volonté de parler à l'autre, de lui dire "tu", mais aussi de susciter en retour un tutoiement réciproque qui réponde aux poèmes donnés. »<sup>94</sup>. En 1999, une suite de poèmes datée de « 1978-1998 » est éditée et publiée par les éditions *Jorn* »<sup>95</sup> : il s'agit de *Mastrabelè*<sup>96</sup>. C'est « une suite poétique en 18 tableaux, datée « 1978-1998 ».

Voyageur, poète, Pécout est curieux de tout : nature, paysages, cuisines, traditions écrites, orales... sans oublier les hommes. Pécout ne cesse de participer à des mouvements collectifs, comme le mouvement Lutte occitane<sup>97</sup>, ni d'écrire pour des journaux et revues par exemple *Connaissance du pays d'oc*<sup>98</sup>. Il n'oublie pas les jeunes générations avec la rédaction, en 1986, d'un roman *L'envòl de la tartana*<sup>99</sup> ainsi que d'une histoire de voyage pour adolescents, *Las Costièras del Velon d'Aur*<sup>100</sup> en 2000.

La chanson est aussi pour lui un sujet de prédilection : il publie un document<sup>101</sup> sur le chanteur engagé Claude Marti, un ouvrage sur *La Musique folk des peuples de France*. Il signe le texte-titre d'un disque d'un groupe musical : *Cardabèla* <sup>102</sup> en 1976. Il participe

<sup>93</sup> Édition bilingue de l'association Montjòia, Sonographe de Fontblanche.

<sup>94</sup> Marie-Jeanne Verny, 2003. *Enrasigament e nomadisme trajectoire d'un écrivain occitan de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle*, Roland PÉCOUT, I E O. Textes et documents. P. 208. Voir : Roland Pécout, *Poèmas per tutejar / Poèmes pour dire tu*, livret bilingue et cassette-audio, Fontblanche, Montjòia. Réédition C.D. : 2004 : <http://www.montjoia.com/PoemasPerTutejar.php>

<sup>95</sup> Marie-Jeanne Verny, 2003. *Enrasigament e nomadisme trajectoire d'un écrivain occitan de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle*, Roland PÉCOUT, I E O. Textes et documents. P. 371.

<sup>96</sup> C'est le nom donné par Pécout à une cité grecque en ruines située sur les hauteurs de l'étang de Berre. Le site s'appelle aujourd'hui Saint Blaise. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Oppidum\\_de\\_Saint-Blaise](http://fr.wikipedia.org/wiki/Oppidum_de_Saint-Blaise). Cf. la revue *Dossiers d'Archéologie* N° 84, juin 1984 « Un oppidum gaulois à St-Blaise en Provence », ISSN : 1141-7137.

<sup>97</sup> Mouvement politique occitan de gauche fondé en 1970 à la suite et à la place du *Comitat Occitans d'Estudis et d'Accion* (COEA) et dissout en 1979. Il fut composé d'éléments occitanistes assez hétéroclites (ouvriers, universitaires), avec, entre autres, Robert Lafont, et resta solidaire de la gauche française.

<sup>98</sup> Magazine bimestriel édité à partir de janvier / février 1973 à Montpellier qui présentait « quelques aspects d'une région que nous aimons et que nous vous proposons de découvrir ensemble », disait Jacques Durand, le rédacteur en chef dans le numéro 2.

<sup>99</sup> Roland Pécout, *L'Envòl de la tartana*, Montpellier, CRDP. Ce roman a été commandé à Pécout par Philémon Pouget, animateur pédagogique en occitan. Il s'agit d'une œuvre qui était destinée à faire lire les collégiens et lycéens qui avaient appris l'occitan.

<sup>100</sup> Le roman *Las Costièras del Velon d'Aur* a été commandé par les écoles *Calandretas*. Il est sous-titré « Istòria de viatge » et paraît aux éditions La Poesia situées à Montpellier.

<sup>101</sup> Roland Pécout, *Claude Marti*, Seghers, Paris, 1975.

<sup>102</sup> Ce texte a été écrit à propos de la lutte du Larzac. La « *cardabèla* » est le nom occitan d'un chardon, cette rose des régions sèches de ce désert habité, qui pousse là où on ne l'attend pas, têtue et généreusement offerte aux vents qui, dans l'esprit de Pécout et de tous ceux qui se battaient pour conserver un Larzac consacré à l'élevage ovin étaient des vents de révolte soufflant sans répit sur une terre semblable à la mer. Voir Marie-Jeanne Verny, *Enrasigament e nomadisme trajectoire d'un écrivain occitan de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle*, Roland PÉCOUT, p. 494.

ardemment à la défense de la culture occitane non seulement par ses œuvres mais aussi par ses traductions et ses articles : selon Pécout, l'enseignement de l'occitan ne peut être qu'une « *subversion-subversion dins l'òrdre ideologic mai que pus- mas aital ponch de partença d'un cambiament social radical* »<sup>103</sup>, « subversion-subversion dans l'ordre idéologique surtout- mais aussi point de départ d'un changement social radical. ».

Sa première œuvre publiée est *Avèm decidit d'aver rason* en 1969. Il est possible d'y retrouver un écho des événements de mai 68 et des désirs, des espoirs exprimés violemment, de libertés surtout de la part de la jeunesse. L'Occitanie n'y apparaît qu'en filigrane, discrètement, cependant les revendications occitanes rejoignent un sentiment de fraternité avec l'humanité. Pécout s'y exprime à la première personne du pluriel et, comme chez Lorca, on distingue dans sa poésie des groupes antithétiques comme la vie et la mort, la liberté et l'oppression...

Les premières compositions pécoutiennes comme celles des jeunes auteurs et chanteurs des années 70 sont des textes efficaces pour protester et réclamer davantage de liberté(s) et, surtout, la liberté d'expression ; ces documents traduisent un sentiment de révolte et une inquiétude face aux changements sociaux et linguistiques, ainsi qu'une crainte devant la lente disparition d'un style de vie plutôt rural et d'une langue, la « *lenga de l'ostal* » mais aussi face à la nouvelle société qu'il faut construire, inventer au sens premier du terme.

#### 1.1.2.10- Michel Decor<sup>104</sup>. Occitanie et Orient.

Miquèl Decòr (en occitan) est né le 03 Mars 1949 à Bize-Minervois, Aude (Bisan de Menerbés). Un de ses professeurs, Yves Rouquette, l'abreuve de littérature occitane. Lafont, J-M. Petit, Cordes, Camproux seront ses maîtres.

Il enseigne l'occitan dans le secondaire et dans des ateliers de langue publics et connaît une forte période de création poétique entre 76 et 83 tout en participant à différentes activités culturelles et à un groupe de musique. Bien qu'il soit plus inspiré par A. Machado, des affinités avec Lorca sont perceptibles dans ce goût pour l'oralité et la transmission d'un savoir mais aussi la solidarité avec les laissés-pour-compte de la terre.

Bruno Peiràs, dans sa présentation du recueil *Soledre*<sup>105</sup> dit que, « *coma totis los poètas, es un paria. Un faidit [...]* », « comme tous les poètes, c'est un paria. », c'est un homme sans patrie « *un barrutlaire* », un « vagabond » qui s'entend avec tous les exclus du monde. C'est un homme essentiellement attaché à sa « petite patrie » : le Minervois. B. Peiràs, lui aussi

---

<sup>103</sup> Marie-Jeanne Verny, *Op. Cit.*, p. 36.

<sup>104</sup> Eléments de biobibliographie fournis par M. Decòr lui-même : à voir en annexes.

<sup>105</sup> Miquèl Decòr, *Soledre*, IEO-Aude, Vendémias, N° 77, 2014.



écrivain occitan, lui trouve des points communs avec Omar Khayyâm<sup>106</sup>, Léon Cordes ou encore Jean Boudou...

#### 1.1.2.11- Philippe Gardy. La discrète patience de l'eau

Une mention particulière s'impose pour Philippe Gardy<sup>107</sup> qui, à la fois critique pointu et trouveur de mots en poésie comme en prose, est une figure un peu à part dans ce paysage. Son jugement et ses propres compositions éclairent la lecture de certains poètes de ce *corpus*. Il nous semble intéressant de connaître davantage cette personnalité bien qu'il ne semble pas avoir de liens avec l'œuvre de Lorca sinon par une grande curiosité intellectuelle.

Né à Chalon-sur-Saône en 1948, dans une famille où on parlait occitan, il a été directeur de recherche au CNRS, ancien enseignant aux facultés de Bordeaux et de Montpellier, reconnu comme l'un des meilleurs connaisseurs de la littérature occitane moderne et contemporaine. C'est un poète et un nouvelliste. Comme universitaire, l'acuité de sa lecture et son érudition encyclopédique ont jalonné le champ des lettres occitanes, de l'âge baroque à la période contemporaine. Il a consacré par exemple de nombreuses études à Marcelle Delpastre, Robert Lafont, Bernard Manciet, René Nelli, Max Rouquette... Élève de Robert Lafont au lycée Daudet de Nîmes, il n'a pas 18 ans lorsqu'il publie en 1965 son premier recueil, *L'Ora de paciència, L'Heure de patience*, qui témoigne déjà d'une étonnante maturité poétique et qui puise son inspiration dans une nature bienveillante et apaisée (beaucoup plus ambiguë par la suite). Une quinzaine d'autres recueils suivront. Le plus obsédant de ces éléments est l'eau, l'eau amniotique des origines, qui apparaît sous les espèces de la mer, laquelle renouvelle sans cesse ses métamorphoses de sel, de gel et d'étoiles (*Per tantei fugidas egipciacas*, 1992) et recèle toute une faune d'humbles monstres (*Dançars dau pofre*, 1985). Mais c'est aussi l'eau obscure de la noyade (*A la negada*, 2005, *Delà l'aiga*, 2007), de la mort, de l'oubli et du néant. *La Dicha de la figuiera / Paroles du figuier*, version française de Jean-Yves Casanova, est publiée chez Trabucaire, Perpignan, en 2002. Gardy a collaboré à plusieurs revues littéraires occitanes. Il codirige les éditions *Jorn* à la fondation desquelles il a participé.

---

<sup>106</sup> Omar Khayyâm était un poète mystique, philosophe et mathématicien, astronome et grand algébriste persan né près de Nichapour (Nichapour) dans le Khorāsān (région au Nord-Est de l'Iran), qui vécut de 1040 à 1125. Cependant les dates sont approximatives car il est possible de trouver 1048-1131. Khayyâm était un contemplatif des choses divines et il est devenu un philosophe sceptique et fataliste. La profession de « tentier », « faiseur de tentes » ne l'empêchait pas d'écrire des poèmes ou "rubayat" : ce sont des quatrains emplis de scepticisme et de fatalisme, fort critique à l'égard des religieux de son époque. Au contraire des derviches tourneurs bruyants, le vin lui permettait une contemplation extatique. L'ivresse que procure le vin serait aussi une ivresse de Dieu. L'authenticité de tous ses poèmes est contestée par les intellectuels et les politiques. Les traductions sont sujettes à polémiques.

<sup>107</sup> Cf. <http://uoh.univ-montp3.fr/1000ans/?p=155> d'où est extraite cette biobibliographie.

Les œuvres de nos poètes occitans disent l'art et le génie de leurs concepteurs mais une certaine partie, modeste peut-être, n'aurait jamais pu voir le jour sans l'existence, certes trop brève mais ô combien fertile et foisonnante du grand modèle que fut pour eux le poète andalou par excellence Federico García Lorca. Après un premier contact avec les auteurs occitans, il s'avère nécessaire de rencontrer celui qu'ils ont choisi comme modèle et dont la voix fait grand bruit : c'est la voix d'un poète assassiné mais des oreilles occitanes se sont tendues pour écouter ce chant profond, andalou, gitan et universel et, dans ce XX<sup>e</sup> siècle, agité de guerres et bouillonnant d'idées, des hommes surtout se sont reconnus dans la musique de ce « rossignol andalou ».

## 1.2- Lorca, l'homme et l'histoire

Au commencement fut Federico García Lorca dont la vie fut brève mais intense et l'œuvre à l'aune de cette intensité. Pour parler de Lorca, il ne faut pas oublier la « *cara* », la face de la médaille qui hante et poursuit l'homme : l'amour. Mais c'est un amour insatisfait et malheureux que Lorca recherche cependant sans cesse. Le revers de cette médaille suggère la phrase de Maurice Barrès « du sang, de la volupté et de la mort »<sup>108</sup> : le sang de la vie et de la mort, celui de son ami, le torero Ignacio, qu'il ne voulait pas voir, la mort brutale qui l'a fauché en plein vol et la jouissance intense et raffinée d'une vie croquée, semble-t-il, à belles dents. Mais dans quelles circonstances historiques a-t-il vécu pour que le fil de son œuvre et de sa vie soit aussi brutalement rompu ?

On est en droit de se demander pourquoi lui, qu'a-t-il de plus que d'autres poètes de sa génération ; on peut s'interroger sur ce qui a attiré les auteurs occitans vers ce « rossignol andalou » en dehors de ses dons de ses qualités d'écrivain, de la magnificence de son écriture.

### 1.2.1- Contexte historique

Quand Federico del Sagrado Corazón de Jesús García Lorca naît en 1898, la reine Marie-Christine est régente : le futur Alphonse XIII, né en 1886, ne sera roi qu'en 1902. C'est pour l'Espagne l'année d'une déroute politique et militaire en Amérique, une défaite humiliante

---

<sup>108</sup> <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/maurice-barres> Maurice Barrès : né à Charmes dans les Vosges en 1862, il fut écrivain et politicien, député de Nancy en 1889. Anticonformiste et doté d'un esprit de rébellion, il se plaça dans le camp des antidreyfusards (suite à l'erreur judiciaire dont avait été victime l'officier Alfred Dreyfus, en partie à cause de sa confession religieuse) et sa pensée s'orienta vers un nationalisme traditionaliste, fondé sur le culte de la terre et des morts. Son principal axe de réflexion est « le culte du Moi ». Il fonda un journal *La Cocarde*. Elu député de Paris et académicien en 1906. Il mourut le 4 décembre 1923. En 1893 il écrivit *Du sang, de la volupté et de la mort*.

face aux États-Unis. L'empire espagnol bâti par les Conquistadores depuis le XVI<sup>e</sup> siècle s'effondre lamentablement : perte de Cuba, des Philippines, de Porto-Rico et de nombreux tués, blessés dans cette guerre imposée en quelque sorte par les États-Unis et qui s'achève par le traité de Paris. Cette année va rester dans l'Histoire comme celle du « *Desastre del 98* »<sup>109</sup> qui marquera les esprits d'un certain pessimisme, voire d'un pessimisme certain. Qui plus est, le pays se remet mal de la première expérience républicaine de 1873 à 1874.

C'est pourtant l'année qui donne son nom à une génération d'écrivains dont le point commun est la quête de l'Espagne, par exemple Miguel de Unamuno<sup>110</sup>, Ángel Ganivet... C'est cette génération dite « de 98 » qui va permettre à Lorca de saisir l'âme espagnole.

C'est pourtant seulement dix ans après que se tient la première exposition universelle espagnole à Barcelone. C'est malgré tout l'Espagne de la Restauration avec ses progrès et ses échecs. C'est le « grand tournant de la seconde décennie »<sup>111</sup> du siècle : « L'Espagne, dans le nouveau contexte international, amorce un authentique « décollage » industriel [...]. La population ouvrière, estime-t-on, augmente de 60% en quatre ans. »

Mais toute médaille a son revers et c'est l'armée qui va sauver le régime, préparant par là même les grandes crises de 1917 à 1936<sup>112</sup>. Les années qui vont précéder la guerre civile sont des années très agitées : mouvements populaires, révoltes, rébellions et répressions se succèdent et mettent à mal la vie des Espagnols. L'Espagne des années vingt n'est pas un pays de gens très riches culturellement et Lorca en est très averti car sa mère est enseignante. Il y a peu d'écoles publiques surtout pour les filles et peu d'instituteurs dans une Grenade peuplée d'environ cent mille habitants en 1926, si l'on en croit ce que relate E. Martín : « *La España de los años veinte -y no digamos Andalucía- presenta, en el campo principalmente, una masa de iletrados que el escaso índice de escolarización primaria pone de relieve* »<sup>113</sup>, [L'Espagne des années vingt, -et ne parlons pas de l'Andalousie- présente, à la campagne principalement, une masse d'illettrés révélée par le faible taux de scolarisation primaire].

---

<sup>109</sup> Voir : Marcelle Auclair, 1968, *Enfances et mort de Garcia Lorca*, Paris, Seuil, p. 38. M. Auclair emploie la formule lapidaire : « Année antipathique, 1898... ».

<sup>110</sup> Lorca a connu Unamuno à Salamanca en 1916, lors d'un de ses voyages d'étudiant. « ¡*Qué grande es Unamuno ! ¡Cuánto sabe y cuánto crea ! El primer español* », dit Lorca, en 1934, lors d'une entrevue avec Juan Chabás, au sujet de La Barraca. Cf. *Obras completas*, p. 1761. « Qu'il est grand, cet Unamuno ! Que de choses il sait et il crée ! Le premier espagnol ». Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes, II*, p. 867.

<sup>111</sup> Article de Jacques Beyrie, « L'Espagne de la Restauration. 1875-1917 », In Bartolomé Benassar, *Histoire des Espagnols*, VI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle, Bouquins, Robert Laffont, 1992, p. 748.

<sup>112</sup> *Op. Cit.*, « Les crises majeures », p. 750 à 794. Il ne faut donc pas oublier les désordres de Barcelone et de sa « semaine tragique » en 1909 ; en 1917, la révolte des Asturies et les grèves en Andalousie, à Valence, le désastre militaire au Maroc d'Anoual en 1921. S'en suivirent deux ans de terrorisme et d'insécurité (1921-1923). N'oublions pas sur la scène mondiale, la portée de la révolution en Russie.

<sup>113</sup> Federico García Lorca, 1996. *Antología comentada Selección*, Introducción y notas de Eutimio Martín, 2<sup>da</sup> edición, Madrid, Ediciones de la Torre. P. 167 et 168. Cependant, les investissements agricoles, industriels : électricité, téléphone, véhicules à moteur et timide apparition de l'avion, le développement du secteur tertiaire n'empêchent pas la catastrophique situation de la population ouvrière. Il faut noter aussi que c'est l'époque de la baisse démographique de la paysannerie qui constituait jusqu'à présent l'essentiel de la population active. L'« *Exposición Iberoamericana* » se tient à Séville en 1929. L'activité des « *Ateneos* » prépare l'opposition à la dictature de Miguel Primo de Rivera qui durera de 1923 à décembre 1930, puis laissera la place, après des élections, à la Seconde République en avril 1931.

La population ouvrière, pourtant, va obtenir la journée de huit heures en avril 1919<sup>114</sup>. Un « *bienio progresista* » se produit, c'est-à-dire deux ans (31-33) où vont être réalisés de gros efforts dans le domaine de l'éducation et l'établissement d'un statut pour la Catalogne en 1933 qui avait déjà connu son mouvement culturel de la « *Renaixença* » autour des années 1850. L'autonomie de la Galice avait été réclamée en 1918 avec le timide début de renaissance de la langue. Mais ce « *bienio* » sera suivi d'un autre beaucoup plus réactionnaire.

Les mentalités se modifient peu à peu : le divorce sera légalisé en 1932 ; les femmes ne sont plus aussi contraintes de n'avoir pour espérance de futur que de se marier, « filer, accoucher et pleurer »<sup>115</sup>. Et bien que jusqu'à des années très tardives du XX<sup>e</sup> siècle les jeunes filles aient dû avoir un chaperon ou ne sortir qu'avec des amies, jamais seules ni accompagnées d'un homme s'il n'est pas le « *novio* », une légère brise de liberté souffle sur l'Espagne.

Sur le plan intellectuel, c'est l'exil de Miguel de Unamuno sur l'île de Fuerteventura aux Canaries<sup>116</sup>, en 1924, sur l'ordre du général Primo de Rivera mais de nombreuses revues prolifèrent<sup>117</sup>, les étudiants lancent des campagnes d'opinion ; en 1925 les femmes célibataires émancipées ou veuves de plus de 23 ans acquièrent le droit de vote, droit que toutes les femmes auront en 1931. Des familles se sont enrichies : García Lorca, Buñuel... et se caractérisent par un esprit ouvert et libéral : c'est une période curieuse et propice à beaucoup de découvertes :

L'atmosphère particulière des années 20, la montée du fascisme, ensuite, [...] confèrent son relief propre à la génération des Dalí, Buñuel, Lorca et Alberti, promis au rayonnement international que l'on sait.<sup>118</sup>

Tous ces artistes sont unis par des signes communs : l'année de leur naissance est liée à un événement historique, ils sont issus de milieux aisés, dotés d'un esprit libéral et « entreprenant » ; leur éducation s'effectue dans des établissements religieux sauf pour Lorca qui va au « *Colegio del Sagrado Corazón* » qui, malgré son appellation, est laïque. Si Buñuel et Dalí s'en vont à Paris, Lorca reste en Espagne, sous l'influence des surréalistes, pour accueillir l'avènement de la république en avril 1931.

---

<sup>114</sup> *Op. Cit.*, « Les crises majeures », p. 757.

<sup>115</sup> *Op. Cit.*, « Les crises majeures », p.760.

<sup>116</sup> Miguel de Unamuno : 29 septembre 1864 Bilbao, 31 décembre 1936 Salamanque. Philosophe, écrivain, poète, critique littéraire, romancier, recteur de l'Université de Salamanque, sensible aux idées de droite au début, il change très vite d'avis. Il est connu aussi pour son discours du 12 octobre 1936 face au général phalangiste Millán Astray qui venait de crier « ¡Viva la muerte ! » : "*Acabo de oír el grito necrófilo e insensato de ¡viva la muerte !*". *Esto me suena lo mismo que, ¡muera la vida ! [...] Venceréis, pero no convenceréis. Venceréis porque tenéis sobrada fuerza bruta; pero no convenceréis, porque convencer significa persuadir. Y para persuadir necesitáis algo que os falta: razón y derecho en la lucha. Me parece inútil pedir os que penséis en España*". [Vive la mort ! Je viens d'entendre le cri nécrophile et insensé de "vive la mort !". Cela me fait penser à "meure la vie !". [...] Vous vaincrez mais vous ne convaincrez pas. Vous vaincrez parce que vous avez une force et une sauvagerie énormes ; mais vous ne convaincrez, parce que convaincre signifie persuader. Et pour persuader vous avez besoin de quelque chose qui vous manque : la raison et le droit dans la lutte. Il me semble inutile de vous demander de penser à l'Espagne].

<sup>117</sup> *Op. Cit.*, « Les crises majeures », p. 781.

<sup>118</sup> *Op. Cit.*, « Les crises majeures », p. 783.

De 1930 à 1936, Lorca va connaître la naissance du régime hitlérien, le Front populaire en France. En 1931 Lorca est déjà en pleine création et l'euphorie de l'avènement de la Seconde République accentue l'effervescence des milieux artistiques.

Mais des désordres et les moments difficiles des années suivantes (en 1934 notamment) sont le présage de la tragédie qui va éclater en juillet 1936 sur la terre d'Espagne et fauchera en pleine jeunesse ce poète trop tôt disparu. Sous la pression populaire des urnes, Alphonse XIII va s'exiler sans pour autant abdiquer clairement ; il meurt en 1941.

De son vivant, Lorca a connu la gloire et, si certaines de ses attitudes, certaines de ses pièces ont choqué quelques personnes bien pensantes de la bonne société grenadine et espagnole, il était apprécié et recherché comme l'excellent artiste qu'il était. Voici ce qu'en dit C. Couffon : « À Grenade, Federico savait qu'il était aimé et admiré » malgré « son indifférence religieuse et certaines libertés d'allure et de mœurs »<sup>119</sup>. L'Andalousie de Lorca « est une des régions les plus stables et les plus conservatrices d'Espagne »<sup>120</sup>. Marcelle Auclair ajoute que cette région de Grenade est « engourdie par une longue décadence »<sup>121</sup>, mais dans les dernières années du XX<sup>e</sup> siècle, si elle connaît un renouveau, la ville reste « pauvre, isolée et sans avenir »<sup>122</sup>. Lorca lui-même, bien que très « amoureux » de sa ville, n'en est pas moins un juge sévère. Selon ses dires dans les « *Diálogos de un caricaturista salvaje* », c'est « *una ciudad pobre, acobardada ; [...] donde se agita actualmente la peor burguesía de España* »<sup>123</sup>, « Une ville pauvre, amoindrie, [...] où s'agite actuellement la pire bourgeoisie d'Espagne », qui a perdu ce qui faisait sa renommée et sa beauté du temps des rois Maures.

### 1.2.2- Sa vie, sa personnalité

Né à Fuente Vaqueros près de Grenade, le 5 juin 1898, il fut assassiné dans un « *barranco* », un ravin près de Víznar le 19 août 1936, non loin de « sa Grenade », comme le dit Antonio Machado :

*Que fue en Granada el crimen  
Sabed- ¡pobre Granada! -, en su Granada.*<sup>124</sup>

---

<sup>119</sup> Claude Couffon, *À Grenade sur les pas de Garcia Lorca*, Seghers, 1962. P. 91. C. Couffon met en note que « sa tenue, surtout, en ces années 1935-1936, avait impressionné vivement les Grenadins. Son “négligé” d'artiste : pantalon noir et chemise de soie blanche sur laquelle il arborait une énorme rose rouge, gracieuse mais équivoque, [...] avait fait scandale à Grenade ».

<sup>120</sup> Marcelle Auclair, 1968, *Enfances et mort de Garcia Lorca*, Paris, Seuil, p. 40.

<sup>121</sup> *Idem*, p. 40.

<sup>122</sup> *Idem*, p. 46.

<sup>123</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, p. 1817. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes, II*, p. 931. Voir Claude Couffon, *Op. Cit.* P. 69.

<sup>124</sup> Antonio Machado, 1973. *Poésies*, traduites de l'espagnol par Sylvie Léger et Bernard Sesé. Préface de Claude Esteban. Gallimard. « Poésies de la Guerre » (1936-1939), traduit par B. Sesé. P. 409.



« Apprenez que le crime a eu lieu à Grenade - pauvre Grenade ! -, sa Grenade... »

Il est le fils d'un « *hacendado* », propriétaire terrien aisé, Federico García Rodríguez et de sa seconde épouse Vicenta Lorca Romero qui était « *maestra* », maîtresse d'école ; cette mère, très attachée à son fils, va jouer un grand rôle dans l'éveil littéraire, musical et culturel de son fils : « *Yo no nací en Granada, sino en un pueblo llamado Fuente Vaqueros. [...]. Toda mi infancia es pueblo* »<sup>125</sup>, « Je ne suis pas né à Grenade, mais dans un village appelé Fuente Vaqueros. [...] Toute mon enfance est villageoise ».

Son enfance semble avoir été heureuse, champêtre et culturelle. Comme l'Occitan Max Rouquette, il a le nez au ras de la terre, au ras de l'herbe ; il se complaît à observer les animaux : araignées, lézards, escargots... ; il se délecte aussi de la musique du vent dans les peupliers ainsi que du chant de la fontaine du village. Avec sa mère il étudie la musique et apprend à lire et c'est un point commun avec le poète occitan Max Rouquette qui tenait lui aussi de sa mère son goût pour la musique et la poésie. Ensuite, à l'âge de sept ans, il suivra un ancien collègue de sa mère, Don Antonio Rodríguez Espinosa, nommé instituteur à Almería. Mais une espèce de phlegmon le mit à l'article de la mort : « *me puso en las puertas de la muerte* »<sup>126</sup>, « me mit aux portes de la mort » ; son père dut aller le rechercher. Selon M. Auclair<sup>127</sup> il semblerait que Lorca ait eu un penchant pour l'exagération dû certainement à sa grande imagination ou... au besoin d'être choyé, aimé et d'intéresser son entourage. C'est un enfant espiègle et rieur, très à l'écoute des autres en même temps qu'un lecteur. Son espièglerie et son imagination se nourrissent aussi des contes de ses parents et de ses oncles.

Avant de déménager à Grenade la famille quitte Fuente Vaqueros pour un village, Asquerosa, où le père achète une exploitation de betterave sucrière et dont le nom aujourd'hui reflète une autre activité agricole : Valderrubio, c'est-à-dire « La vallée du blond » car la culture du tabac y fut prospère. Le changement de nom intervint en 1941.

Sur certains plans se dessinent quelques similitudes avec le grand écrivain Max Rouquette, dont le texte en prose « *Secret de l'èrba* » décrit des enfants couchés dans l'herbe, dont ils se disaient « *los màstres* », les maîtres, et dans laquelle ils passaient des heures à observer le travail des fourmis, « *entre sos fils lindes lo trabalh de las formigas afogadas* »<sup>128</sup>. Max Rouquette et Lorca étaient de grands lecteurs ; ils montrèrent tous deux de grandes connaissances dans des domaines divers. D'ailleurs, à la question : « ¿ Lee usted mucho ? », « Vous lisez beaucoup ? », il répond : « *Por temporadas. Tuve épocas de leerme dos libros* ».

---

<sup>125</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1966, duodécima edición. P. 1770. « *Entrevista con Proel* », 1935. Traduction d'André Belamich In García Lorca Federico, 1990. *Œuvres complètes, II*, édition établie par André Belamich. Textes traduits par Marcelle Auclair, André Belamich, Jacques Comicial, Claude Couffon, Paul Lorenz, Robert Marrast, Jean Prévost, Michel Prévost, et Paul Verdevoye, Paris, Gallimard.

<sup>126</sup> Federico García Lorca, *Op. Cit.*, p. 1698. Traduction d'André Belamich. P. 768.

<sup>127</sup> Marcelle Auclair, 1968, *Enfances et mort de Garcia Lorca*, Paris, Seuil, p. 55.

<sup>128</sup> Max Rouquette, 1961, *Verd Paradís*, Montpellier, CRDP, 2008, p. 9.

*diarios. Lo hacía ya como una gimnasia intelectual.* »<sup>129</sup> / « Par à-coups. À certaines époques, je lisais deux livres par jour. Je le faisais à titre de gymnastique intellectuelle. ».

Les jeux de Federico consistent à « *decir misa, hacer altares, construir teatritos* »<sup>130</sup>, « À dire des messes, à faire des autels, à bâtir de petits théâtres... » : dire la messe et construire des autels dans la cour de la maison puis fabriquer de petites poupées pour son théâtre de marionnettes<sup>131</sup>. Très tôt il est en contact les chansons traditionnelles du répertoire folklorique andalou. Le refus de son père face au désir de son fils d'aller faire des études poussées de musique n'entrave pas son amour pour cette discipline dans laquelle il excelle avant de passer maître en poésie.

En 1920, quand Manuel de Falla s'installe à Grenade, ce fut la rencontre et la naissance d'une amitié entre les deux hommes ; Falla transmet à Lorca son amour pour le folklore et la musique populaire. Lorca dit lui-même qu'il a commencé à écrire à dix-sept ans : *Impresiones y paisajes* est le premier *opus* issu de notes prises au cours de voyages d'études en Castilla la Vieja (Vieille Castille), León, Galicia, Andalucía, dont Claude Couffon parle comme d'une œuvre de jeunesse avec ses faiblesses et ses qualités en herbe<sup>132</sup>.

Après des études de Philosophie et Lettres, de Droit à l'Université de Grenade, il voyage à travers l'Espagne et fait la connaissance d'Antonio Machado. En 1919 il s'installe à Madrid à la « *Residencia de Estudiantes* » où il se trouve avec de nombreux intellectuels : Jorge Guillén, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, et bien sûr, Buñuel et Dalí qui vont l'initier au surréalisme. En 1928, il fonde, avec quelques amis poètes, la revue *Gallo* de courte durée<sup>133</sup>. Elle est née d'un conte de Lorca qui relate les efforts d'un Grenadin dont le rêve est de sortir Grenade de sa torpeur, de son atonie<sup>134</sup>. Si le premier numéro a eu du succès il n'en a pas été de même pour le second.

Il a vingt ans quand il publie ses premiers textes, « *Impresiones y paisajes* », (1918) puis, en 1920, sa première pièce de théâtre « *El maleficio de la mariposa* », qui cependant ne connaîtra pas un franc succès et ses premiers poèmes, *Libro de poemas*, en 1921.

En 1929 il part à New York pour éviter de sombrer dans une forme de dépression ; c'est là qu'il a un choc en découvrant les conditions de vie des Noirs, entre autres, et la déshumanisation de la ville. Puis il va à Cuba où il retrouve une ambiance gaie et un environnement presque familial. À son retour, en 1931, il se lance dans la création du groupe théâtral universitaire, « *La Barraca* », dont le but est de rapprocher les intellectuels du peuple et il a le soutien du ministre de l'instruction publique qu'il connaît bien : Fernando de los

---

<sup>129</sup> Federico García Lorca, *Op. Cit.*, p. 1773. Traduction d'André Belamich In García Lorca Federico, 1990. *Œuvres complètes, II*, p. 883.

<sup>130</sup> *Ibidem*, García Lorca Federico, *Op. Cit.*, p.1694. Traduction d'André Belamich. P. 764.

<sup>131</sup> Cf. Couffon Claude, 1962, *À Grenade, sur les pas de Garcia Lorca*, Seghers, p. 41. L'auteur nous dit que, vers quinze ou seize ans, Lorca achètera un véritable théâtre. Ce fait est confirmé par Marie Laffranque dans son ouvrage *Federico Garcia Lorca*, [1966], Seghers, Collection Théâtre de tous les temps, 1969, Paris. P. 11.

<sup>132</sup> Claude Couffon, *Op. Cit.*, p. 42.

<sup>133</sup> Il est intéressant de lire le chapitre (P. 47 à 55) de l'ouvrage de C. Couffon dans lequel il relate les aventures de la fondation du journal.

<sup>134</sup> *Idem*, p. 48.



Ríos, neveu de Francisco Giner de los Ríos, qui créa la *Institución Libre de Enseñanza* en 1876 (qui deviendra, en 1910, la *Residencia de Estudiantes*, la « Resi »).

Il présente ses créations mais aussi les grandes œuvres classiques en Castille. Ce sera son occupation la plus importante dans ses dernières années en même temps que ses compositions poétiques et théâtrales<sup>135</sup>. Ce théâtre ambulant dans lequel Lorca joue plusieurs rôles, toujours vêtu de son « *mono* », bleu de travail, devient de plus en plus social et « révolutionnaire » ; malgré tout, les pièces classiques des grands auteurs du siècle d'or continuent d'être jouées : Lope de Vega par exemple. Mais les événements politiques et une certaine lassitude de Lorca font qu'en 35 avec la fin des subventions officielles, *La Barraca*, « la chose qui roule » cessera de parcourir les routes.

En 1933 il entreprend une tournée en Amérique du Sud : Argentine, Uruguay. Il fait de fréquents séjours chez les Dalí à Cadaqués et passe quelques étés avec sa famille dans une station thermale à Lanjarón.

L'impression que produisirent Lorca et son œuvre est à la mesure de la personnalité et de la personne. Physiquement c'est un homme fort, brun, les sourcils noirs en broussaille et les joues pleines, à l'allure légèrement claudicante et au rire sonore. Jean Cassou<sup>136</sup>, écrivain et critique d'art, hispaniste et occitaniste, en traça un portrait dithyrambique :

Sa gentillesse d'allure, son alacrité, ce teint de bronze, cette voix de bronze, la drôlerie tout ensemble candide et subtile de ses propos, et puis la tendresse de ses lettres, sa virtuosité en tout, ses dons de musicien, de pianiste, de peintre, de récitant, tout cela était andalou, typiquement andalou, l'Andalousie même.<sup>137</sup>

Il ajoute : « sa vulnérabilité » dont il dit qu'à cause d'elle, « le poète, plus que tout autre, ressent le tragique du monde. ».

Ses amis comme Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Pablo Neruda, sont tous d'accord pour décrire un homme enchanteur, qui aimait rire mais, écrit Aleixandre, « Son cœur n'était assurément pas joyeux »<sup>138</sup>. Selon Luis Cernuda, il avait « La tristesse fondamentale de l'Espagnol - un peuple triste s'il en est - [...]. Il ressentait « un sentiment tragique [...] ; une tristesse tragique qu'alimentent deux passions fondamentales : l'amour et la mort. »<sup>139</sup>. Toujours selon Cernuda, « la sensualité, qualité essentielle du poète, était prodigieusement vivante en lui. ». C'est certainement ce qui attirait dans sa poésie et s'adressait au cœur du peuple car Lorca n'a jamais dédaigné, bien au contraire, les aspects populaires et traditionnels

---

<sup>135</sup> [http://www.cervantes.es/bibliotecas\\_documentacion\\_espanol/biografias/tokio\\_federico\\_garcia\\_lorca.htm](http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/tokio_federico_garcia_lorca.htm)  
[http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/garcia\\_lorca.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/garcia_lorca.htm)

<sup>136</sup> Cf. : CASSOU Jean, *Jean Cassou*, présenté par Pierre Georgel, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1967. BOUSQUET Joë, *Lettres à Jean Cassou*, Limoges, Rougerie, 1970. In « Poètes en résistance », SCÉRÉN-CNDP (Centre national de documentation pédagogique) <https://www.reseau-canope.fr/poetes-en-resistance/poetes/jean-cassou/>

<sup>137</sup> Federico García Lorca, *Poésies* (1921 – 1927) NRF, *Poésie*/Gallimard, 1966. P. 7, 9 et 11.

<sup>138</sup> Vicente Aleixandre, « Évocation de Federico García Lorca », In *Federico García Lorca, Europe* N° 1032, Paris, avril 2015, p. 15 à 17.

<sup>139</sup> Luis Cernuda, « Un fleuve », In *Federico García Lorca, Op. Cit.*, p. 23.

de la littérature : « la tradition fut pour lui un don, mais aussi une conquête. »<sup>140</sup> Cette conquête est le fruit du génie mais aussi d'un travail long et lent de réflexion, de maturation.

Le caractère de F. García Lorca est marqué par sa naissance : le lieu où elle se produisit et son origine sociale. C'est un esprit à double facette : triste et gai à la fois. Il a conservé toute une âme enfantine et les enfants l'intéressent. Son enfance est marquée par une obsession :

*Mi padre se casó viudo con mi madre. Mi infancia es la obsesión de unos cubiertos de plata y de unos retratos de aquella otra « que pudo ser mi madre », Matilde de Palacios. Mi infancia es aprender letras y música con mi madre, ser un niño rico en el pueblo, un mandón.*<sup>141</sup>  
« Mon père, veuf, s'est remarié avec ma mère. Mon enfance a été obsédée par des couverts d'argent et des photos de cette autre femme "qui aurait pu être ma mère", Matilde Palacios. Mon enfance se passe à apprendre mes lettres et la musique avec ma mère, c'est celle d'un fils de riche, d'un enfant gâté, dans son village. ».

Lorca nous dit : « *Amo a la tierra.* »<sup>142</sup>, « J'aime la terre » ». Grammaticalement la présence de la préposition « a » devant le substantif « *la tierra* » permet de penser que, pour lui, cette terre est une personne, un être digne d'amour et de soins. Mais il prétend ne pas aimer, ni supporter les personnes âgées : ce garçon joyeux et insouciant se ferme quand il s'agit de la mort : « *la muerte...¡Ah !... [...]. La muerte está en todas partes. Es la dominadora... Hay un comienzo de muerte los ratos que estamos quietos* »<sup>143</sup>, « La mort... Ah !... [...] La mort est partout. C'est la dominatrice... Il y a un commencement de mort dans les moments où nous sommes tranquilles. ».

Pourtant c'est un homme généreux et ouvert aux autres, empathique et incapable de bassesse qui affirme haut et fort son amour pour son prochain : « *Mi amor a los demás, mi profundo cariño y penetración con el pueblo.* »<sup>144</sup>, « Mon amour pour autrui, ma profonde tendresse pour le peuple ». S'il affirme avoir bonne mémoire, il n'en oublie pas moins très vite les petits détails ou les mesquineries et celui qui veut le blesser perd son temps : « *El que quiera hacerme daño pierde el tiempo, porque esas cosas las olvido en seguida.* »<sup>145</sup>, « Celui qui veut me faire du mal perd son temps, car j'oublie instantanément ce genre d'attaques ». Il aime rire et lire. Sa façon de travailler est la lenteur : « *Trabajo bastante. [...]. En escribir tardo mucho.* »<sup>146</sup>, « Je travaille pas mal [...] Je reste longtemps Avant d'écrire. ». La lumière et la radio le remplissent de joie : « *Me paso escuchando la radio casi todo el día. La luz y la*

---

<sup>140</sup> José Lezama Lima, « Allégresse de toujours face à la maison maudite », In *Federico García Lorca, Op. Cit.* p. 35.

<sup>141</sup> Federico García Lorca, *Op. Cit.* p. 1693-1694. Traduction d'A. Belamich, In García Lorca Federico, 1990. *Œuvres complètes, II*, Gallimard, p. 764.

<sup>142</sup> *Ibidem.* p. 1754. Traduction d'A. Belamich, Gallimard, p. 855.

<sup>143</sup> *Ibidem.* p. 1756. Traduction d'A. Belamich, Gallimard, p. 857.

<sup>144</sup> *Ibidem.* p.1793. Déclaration à l'*Ateneu Enciclopedic Popular* de Barcelone, 1935. Traduction d'A. Belamich, In García Lorca, Federico, 1960. *Conférences, Interviews, Correspondance*, traduit de l'espagnol par André Belamich, Paris, Gallimard. P. 385.

<sup>145</sup> *Ibidem.* p. 1773. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes, II*, p. 883.

<sup>146</sup> *Ibidem.* p. 1777. Con Nicolás González-Deleito, 1935. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes, II*, p. 889.

*radio me encantan.* »<sup>147</sup>, « Je passe toute la journée à écouter la radio. La lumière et la radio m'enchangent ».

Et pourtant, d'après A. Bensoussan<sup>148</sup>, Grenade n'est plus la rayonnante capitale du dernier royaume musulman. Boabdil a dû céder les clés de la ville aux Rois Catholiques, Fernando et Ysabel en 1492. Les expulsions qui suivirent puis le rôle de l'Inquisition dans la chasse à tous ceux dont le sang n'était pas pur ont fait que, au fil des siècles, Grenade s'est assoupie lentement comme une belle sultane délaissée et « Grenade, en 1909, est une cité austère [...] une ville endormie, sans grâce réelle » [...] <sup>149</sup>. Au cours du règne des Rois Catholiques, une obligation nouvelle venait d'apparaître, celle d'avoir un sang pur. Les premiers statuts de « *limpieza de sangre* » datent du XV<sup>e</sup> siècle lorsque furent approuvées en Espagne les lois requérant obligatoirement des preuves de cet état. Les qualités du « *cristiano viejo* », c'est-à-dire le chrétien depuis des générations, étaient exigées chez les nobles afin qu'ils puissent accéder à certaines charges : ils devaient justifier la pureté de leur lignage, sans mélange avec du sang impur, musulman ou juif. Ce fut un élément de discrimination légal durant des siècles, aggravé par le rôle de l'Inquisition. Les Musulmans, chassés de Grenade en 1492 et les Juifs, persécutés afin de les pousser à fuir, qui se convertissaient (*conversos* ou *moriscos*) n'obtenaient pas de postes du fait de leur « impureté ».

Les propos d'Henry de Montherlant, fin connaisseur de l'Espagne, sont très durs dans son essai de 1928 intitulé *La déception de Grenade*. Il n'hésite pas à décrire la ville avec ironie et à en dire que s'il est bien allé trois fois à Grenade, chaque fois, il en est très vite reparti car il n'est jamais arrivé « à tirer une goutte de cette vieille pelure d'orange ! » <sup>150</sup>.

Grenade abrite dans ses rues étroites des maisons blanches bien cachées dans de la verdure, aux fenêtres dont les jalousies tamisent l'ardent soleil. C'est le typique *carmen* grenadin d'où on peut observer sans être vu : Grenade est secrète et épie discrètement. Les fontaines sont nombreuses qui renforcent la fraîcheur nocturne : ces *aljibes*, ces citernes, qui vont marquer le jeune Federico par leur chant et leur mystère.

Lorca n'a pas eu pour unique formation l'enseignement maternel, populaire, familial ou musical : il est très cultivé et, s'il a une influence certaine sur des écrivains de la jeune génération, il a été marqué par l'autre poète andalou devenu castillan d'adoption, A. Machado, dont il fit la connaissance lors de ses voyages d'études.

Pablo Neruda, alors consul du Chili à Buenos Aires, le rencontra en 1934 et dans son livre de mémoires, il raconte le discours à deux voix qu'ils firent devant le PEN-Club et une centaine d'écrivains argentins, à l'hôtel Plaza. Cette façon de prononcer ce discours, en hommage à Rubén Darío<sup>151</sup>, était le fruit de l'esprit facétieux de Lorca au sujet duquel Neruda

---

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 1774. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes, II*, p. 883.

<sup>148</sup> Albert Bensoussan, *Federico García Lorca*, Gallimard, 2010, p. 54

<sup>149</sup> *Idem*, p. 55.

<sup>150</sup> Henry de Montherlant, *Essais*, NRF, Gallimard, 1963, p. 413.

<sup>151</sup> Rubén Darío est né au Nicaragua à Metapa en 1867 et mort à León en 1916. C'est le pseudonyme du grand poète Félix Rubén García Sarmiento, initiateur et plus grand représentant du Modernisme hispano-américain.

dit : « *Federico, que estaba siempre lleno de invenciones y ocurrencias [...]* »<sup>152</sup> / « Federico qui était toujours plein d'idées et d'inventions ».

En 1935, Neruda, toujours consul, retrouve Lorca et d'autres poètes à Madrid dont les amis comme Alberti, Miguel Hernández, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre... Voici son jugement sur Lorca :

*Nunca he visto reunidos como en él la gracia y el genio, el corazón alado y la cascada cristalina. Federico García Lorca era el duende derrochador, la alegría centrífuga que recogía en su seno e irradiaba coma un planeta la felicidad de vivir. Ingenio y comediante, cósmico y provinciano, músico singular, espléndido mimo, espantadizo y supersticioso, radiante y gentil, era una especie de resumen de las edades de España [...]. En el teatro y en el silencio, en la multitud y en el decoro, era un multiplicador de la hermosura.*<sup>153</sup>

« Je n'ai jamais vu réuni comme en sa personne la grâce et le génie, le cœur ailé et la cascade cristalline. Federico Garcia Lorca était le farfadet dissipateur, la joie centrifuge qui recueillait dans son sein le bonheur de vivre et l'irradiait comme une planète. Ingénu et comédien, cosmique et provincial, musicien étonnant, mime parfait, ombrageux et superstitieux, rayonnant et bon garçon, il résumait en quelque sorte les âges de l'Espagne [...]. Au théâtre et dans le silence, dans la foule et en société, Federico était un multiplicateur de la beauté ».

Outre les classiques grecs, latins, français (Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé), anglais (Shakespeare), espagnols comme Cervantes, Garcilaso de la Vega, Calderón, Rubén Darío, il s'est intéressé à des œuvres d'auteurs que l'on peut qualifier de scandaleux pour l'époque et la ville : Voltaire, Oscar Wilde, Darwin; il a, comme certains poètes occitans, découvert et apprécié aussi Omar Khayyâm dont « les quatrains érotico-sensuels des *Rubāiyat* » ont certainement contribué à l'inspiration du *Diván del Tamarit*<sup>154</sup>.

Les goûts de Lorca en matière d'amitié sont aussi éclectiques que ses affinités littéraires et artistiques... Il fut l'ami de Buñuel, l'Aragonais mais aussi du Catalan Dalí dont on connaît les penchants plutôt fascisants mais aussi de Manuel de Falla, le grand musicien très catholique, sans oublier ses relations étroites avec des personnes liées directement au franquisme comme son ami, le poète Luis Rosales dans la famille duquel il se réfugia avant d'être arrêté. Il a eu aussi des amis communistes (Alberti) et socialistes (Fernando de los Ríos).

Ses dernières compositions marquent un changement dans son inspiration et les ultimes ne seront éditées que bien après sa mort : *Sonetos del amor oscuro*<sup>155</sup>. Sa mort tragique et injuste

---

Son nom vient de celui d'un grand-père : « *La familia de los Darío* ». En 1888 sa notoriété grandit grâce au recueil *Azul*. En 1892 il part pour l'Espagne, en Galice, d'où il entreprend des voyages en Europe.

<sup>152</sup> Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, Seix Barral, 1974, p. 157. Pablo Neruda, *J'avoue que j'ai vécu*, (Mémoires). Traduit de l'espagnol par Claude Couffon, Les Éditeurs Français Réunis, Paris, 1975. P. 148.

<sup>153</sup> Pablo Neruda, *Op. Cit.*, p. 170. Traduit de l'espagnol par Claude Couffon.

<sup>154</sup> Voir Albert Bensoussan, *Federico García Lorca*, Gallimard, 2010, p. 60 et 61.

<sup>155</sup> C. Couffon a été le premier à parler d'un titre que Lorca aurait donné à ces onze sonnets qu'il n'a jamais pu retoucher. Une traduction en français par André Belamich, en 1981, provoqua une réaction qui conduisit à l'édition en décembre 1983 de cette œuvre. En 1984, la famille autorisa le journal *ABC* à publier les originaux autographes. Les vers suivent le modèle pétrarquiste de quatorze vers hendécasyllabiques.

aux débuts d'une guerre civile qui devait diviser l'Espagne en deux<sup>156</sup>, au faite de sa renommée et à un tournant de son écriture, n'a pas manqué de marquer ses contemporains mais aussi de franchir des frontières plus aisément que les exilés de la guerre. Si sa disparition brutale n'a pas soulevé l'indignation des intellectuels français, elle a provoqué des réactions poétiques dans le milieu littéraire hispanique. Neruda a composé une « *Oda a Federico García Lorca* », du vivant du poète et cité son nom dans le poème « *Explico algunas cosas* » :

<p><i>Federico, te acuerdas Debajo de la tierra, Te acuerdas de mi casa Con balcones en donde La luz de Junio ahogaba Sus flores en tu boca ? ¡Hermano, hermano !</i><sup>157</sup></p>	<p>Federico, te souviens-tu ? sous la terre, te souviens-tu de ma maison et des balcons où la lumière de juin noyait des fleurs sur ta bouche ? Frère, frère !</p>
---	--

C'est encore Neruda qui affirme que « *Federico tuvo un preconocimiento de su muerte.* », « Federico eut une prémonition de sa mort. » et qui crie sa colère et sa peine dans cette phrase : « *Federico García Lorca no fue fusilado ; fue asesinado.* », « Federico Garcia Lorca n'a pas été fusillé ; on l'a assassiné. »<sup>158</sup>. Le traducteur a choisi le passé composé au lieu du passé simple espagnol, plus violent peut-être car plus définitif.

Une compilation de textes rédigés en espagnol et d'autres langues, en l'honneur du poète vivant mais aussi en sa mémoire, est réunie dans un ouvrage intitulé *Versos para Federico*<sup>159</sup>. En effet, d'autres poètes, contemporains de Lorca comme Rafael Alberti qui exprima sa tristesse dans une « *Elegía a un poeta que no tuvo su muerte* » et un sonnet « *A Federico García Lorca* » mais aussi Luis Cernuda (« *A un poeta muerto* ») ou Manuel Altolaguirre, (« *Elegía a nuestro poeta* ») et Miguel Hernández (« *Elegía primera (A Federico García Lorca, poeta)* ») ou Antonio Casares (« *Elegía a Federico García Lorca* »), ont réagi en composant en mémoire du poète et ami assassiné.

<sup>156</sup> A. Machado a dit : « *Una de las dos Españas / ha de helarte el corazón* » : cf. *Poesías completas*, Austral, N° 149, Espasa-Calpe, Madrid, Undécima edición 1966, *Campos de Castilla*, CXXXVII « *Proverbios y Cantares* », LIII, p. 16. A. Machado, *Champs de Castille*, trad. de l'espagnol par Sylvie Léger et Bernard Sesé. Collection Poésie/Gallimard (n° 144), p. 212. « L'une de ces deux Espagnes / te glacera le cœur ». Neruda aussi parle de deux Espagnes qui s'opposent. Voir : « L'ange de ce moment de notre langue » In *Europe*, N° 1032, consacré à Federico García Lorca, p. 25 à 29.

<sup>157</sup> Poème qui traduit l'amitié entre les deux hommes et qui fut inclus dans la Section V de la seconde *Residencia en la Tierra*, recueil de poèmes composés entre 1931-1935 (publié à Madrid, par Cruz y Raya, Ediciones del Árbol, en 1935). Fragment de l'œuvre de Neruda *Explico algunas cosas*, incluse dans le recueil *Tercera residencia*, publiée à Santiago de Chile en 1937, son sous-titre est évocateur : « *Himno a las Glorias del Pueblo en la Guerra* ». Il sera traduit par L. Parrot dans la collection Romans traduits de Denoël, édition préfacée par L. Aragon, en 1938. Traduction nouvelle de Guy Suarès In Neruda Pablo, 1972. *Résidence sur la terre*, Préface de J. Cortazar, Paris, Poésie/Gallimard. 2004. P. 161. Un chapitre de l'ouvrage de Mémoires de Neruda, *Confieso que he vivido*, intitulé « *España en el corazón* », contient une partie consacrée à « *Mi libro sobre España* ». L'auteur y explique rapidement la naissance de l'œuvre. Voir Pablo Neruda, 1974. *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral. P. 174-175 et Pablo Neruda, 1975. *J'avoue que j'ai vécu*, Mémoires, traduit de l'espagnol (Chili) par Claude Couffon. Paris, Les Éditeurs Français Réunis. P. 163-164.

<sup>158</sup> Pablo Neruda, *Op. Cit.*, p. 161-162.

<sup>159</sup> *Versos para Federico*, Selección de Eduardo Castro (Autor), editorial Comares, Granada. 1999. P. 82, 98, 144 et 244.

Nous venons de rencontrer un homme ouvert et curieux dans des domaines variés, tout comme l'ont été les poètes occitans qui seront étudiés ici. La question peut se poser du choix fait par les Occitans : pourquoi Lorca plutôt qu'un autre compositeur espagnol ? Qu'avait-il de plus (ou de différent) que d'autres auteurs de sa génération ? On peut s'interroger sur ce qui a attiré les créateurs occitans vers ce « rossignol andalou » en dehors de ses dons, de ses qualités d'écrivain, de la magnificence de son écriture. Comment se traduit cet intérêt ? Comment se manifeste cette influence, cette fraternité dans les mots et les idées... ? C'est ce que nous allons tâcher de découvrir à travers l'étude des traductions de certains ouvrages de Lorca par des Occitans mais aussi dans leurs œuvres spécifiques, eux qui se sont inspirés des concepts et de l'écriture de Lorca. Tout en conservant des traits originaux et personnels, les poètes occitans choisis sont parvenus à un syncrétisme entre l'exemple andalou et les spécificités occitanes malgré les contraintes subies par la langue dans laquelle ils ont persisté à composer en dépit d'oppositions extérieures au domaine occitanophone mais aussi, parfois, internes.



## 2- Les œuvres occitanes. Traduction et / ou réécriture et créations.

En ce qui concerne précisément les Occitans de nombreuses questions se posent. Quand ont-ils composé leurs œuvres et quand ont-ils traduit Lorca ? Et, bien sûr, quelles compositions lorquiennes ont-elles eu leurs faveurs ? Comment se sont-ils « servis » de l'art de Lorca ? Ils se sont appuyés sur leurs études, leurs lectures et si deux poètes ont traduit certaines des œuvres de leur inspirateur, l'un d'entre eux a opté pour le théâtre. Mais ils sont allés au-delà de la traduction et ont créé à leur tour des poèmes ou des pièces de théâtre, sans oublier des textes en prose dont la structure, la composition et les thèmes sont une reformulation occitane de la pensée andalouse telle que Lorca l'a construite. Comment faire entrer les lecteurs dans ce monde de poésie et de rêve, comment faire sentir les odeurs, les parfums, comment faire percevoir le toucher, comment montrer la nature et permettre la découverte d'autres hommes à ceux qui n'en connaissent rien ? L'empreinte de Lorca se perçoit à deux niveaux chez les poètes occitans de notre *corpus*<sup>o</sup>: la traduction de certaines œuvres et des créations personnelles mais portant la marque de l'atmosphère et des techniques du maître.

### 2.1- Deux traducteurs : Rouquette et Allan : deux rapports à l'homme et à l'œuvre

Il ne faut pas oublier que parmi les auteurs occitans, certains sont aussi traducteurs et quelques-uns ont été en même temps éditeurs comme Bernard Lesfargues qui en fit son métier et Ph. Gardy qui a réalisé l'édition scientifique et critique des traductions de Lorca par Max Rouquette. Si la traduction est une trahison selon l'adage italien « *traduttore traditore* », Bernard Lesfargues et Max Rouquette réfutent clairement cette maxime. À la question sur ce sujet<sup>160</sup> B. Lesfargues répond catégoriquement : c'« est un adage stupide dont je ne veux même pas entendre parler ». Quant à Max Rouquette<sup>161</sup>, il semble que pour lui traduire est un moyen de mieux écrire, c'est un exercice de style auquel il s'adonna quotidiennement depuis sa prime jeunesse jusqu'au bout de sa longue vie ; pour lui comme pour R. Allan ce fut un plaisir de créer ou plutôt de recréer. Et c'est en effet un moyen de se confronter à d'autres schémas linguistiques, à d'autres systèmes de pensées, de rechercher d'autres termes et d'enrichir son propre lexique, de pénétrer dans d'autres univers. C'est un moyen de se confronter à l'altérité, de pénétrer dans le domaine de l'autre qui n'est pas soi tout en restant attaché à ses racines sans oublier de valoriser la culture « étrangère »<sup>162</sup>. Pratiquement tous les

---

<sup>160</sup> Voir en annexe les réponses données par B. Lesfargues aux questions posées sur divers sujets.

<sup>161</sup> « Max Rouquette, la liberté de l'imaginaire » catalogue rédigé par Gilles Gudin de Vallerin et publié par l'Agglomération de Montpellier à l'occasion de l'Exposition à la médiathèque centrale Emile Zola qui s'est tenu du 4 décembre 2014 au 28 février 2015. [www.montpellier-agglo.com/mediatheques](http://www.montpellier-agglo.com/mediatheques).

<sup>162</sup> L'intitulé d'un séminaire organisé par l'École doctorale 58 de Montpellier est « La traduction comme épreuve de l'altérité » ; il montre bien que traduire n'est pas une chose aisée si on veut respecter sa langue et celle de



auteurs occitans qui nous intéressent se sont nourris à des sources étrangères qui ont fait fructifier leur propre créativité. Nous verrons, par exemple, que Allan, Lesfargues et Cordes comme Bodon, Lafont ou Busquet conservent leur caractère propre tout en assimilant l'influence de leur modèle. C'est exactement la démarche de Lorca qui a, en quelque sorte, su « digérer » les éléments des écrivains qu'il a appréciés tout en conservant sa « patte » personnelle et son identité profonde comme son chant.

L'identité littéraire et poétique de Rouquette s'est forgée grâce aux « altérités » qui l'ont marqué : l'écrivain irlandais Synge, l'Italien Dante, la Bible, les contes et chants populaires, dont la langue est à la fois simple et riche d'images. D'autre part, dans son cas comme pour Lorca, la nature et tous les éléments qui la composent ont joué un grand rôle dans la construction des poèmes. Tous ces points sont communs avec les apprentissages de Lorca et ont permis, chez les deux auteurs, la création, la génération quasiment spontanée d'images, de métaphores éblouissantes. Les altérités ont été, pour les deux écrivains, formatrices de l'écriture et celle de Rouquette, si imprégnée soit-elle des autres littératures, n'en reste pas moins personnelle et « rouquettienne ». Il a « seulement » su assimiler les apports extérieurs qui, mêlés à sa personnalité, lui ont permis de re-crée une langue ancienne, de la ré-activer pour la faire revivre en la réactualisant.

Deux personnalités se détachent dans le paysage poétique de ce début de siècle. Deux auteurs se sont penchés plus particulièrement sur certains ouvrages de Lorca, les ont traduits en occitan et ces traductions ont été publiées. Le premier est Max Rouquette qui a fait connaître quatre des compositions majeures de Lorca et le second est Robert Allan qui a, parfois, laissé de côté certains poèmes et ne s'est pas attaché à toutes les œuvres. Il est nécessaire de leur faire une place particulière. Pour la clarté de l'exposé et la facilité de la compréhension, les extraits choisis pour chacun d'eux seront mis en parallèle avec l'original lorquien et seront suivis de la traduction française.

### 2.1.1- Max Rouquette et l'inspiration hispanique

Il semble que Max Rouquette, attiré pour la Camargue, se soit fortement intéressé à la tradition gitane comme le montre *Lo Libre de Sara*, la traduction occitane du *Livre de Sara*<sup>163</sup>. Il s'est aussi inspiré de la technique du « romance » au point, comme Boudou, de s'exercer dans la rédaction du « *Romance de la grasilha* »<sup>164</sup> qui se trouve dans le recueil *Lo Maucòr de l'unicòrn (Le Tourment de la licorne)*. D'autres auteurs feront de même ou suivront des chemins différents.

---

l'autre : « La traduction comme épreuve de l'altérité ». Séminaire organisé par Adriana Serban, maître de conférences à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, membre d'EMMA, le 5 février 2016.

<sup>163</sup> Max Roqueta, 2008. *Lo Libre de Sara*, Perpignan, Trabucaire. Max Rouquette, Les Editions de Paris-Max Chaleil, 06/10/1999. Sara-la-Kali, Sara la noire serait une des trois Saintes honorées aux Saintes Maries de la Mer, en Camargue, avec Marie Jacobé et Marie Salomé.

<sup>164</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn*, 2<sup>e</sup> édition bilingue. Traduction française de l'auteur, Pézenas. Éditions Doumens, 2000, p. 112 à 119.

Max Rouquette fut impressionné par le génie de Lorca dont il a lu de nombreuses compositions en traduction<sup>165</sup>. En 1942 il traduisit quelques romances dans la revue *Òc*. Il écrivit aussi et publia sous le nom de Lorca un poème qu'il avait lui-même composé : « *Lo banh de la luna* », qui, plus tard, fit partie du recueil *Lo Maucòr de l'unicòrn*<sup>166</sup>. Voici le texte d'une correction apportée par Jean-Guilhem Rouquette : « C'est une légende car, en fait, ce poème a été signé "Lorca" par erreur du rédacteur de la revue *Òc* Ismael Girard. Une lettre de M. Rouquette à Ismael Girard le prouve. ».

La rencontre avec Lorca n'a cessé d'éclairer le cheminement littéraire de Rouquette ; en 1980, alors qu'il évoquait « les rencontres qui n'avaient pas cessé d'illuminer son itinéraire », il déclare à Henri Giordan, « qu'après les "grands irlandais" [Synge, Yeats, Sean O'Casey], cela avait été pour lui l'Espagne avec Lorca et Machado. Lorca surtout qui nous montrait la voie d'une modernité pétrée de tradition et de réalité charnelle, mais délivrées par la liberté créatrice du surréalisme »<sup>167</sup>.

La présentation par François Pic d'un « Essai de bibliographie de l'œuvre imprimée et inédite de Max Rouquette »<sup>168</sup> permet d'apprendre que Rouquette a traduit deux poèmes de Lorca en 1941, ensuite en 1942 et un autre en 1944. En 1943 puis en 1947, il s'est intéressé aux poésies du Marqués de Santillana.

Ph. Gardy déclare qu'« on ne sait pas au juste à quand remontent les premières lectures, en espagnol ou en traduction française, de Federico García Lorca par Max Rouquette ». Cependant il est possible de dater approximativement vers la fin des années 30 et au tout début des années 40 cette découverte de la poésie lorquienne avec sa leçon de modernité, d'audace et d'invention qui s'appuie sur une culture populaire, collective<sup>169</sup>. Gardy ajoute que « c'est au début des années 1940 que cet attachement [de Rouquette pour Lorca] fut sans aucun doute le plus riche de sens, et aussi le plus fécond » et il le cite :

*Entre mos libres d'elei, ai sempre jot la man, entre lo Chant de l'amour et de la mort du cornette Christoff Rilke e lo Romancero gitano de Frederico [sic] Garcia Lorca, un preciós librilhon, de cuberta sang e or qu'es editat per "Poésie 41" : Poésie espagnole. Es à Pèire Darmangeat que devem aquela òbra que mancava. [...] Uoi es d'un autre libre que vole parlar : del Poema del Cante jondo de F. Garcia Lorca.*<sup>170</sup>

« Parmi mes livres d'élection, j'ai toujours sous la main, entre le lo *Chant de l'amour et de la mort du cornette Christoff Rilke* et le *Romancero gitano* de F. G. Lorca, un précieux petit volume à la couverture sang et or qui a été publié par Poésie 41 : *Poésie espagnole*. C'est à

---

<sup>165</sup> Voir en Annexe I la liste des livres concernant Lorca qui composaient sa bibliothèque. Ce document nous a été aimablement fourni par son fils Joan-Guilhem Rouquette.

<sup>166</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>167</sup> Article de Ph. Gardy, « Max Rouquette en Andalousie. Ou : Federico García Lorca en Terre d'oc » In *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane*, Etudes occitanes n°5, PULM, Montpellier, 2009. P. 116.

<sup>168</sup> François Pic, « Essai de bibliographie de l'œuvre imprimée et inédite de Max Rouquette » In « Max Rouquette, Actes du colloque international, Montpellier, 8 octobre 1993, 1994, p. 100 à 118.

<sup>169</sup> Voir *Òc*, CCCLXVII-CCCXLVIII, printemps-automne 2008, p. 88.

<sup>170</sup> Article de Ph. Gardy, *Op. Cit.*, p. 112 et 113. « Poèmes du "Cante jondo" », traduction française de P. Darmangeat. Remarquons le pluriel dans la traduction : le traducteur n'a peut-être pas vu le caractère théâtral de cet ensemble.

Pierre Darmangeat que nous devons cette œuvre qui faisait défaut. » [Aujourd'hui c'est d'un autre livre dont je veux vous parler ; le *Poema del cante jondo* de F. Garcia Lorca.].

C'est en 1943 que la revue *Oc* fait paraître l'article dans lequel Max Rouquette chante les mérites du *Poema del Cante jondo* traduit par P. Darmangeat<sup>171</sup> ; cette traduction subjuguera Rouquette<sup>172</sup>.

Ph. Gardy signale qu'Armand Guibert<sup>173</sup>, dans sa collection « Les Cahiers de Barbarie » N° 10, fait paraître en 1935 *Chansons gitanes*, (Tunis, Mirages)<sup>174</sup>. Dans la revue *Òc* de 2008, il suggère de rechercher les « éditions disponibles avec le texte castillan et une traduction française du *Romancero gitano* »<sup>175</sup>. Dans sa note il précise que « la totalité du *Romancero gitano* a bénéficié d'une traduction en français en 1942 » ; une autre suit en 1944 réalisée par Jean Camp<sup>176</sup>.

P. Gardy présente Rouquette comme « un *obrier dei mestissatges* », un « ouvrier des métissages »<sup>177</sup>. Il utilise la comparaison des ruisseaux qui se réunissent pour confluer vers un fleuve et mêler des eaux de différentes provenances afin d'illustrer le mouvement de l'écriture rouquettienne, image empruntée au beau conte de Max Rouquette : *Lo Flume grand*<sup>178</sup>. Gardy relate aussi que Roland Pécout a parlé de Rouquette comme d'un *chamane*<sup>179</sup>.

Les premières publications des versions occitanes des poèmes de Lorca par Rouquette datent de la fin de l'année 1941, dans la revue *Òc*<sup>180</sup>. En 1941, il permet aux lecteurs de découvrir deux textes extraits *Romancero gitano* : les poèmes intitulés « *Romance de la luna*

---

<sup>171</sup> *Oc*, Ivern de 1943. N° 4. P. 21.

<sup>172</sup> *Oc*, CCCLXVII-CCCXLVIII, p.90. Les traductions du *Cante jondo* de P. Darmangeat (1909-2004) datent de 1943 (Éditions du Méridien, Rodez, impr. de P. Carrère).

<sup>173</sup> Armand Guibert est né le 11 Mars 1906, à Azas en Haute-Garonne. Il fait ses études de 1914 à 1922 à Saint-Sulpice (Tarn), puis à l'Université de Toulouse de 1922 à 1926, où il obtient une Maîtrise d'anglais. Armand Guibert a vécu à Tunis où il fut professeur d'anglais et où il fonde la revue *Mirages* et les éditions de Mirages. Il enseignera à Rome puis à Paris. Ce fut un grand voyageur, passionné de photographies et un très grand bibliophile. De 1934 à 1937, il devient le fondateur des *Cahiers de Barbarie*, une collection d'ouvrages de poésie et de critique. Il collabore aux éditions de Pierre Seghers notamment par la collection *Poètes d'aujourd'hui* créée en 1944 par P. Seghers et qui s'achèvera en 1994. Ce serait à Tunis que Guibert prend contact avec Lorca. Poète, traducteur de l'écrivain portugais Fernando Pessoa, directeur de revues, éditeur de poésie (1906-1990), ami entre autres d'Albert Camus, il meurt en juillet 1990 dans sa maison de Saint-Sulpice.

<sup>174</sup> Ce recueil sera réédité en 1959 puis en 1964 par Seghers dans la collection « Poètes d'aujourd'hui »

<sup>175</sup> *Oc*, CCCLXVII-CCCXLVIII, printemps-automne 2008, Millau. P. 90.

<sup>176</sup> Article de Ph. Gardy, *Op. Cit.*, p. 112 et 113. Note 2.

<sup>177</sup> « *Passaire e passant. Max Rouquette entre l'aïci e l'ailalin* », *Òc*, CCCLXVII-CCCXLVIII, printemps-automne 2008, p. 84-85.

<sup>178</sup> Max Rouquette, 2008. *Verd Paradis*, Montpellier, CRDP. P. 5 à 7.

<sup>179</sup> Prêtre de certaines peuplades de l'Asie centrale et septentrionale, spécialiste d'une technique donnée de l'extase, exerçant des fonctions de devin et de guérisseur. Prêtre-sorcier qu'on rencontre dans les sociétés primitives des autres continents, en Amérique latine notamment. Il joue le rôle de « *passant* » et « *passaire* », médiateur ou transmetteur, entre les divinités et le patient, le malade.

<sup>180</sup> « La revue *Òc* a été créée en 1923 à Toulouse par Ismaël Girard. Elle n'a jamais cessé de paraître depuis lors. [...] [Elle] témoigne d'abord de la vitalité créatrice de tout l'espace occitan dans le concert des littératures du monde. Ouverte à la littérature catalane, elle est dans les deux langues [...] un terrain privilégié d'expérimentation novatrice pour des auteurs qui ont choisi de poursuivre l'aventure commencée en Europe avec les Troubadours. C'est dans *OC* qu'ont été publiés les textes majeurs des grands écrivains occitans contemporains. ». Cf. [http://www.ocrevista.com/spip.php?page=sommaire&id\\_article=8](http://www.ocrevista.com/spip.php?page=sommaire&id_article=8)

*luna* » et « *La dona enganaira* »<sup>181</sup> ; ce dernier prend le titre de « *La femna infidèla* » dans l'édition de *Letras d'oc* (P. 30) ; puis l'été 42 paraît « *Romance sonambule* » (qui s'intitulera « *Romance somnanbul* » dans l'édition de 2009 de *Letras d'oc*, p. 24) et, au printemps 44, c'est l'édition de « *Mort d'Antoñito el Camborio* » (dans sa parution en 2009, le mot « *Mort* » porte l'accent suivant la graphie normalisée : « *Mòrt* »).

Les traductions de textes de F. G. Lorca par Max Rouquette sont importantes à la fois en quantité (quatre compositions majeures de Lorca) et en qualité ; son fils Jean-Guilhem Rouquette en a dressé un inventaire<sup>182</sup>. Les éditions *Letras d'oc* les ont publiées en 2009 et 2010. Gardy cite les deux versions du « *Romance de la luna luna* » de Federico García Lorca que Max Rouquette a données<sup>183</sup>. Les variantes sont nombreuses mais, malgré tout, n'empêchent nullement la compréhension ni le plaisir de la lecture car Rouquette « colle » au rythme et à la langue avec art, aisance et bonheur. Ces variantes dépendent certainement du recueil original et originel qui a inspiré les traductions. Il est possible d'en relever quelques-unes, ne serait-ce qu'au niveau de la différence de titre : « *Romance de la luna luna* » et « *Romance de la luna* ».

Dans le second, Rouquette respecte le temps passé de Lorca : « *vino* » devient « *venguèt* » ; la « *rauba* » est devenue « *gonela* » qui est le « *polisón* », l'espèce de jupon raidi par l'amidon que portaient les femmes sous les jupes ; l'attention soutenue de l'enfant, « *lo manit* », est très bien rendue par le verbe « *espia* » alors que « *mira* », le « *mot-besson* » (c'est-à-dire le « *mot-jumeau* » pratiquement transparent avec son « frère » castillan) est conservé dans la première version ; l'air perd de sa sensibilité émotive quand le poète emploie « *movedís* » au lieu de « *esmogut* » ; à quoi sert la précision de l'adjectif « *blancs* » qui qualifie les bras de la danseuse-lune puisque cette teinte est absente chez Lorca et dans la seconde version ?

*La luna vino a la fragua  
con su polisón de nardos.  
El niño la mira mira.  
El niño la está mirando  
En el aire conmovido  
Mueve la luna sus brazos.*<sup>184</sup>

*la luna ven a la farga  
Amb sa rauba de nards.  
Lo manit la mira, mira  
la remira, lo manit.  
Dins l'er esmogut la luna  
Fai moure sos braçes blancs.*<sup>185</sup>

*Venguèt la luna a la farga*

La lune vint à la forge

<sup>181</sup> Philippe Gardy, « Max Rouquette en Andalousie. Ou : Federico García Lorca en Terre d'oc », In *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane*, Etudes occitanes n° 5, PULM, 2009, p. 112. Ph. Gardy précise que ces deux poèmes « avaient fait l'objet d'une traduction en français en 1939, par les soins du poète, traducteur, imprimeur et éditeur de poésie Guy Lévis-Mano. ».

<sup>182</sup> *Ibidem*, p. 111-133.

<sup>183</sup> « *Passaire e passant. Max Rouquette entre l'aicí e l'ailalín* », suivi de « *Max Rouquette, duas versions dau « Romance de la luna luna » de Federico García Lorca* », *Òc*, CCCLXVII-CCCXLVIII, printemps-automne 2008, p. 90-92.

<http://www.univ-montp3.fr/llacs/fichiers/Gardy-publications-1969-2013.pdf>

<sup>184</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. « *Romance de la luna, luna* », p. 425-426. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 417-418.

<sup>185</sup> Philippe Gardy, éd., 2009. Federico García Lorca, *Romancero gitan*, version occitane (1940-1980) de Max Rouquette. Edition établie et présentée par Philippe Gardy, Toulouse, *Letras d'Oc / Les Lettres occitanes*. P. 70.

*Amb sa gonèla de nards.  
Lo manit l'espia, l'espia,  
Lo manit tot espiant.  
Dins l'aire movedís  
mòu la luna sos braces.*<sup>186</sup>

avec ses volants de nards.  
L'enfant, les yeux grands ouverts,  
la regarde, la regarde.  
Dans la brise qui s'émeut  
la lune bouge les bras.

Le terme « *senos* » (devenu « *la popa* »), « les seins », est plus explicite que la « *peitrina* » ; nous notons le déplacement de l'adjectif « *dur* » attribué à l'« *estam* » :

*Sus senos de duro estaño.  
Sas popas de dur estam*

*Sa peitrina d'estam dur  
Ses seins blancs de dur métal.*

La seconde variante suit le mouvement lorquien imprimé à la lune dans le conseil (l'ordre, la prière ?) de la fuite avec le verbe « *fugís* », « *Fugís, luna, luna, luna* », plus évocateur que « *vai-te'n* », « *luna, luna, luna, vai-te'n* », pour rendre l'impératif « *huye* » : « *Huye luna, luna, luna* », « *va-t'en lune, lune, lune.* »<sup>187</sup>. L'incertitude de la venue des gitans, exprimée par le subjonctif imparfait « *si vinieran* », [...], dans la subordonnée et le conditionnel de la principale : « *harían* » [...], est respectée dans la seconde traduction :

*Si vinieran los gitanos,  
Harían con tu corazón  
Collares y anillos blancos*<sup>188</sup>.

*Quora vendrán los gitans  
faràn amb ta peitrina  
De colats e d'anels blancs*

*S'arribavan los caracos  
Se farián amb ton còr  
De colars, d'anelets blancs.*

Si les gitans arrivaient,  
ils feraient avec ton cœur  
bagues blanches et colliers.

La ponctuation est plus proche du texte lorquien et rend plus clairement la menace qui pèse sur l'enfant ; par contre le sens s'éloigne dans la première traduction : la mort y est moins nettement suggérée. Les chevaux des gitans sont des « *cavalas* » puis des « *cavals* ». Le trépignement et la maladresse de l'enfant sont évoqués par le terme « *caucigar* » en occitan ; le verbe espagnol « *pisar* » (« écraser ») n'a que peu de rapport avec le verbe occitan « *tocar* » qui traduit plus de légèreté :

*Niño déjame, no pises,  
mi blancor almidonado*<sup>189</sup>

*Manit, deixa me, non toques  
ma blancor amidonada*

*Manit, deissa, non caucigues  
Ma blancor amidonada*

Enfant, laisse-moi, tu froisses  
ma blancheur amidonnée.

Quand le cavalier approche les sabots « jouent » (le verbe « *tocar* » est polysémique : jouer d'un instrument et toucher) sur le sol comme sur un tambour : les termes occitans du second poème : « *tocar* », « *tambor* » rendent plus fidèlement le son et les allitérations contenus dans les mots espagnols : « *tocar* », « *tambor* », « *llano* » ; les sonorités du mot

<sup>186</sup> *Idem*, p. 17.

<sup>187</sup> Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 417.

<sup>188</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. « *Romance de la luna, luna* », p. 425-426. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 417-418. Rouquette. P. 71 et 17.

<sup>189</sup> *Idem*. Rouquette. P. 71 et 17.



occitan, « *la plana* » (la plaine), ne peuvent correspondre phonétiquement au terme castillan « *el llano* » :

*El jinete se acercaba  
Tocando el tambor del llano.*

*Lo cavalièr se sarrava  
Picant lo tamborn de la plana.*

*Lo cavalièr se sarrava  
Tocant lo tamborn de la plana*

Battant le tambour des plaines  
Approchait le cavalier.

La première version anticipe clairement sur le sort de l'enfant avec l'emploi de l'adverbe « *ja* » : « *ja teniá los uòls barrats* », « *tiene los ojos cerrados* », « gît l'enfant les yeux fermés » ; cette notion n'existe pas chez Lorca. Le second poème suit davantage l'original dans le sens où l'ordre des termes ressemble à celui proposé par Lorca. L'« *aram* » a remplacé le « *bronze* », « *las tèstas* », « *los caps* » ; « *los uòlhs a mièg cugats* » est le reflet de « *los ojos entornados* » : les yeux sont mi-clos quand les paupières sont ouvertes, « *las parpelhas dubèrtas* ». Au passage nous pouvons remarquer une modification de l'orthographe : « *uòls* » / « *uòlhs* » puis « *enaussats* » / « *enuaçadas* » ; un peu plus bas, « *lo ceu* » / « *lo cèl* ».

*Las cabezas levantadas  
y los ojos entornados.<sup>190</sup>*

*amb los caps enaussats  
las parpelhas dubertas*

*Amb las tèstas enauçadas  
E los uòlhs a mièg-cugats*

Chevauchant la tête haute  
et le regard somnolent.

Quant à « *la machòta* » qui s'appelle aussi « *lo beu-l'òli* », mot pour lequel Mistral note, dans son dictionnaire, que l'effraie est « un oiseau qui s'introduit, dit-on, dans les églises pour boire l'huile des lampes », elle est « *la zumaya* », mot andalou pour ce rapace nocturne de petite taille. Il est possible d'imaginer que l'expression « *amb un manit per la man* » suggère un acte volontaire de la part de l'enfant alors que ce serait involontaire, voire contraint, dans l'expression « *con un niño de la mano* », « *amb un manit a la man* » :

*¡Cómo canta la zumaya,  
ay como canta en el árbol!*

*coma canta la machota  
Ai, dins l'aubre, coma canta*

*Coma canta lo beu-l'òli  
Ai ! Coma canta dins l'aubre<sup>o</sup>!*

Comme chante sur son arbre,  
Comme chante la chouette !

La seconde version de Rouquette associe dans un même vers les pleurs des gitans et leurs cris lorsqu'ils découvrent l'enfant mort sur l'enclume de leur forge : « *van plorant e menant crits* ». Lorca, lui, a choisi de mettre le verbe « pleurer » en fin du premier vers tout comme le mot « gitans » est en fin du deuxième ; les pleurs et les cris chez Rouquette encadrent en quelque sorte les hommes, dans la première version :

*Dentro de la fragua lloran  
Dando gritos, los gitanos<sup>191</sup>*

*Dedins de la farga ploran  
los gitans tot cridant*

<sup>190</sup> *Idem*. Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard, p. 192. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 418. « Chevauchant la tête haute, / les yeux à demi fermés ».

*Dins la farga los caracos*  
*Van plorant e menant crits*

Autour de l'enclume pleurent  
Les gitans désespérés.

La tournure grammaticale, « *van plorant e menant* », identique à celle de l'espagnol qui consiste à utiliser le verbe « *ir* » suivi du gérondif, est reprise dans la seconde version de Max Rouquette et souligne la persistance des plaintes et des gémissements de peine et de douleur.

Les « *gitans* » sont redevenus « *caracos* ». Si le dernier vers respecte la métrique du « *romance* », il est moins évocateur de la durée de la veillée que la structure « *está velando* ». La tournure grammaticale espagnole « *estar* » suivi du gérondif, « *está velando* », permet de donner cette sensation d'allongement :

*El aire la vela, vela.*  
*El aire la está velando.*<sup>192</sup>

*E lo vent que velha, velha*  
*i fai la velha del vent*

*Lo vent la velha, la velha,*  
*Lo vent qu'es pas pus que velha*

La brise qui veille, veille  
la brise fait la veillée.

Dans l'édition par *Letras d'òc* de la version occitane par Max Rouquette du *Romancero gitano*<sup>193</sup>, P. Gardy donne aussi les deux versions de « *La dona enganaira* », « *Romance sonambule* » et « *Mort d'Antoñito el Camborio* »<sup>194</sup>. Cependant, l'exemple du « *Romance de la luna, luna* » nous semble suffisant pour montrer les difficultés inhérentes à la traduction et les problèmes qu'elle soulève pour le traducteur ainsi que le travail de maturation du sens qui s'effectue au cours de traductions successives.

Nous avons pu noter que, dans le poème « *Sant Rafèl* », Max Rouquette emploie le mot « *luser* » alors que le « *San Rafael* » de Lorca parle de « *fulgor* » :

*Un pie de mármol afirma*  
*Su casto fulgor enjuto*<sup>195</sup>

*Un pè de maubre afortís*  
*Sa casta e seca luser*

un pied de marbre s'affirme  
Dans son éclat chaste et dur.

Dans le poème « *Mòrt d'amor* », c'est l'occitan « *trelús* », « *clarté, splendeur* », qui remplace le castillan « *furor* », « *fureur* » :

*Las cuatro luces clamaban*  
*Con el furor de San Jorge*<sup>196</sup>

*Las quatre lusers clamaban*  
*Amb lo trelús de Sant Jòrdi*

les quatre lueurs clamaient  
une fureur de saint Georges.

<sup>191</sup> *Idem*, Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard, p. 192. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 418. « Dans la forge les gitans / à grands cris se lamentaient. ». Le même traducteur a choisi deux temps différents : le présent, plus factuel et l'imparfait qui suggère davantage la durée de l'action.

<sup>192</sup> Rouquette. P. 71 et 18. Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard, p. 192. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 418. « Et la brise veille, veille, / la brise fait la veillée. »

<sup>193</sup> Philippe Gardy, éd., 2009. Federico García Lorca, *Romancero gitano*, version occitane (1940-1980) de Max Rouquette. Edition établie et présentée par Philippe Gardy, Toulouse, Letras d'Òc / Les Lettres occitanes. P. 70 à 77.

<sup>194</sup> *Op. Cit.* p. 71 : « *La dona enganaira* », « *Dins Òc*, 1941, an XVII, n° 4, p. 5-6. » ; « *Romance sonambule* », « *Dins Òc*, Estiu 1942, p. 1-2 » ; « *Mort d'Antoñito el Camborio* », « *Dins Òc*, Prima de 1944, p. 10-11 ».

<sup>195</sup> Federico García Lorca, *Romancero gitano*, « *San Rafael* », p. 440. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 430.



C'est le même terme, « *trelutz* », orthographié différemment, qui traduit le mot espagnol « *fulgor* » dans le poème « *San Gabriel* »<sup>197</sup> :

<i>Tu fulgor abre jazmines</i>	<i>Ton trelutz trai de jasmins</i>	Tu fais briller des jasmins
<i>Sobre mi cara encendida.</i>	<i>Sus ma cara enlusementida.</i>	Sur mon visage ébloui.

Dans le même poème, Rouquette a opté pour la « *cavalcada* », la cavalcade, plutôt que pour les hommes. S'il a rejeté en fin de vers l'adjectif « *arides* » alors que Lorca l'avait mis en tête, il a laissé par contre, le verbe « *lusisson* » au centre du vers :

<i>Áridos lucen tus ojos</i>	<i>Tos uòlhs lusisson, arides,</i>
<i>paisajes de caballista.</i>	<i>païsatge de cavalcadas.</i>
[...]	[...]
<i>Teis uèlhs secaros lusisson</i>	Un paysage de chevauchée
<i>Paisages de cabalièr.</i> <sup>198</sup>	S'éclaire en tes yeux arides.

Il est curieux de trouver des yeux, « *uòlhs* » pour traduire les « *hojas* », les feuilles du poème « *Martiri de Santa Eulàlia* » : est-ce un contresens, une confusion avec le mot espagnol « *ojos* » ? Par ailleurs, le terme « *selva* » suggère un lieu plus boisé que le castillan « *monte* » ; de plus, c'est une forêt entière au lieu d'être une moitié seulement que présente Rouquette :

<i>Medio monte de Minervas</i>	<i>Una selva de Minervas</i>	Une futaie de Minerves
<i>Abre sus brazos sin hojas.</i>	<i>Durbís sos braces sens uòlhs</i>	ouvre mille bras sans feuilles.
[...]	[...]	[...]
<i>Noche de torsos yacentes</i>	<i>La nuòch de tòrses jasents,</i>	Une nuit faite de torsos,
<i>Y estrellas de nariz rota,</i>	<i>d'estelas dau nas cachat,</i>	d'étoiles au nez cassé,
<i>Aguarda grietas del alba</i>	<i>Espera l'ascle de l'auga</i>	attend les fentes de l'aube
<i>Para derrumbarse toda.</i> <sup>199</sup>	<i>Per tota s'abausonar.</i>	pour s'écrouler tout entière.

L'article d'Herbert Ramsden, « « *Redonda perspectiva* » y *tensión lírica en el Romancero gitano* », suggère une explication :

*Las Minervas han sido interpretadas como olivos (el árbol de Minerva [...]) [...]. Pero Minerva era también la diosa de la sabiduría, una diosa de la guerra, así como de la gran tríada de las divinidades del Estado romano. El medio monte de Minervas, pues, sugiere no sólo los árboles sino también una profusión de estatuas que recuerdan la vitalidad espiritual y material de Roma.*<sup>200</sup>

<sup>196</sup> Federico García Lorca, p. 450. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 438. Certaines éditions portent le mot « *fulgor* » au lieu de « *furor* » ; il se peut que cela ait influencé la traduction de Rouquette (P. 49) car Allan reprend l'idée de « *fureur* » avec le terme « *arda* » : « *ambé l'arda de Sant-Jordi* ».

<sup>197</sup> *Idem*, p. 443. Traduction d'A. Belamich. *Poésie/Gallimard*, p. 216. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 433. « Ta splendeur met des jasmins / sur mon visage ébloui ». Rouquette. P. 42.

<sup>198</sup> Federico García Lorca, « *San Gabriel* », p. 444. P. Darmangeat *Poésie/Gallimard*, p. 217. Traduction d'A. Belamich. P. 433. « Paysages de cavalier, / s'éclairent tes yeux arides ». Rouquette, p. 43. Allan, p. 31.

<sup>199</sup> Federico García Lorca, « *Tres romances históricos* », « *Martirio de Santa Olalla* », « *I Panorama de Mérida* », p. 458. Traduction de Jules Supervielle, *Poésie/Gallimard*. P. 235. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, *Idem*, p. 445. Rouquette. P. 60.

<sup>200</sup> Herbert Ramsden, « *Redonda perspectiva* » y *tensión lírica en el Romancero gitano* ». p. 380-381, In Luis Fernández Cifuentes, *Estudios sobre la poesía de Lorca*.

[Les Minerves ont été vues comme des oliviers (l'arbre de Minerve [...]) [...]. Mais Minerve était aussi la déesse de la sagesse, une déesse de la guerre ainsi qu'une des trois grandes divinités de l'état romain. Le « *medio monte de Minervas* » donc, ne suggère pas seulement les arbres mais aussi une profusion de statues qui rappellent la vitalité spirituelle et matérielle de Rome.].

Mais la vitalité a disparu : les arbres n'ont plus leurs feuilles et les statues ont perdu leurs bras dans une Mérida moderne. Les torsos gisants des statues ou des soldats romains suggèrent la perte de l'énergie vitale et la gloire écrasée de Rome. À propos des torsos, le traducteur français semble avoir omis l'adjectif « *yacentes* » qui illustre la position des morceaux de statues brisées. Quant au terme occitan « *ascle* », au singulier, choisi par Max Rouquette pour rendre le pluriel espagnol « *grietas* », il nous semble plus évocateur de la brutalité du coup porté par la venue de l'aube qui fend d'un coup sec la noirceur nocturne.

La nudité de *Santa Eulalia* / *Santa Eulàlia* est appelée « *nudetat* » (P. 62) et celle de Tamar (P. 66) est « *nuditat* ». Cette modification orthographique est certainement due à l'insécurité linguistique d'une langue qui ne bénéficiait pas (et ne bénéficie pas) d'un appareil pédagogique et scientifique comme les langues majoritaires.

Parfois la traduction occitane est plus concrète que l'original comme dans le poème *San Rafael* / *Sant Rafèl* :

<i>Vendedoros de tabaco</i>	<i>De vendeires de tabac</i>	Les vendeurs de cigarettes
<i>Huyen por el roto muro</i> <sup>201</sup>	<i>Fugisson pels traucs dau mur.</i>	Fuient par les brèches du mur.

La puissance de l'homme qui possède la femme infidèle est visuellement plus évocatrice chez Max Rouquette quand il dit : « *Jot ieu sas cuèissas m'escapavan* » (P. 31). La structure grammaticale espagnole permet la tournure employée par Lorca :

<i>Sus muslos se me escapaban</i> <sup>202</sup>	Ses cuisses s'enfuyaient sous moi
--	-----------------------------------

Dans le « *Martiri de Santa Eulàlia* », Rouquette emploie l'expression « *Sant Solelh* » (P. 62) pour « *Custodia* ». C'est une expression très imagée et usitée en occitan pour traduire l'ostensoir, objet de vénération chez les catholiques dont la forme s'apparente à un soleil :

<i>Una Custodia reluce</i> <sup>203</sup>	<i>un Sant Solelh trelusís</i>	On voit luire un ostensor
---	--------------------------------	---------------------------

Pour rendre plus réaliste l'image des seins coupés de Santa Olalla dans la deuxième partie du poème intitulée « *El Martiri* », le terme « *bisturí* » est plus chirurgical que « *ganivet* » :

<i>al bisturí de las llamas</i> . <sup>204</sup>	<i>Au ganivet de las flambas.</i>	Aux mille bistouris du feu.
--	-----------------------------------	-----------------------------

<sup>201</sup> Federico García Lorca, p. 441. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 431. Rouquette. P. 39.

<sup>202</sup> Federico García Lorca, p. 435. La traduction de ce poème est de Jean Prévost. *Poésie* / Gallimard. P. 205. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 426. « Ses cuisses glissaient sous moi ». Rouquette. P. 31.

<sup>203</sup> Federico García Lorca, p. 460. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 447.

<sup>204</sup> *Idem*, Rouquette. « *El Martiri* ». P. 61.

La forme verticale et élancée des flammes qui consomment le corps torturé d'Olalla permet la comparaison avec le couteau qui a servi à couper les seins de la jeune fille.

Les sonorités sont plus dures parfois chez Lorca, comme, par exemple dans le poème « *Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla* » :

<i>Mientras el cielo reluce</i>	<i>entre que lo cèl lusís</i>	Tel la croupe d'un poulain
<i>Coma la grupa de un potro</i> <sup>205</sup>	<i>coma l'anca d'un polin</i>	le soir reluisait encore.

La traduction d'A. Belamich, dans les *Œuvres complètes I*, (P. 435), ajoute une idée de continuité qui ne semble pas contenue dans le texte espagnol.

Parfois Rouquette modifie le sens des prépositions, comme dans le poème « *Burla de don Pedro a caballo* »<sup>206</sup> : « *Sobre el peinado del agua* » / « *Jot lo peu de l'aiga* » (P. 64). Le vocable occitan « *jot* » signifie le contraire de l'espagnol : « sous ». Cette inexactitude est certainement due à la traduction d'A. Belamich dans l'édition de 1961 qui porte : « Sous la coiffure de l'eau ».

Il est possible qu'une autre traduction d'André Belamich ait induit Rouquette en erreur :

<i>Antonio Torres Heredia,</i>	<i>Antonio Torres Heredia,</i>	Antonio Torres Heredia,
<i>Hijo y nieto de Camborios,</i>	<i>Filh e nebot de Camborios,</i>	fil et neveu des Camborios,
<i>Con una vara de mimbre</i>	<i>Amb una jimbla de vime</i>	badine d'osier en main,
<i>Va a Sevilla a ver los toros.</i> <sup>207</sup>	<i>Vai veire a Sevilha los buòus.</i>	va vers Séville, aux taureaux.

Antonio Torres Heredia n'est pas « fils et neveu des Camborios » ; il est « *hijo y nieto* », c'est-à-dire fils et petit-fils d'une lignée qui équivaut à un lignage, un titre de noblesse. Ce concept « royal », souligné par la « *vara de mimbre* » (la « badine d'osier ») qui ressemble à un sceptre, convient tout à fait à un gitan de Grenade vu par Lorca. Par contre, dans le *Poema del Cante jondo*, Rouquette (P. 51) respecte le sens donné par Lorca dans le poème « *Adivinanza de la guitarra* » :

<i>Los sueños de ayer las buscan</i>	<i>los sòmis d'èr las cèrcan</i>
<i>Pero las tiene abrazadas</i>	<i>mas las ten abraçadas</i>
<i>Polifemo de oro</i> <sup>208</sup>	<i>un Polifèma d'òr.</i>
<i>¡La guitarra !</i>	<i>La guitarra !</i>

<sup>205</sup> Federico García Lorca, p. 446. « Prise d'Antoñito el Camborio sur la route de Séville ». Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 435. Rouquette. P. 45.

<sup>206</sup> Federico García Lorca, p. 462. Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard, p. 239. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 448. « Sur la coiffure de l'eau ». Rouquette. P. 64.

<sup>207</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Romancero gitano*. P. 447. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 434. Le mot « *nieto* » signifie « petit-fils » et non « neveu ». Ce faux-sens a entraîné Rouquette sur une mauvaise piste car lui aussi a employé le mot occitan « *nebot* » au lieu de « *felen* ». Rouquette. P. 44.

<sup>208</sup> Federico García Lorca, « *Adivinanza de la guitarra* », p. 325. Traduction de P. Darmangeat, *Poésie* / Gallimard. « Six caprices », « Devinette de la guitare ». P. 173. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 161. Rouquette. « *Sièis capricis* », « *Endevinalha de la guitarra* ». P. 51.

Le sujet est « *Polifemo de oro* », « *un Polifèma d'òr* » alors que Darmangeat donne une interprétation différente qui paraît étrange sur le plan syntaxique ; Belamich respecte le sens de la phrase lorquienne :

Les rêves d'hier les cherchent	Les songes d'hier les cherchent
Mais ils les tiennent enlacées,	Mais elles sont au bras
Polyphème d'or.	D'un Polyphème d'or.
La guitare !	La guitare

Il ne faut pas oublier que Max Rouquette possède un lexique très étendu et varié et il s'en sert avec habileté. Pour revenir à son *Romancero gitan*, dans le poème « *La monja Caraca* », il utilise le terme « *arrage* » qui est plus proche du sens des termes « rayonnement, ardeur », que l'expression « à flots, à foison » quand Lorca place bien haut les soleils pour traduire la perturbation dans l'esprit de la nonne :

<i>Con veinte soles arriba</i> <sup>209</sup>	<i>Amb vint solelhs arrage</i>
Sous vingt soleils qui scintillent.	

En ce qui concerne la traduction donnée par Rouquette du *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, *Planh per Ignacio Sánchez Mejías*, la même méticulosité et la même volonté de servir le texte original animent le traducteur qui retrouve des termes anciens ou en choisi d'autres totalement transparents comme « *espada* », « épée ». Pour désigner les arènes, il emprunte au castillan le mot « *plaza* » (Rouquette, « *Còs present* », p. 79, vers 12) au lieu du « *plaça* » plus linguistiquement correct ; ce qui est destiné à germer : « *simientes* » devient « *granals* » (*idem*, vers 9) alors qu'existe le mot « *semença* ». Il est curieux de trouver un nom propre et un adjectif au féminin (mais c'est pour conserver la prononciation espagnole certainement) : « *e los toros de Guisanda* » (Rouquette, « *Lo sang expandit* », p. 76, vers 19) alors que les masses rocheuses de Guisando, « *los toros de Guisando* »<sup>210</sup> sont connues, au moins par les hispanophones et attribuer à Ignacio l'adjectif féminin « *terribla* » (P. 78) semble relever plutôt de la coquille :

<i>¡Qué tremendo en las últimas</i>	<i>Que terrible en las ultimas</i>	Si terrible dans les dernières
<i>Banderillas de tiniebla!</i> <sup>211</sup>	<i>Banderilhas de tenèbra !</i>	Banderilles de ténèbres

Une remarque s'impose sur les deux traductions proposées : elles ne reprennent pas les sept répétitions anaphoriques de l'exclamation lorquienne « ¡*Qué!* » qui sont, d'après Belamich, le reflet de « la vingt-sixième strophe des *Coplas* de Jorge Manrique »<sup>212</sup>.

<sup>209</sup> Traduction d'André Belamich. P. 425.

<sup>210</sup> *Toros de Guisando* : ce sont quatre masses zoomorphes en granit situées à Guisando, dans la Sierra de Gredos, près de Ávila, région de Castilla y León. Ce sont des restes d'un peuplement de bergers, au II<sup>e</sup> siècle avant J.C., les Vettons ; la fonction de ces animaux devait être magico-religieuse.

<sup>211</sup> Federico García Lorca, « *La sangre derramada* », p. 541. Traduction de P. Darmangeat. *Poésie* / Gallimard. P. 145. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 588. « terrible avec les dernières / banderilles de ténèbres. ».

<sup>212</sup> Federico García Lorca, 1981. *Œuvres complètes, I*, édition établie par André Belamich. Textes traduits par André Belamich, Jacques Comincioli, Claude Couffon, Robert Marrast, Bernard Sesé, Jules Supervielle. Paris, Gallimard. Note 4, p. 1581.

Ce chant d'adieu, à la métrique variée et adaptée à chacun des moments de la partition, est une réflexion sur l'amitié et le sentiment tragique de la vie. Rouquette et Allan ont choisi le mot « *lo planh* » souvenir troubadoursque pour ce « *llanto* » qui rappelle le « *planto* », la plainte élégiaque car c'est bien une élégie qu'a écrite Lorca pour cet ami à la mort duquel il n'a pas assisté, retenu qu'il était par ses obligations avec sa compagnie de théâtre « la Barraca » au moment de la corrida funeste du 11 août 1934.

Quand Rouquette, imité par Allan, reprend fidèlement l'idée de solitude exprimée par l'adjectif « *solo* », A. Belamich omet cette précision qui semblerait marquer la suprématie de l'animal vainqueur de la mort, de sa mort :

*¡Y el toro solo corazón arriba!*<sup>213</sup>      *E lo brau sol còr levat! E lo brau solet còr drech!*  
Et le taureau avec son cœur debout !

De même, la traduction française ne rend pas l'indication du temps du terme « *ya* » qui est pourtant nécessaire dès la première partie de ce poème pour indiquer que la mort est présente puisque, dans son agonie, Ignacio entend le mugissement tout proche de sa tête :

*El toro ya mugía por su frente*      *Lo taur adejà i bramava au front*  
*Ja dins son frònt lo taur bramava*<sup>214</sup>      Déjà dans son front mugissait le taureau

Ignacio ne craint pas de regarder la mort, au contraire et quand Lorca dit<sup>o</sup>:

*No se cerraron sus ojos*      Il ne ferma point les yeux  
*Cuando vio los cuernos cerca,*<sup>215</sup>      quand il vit tout près les cornes.

Rouquette et Allan reprennent les mêmes temps : le passé simple, pour indiquer une action achevée dans le passé ; c'est donc le courage et le stoïcisme d'Ignacio qui n'a pas cillé devant la mort. Les deux termes évoquant le courage du torero, « *ojos* », et la mort proche, « *banas* » sont placés par Rouquette en fin de vers :

*Non se barrèron sos uòlhs.*      *Seis uèlhs se pleguèron pas*  
*Quand vegèt pròche las banas*      *Quand veguèt lei banas pròchas*

Pour continuer avec le *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* et le chant « *Cuerpo presente* », les quatrième et cinquième strophes disent : « *Ya se acabó.* », marquant ainsi le caractère définitif et rédhibitoire de la mort. Rouquette a choisi une expression composée, « *Es adejà finit.* » quand Allan supprime l'adverbe et opte pour le présent : « *Es acabat* »<sup>216</sup>, rappelant peut-être le cri de Jésus sur la croix au moment d'expirer : « *consummatum est* »<sup>217</sup>.

<sup>213</sup> *Idem*, « *La cogida y la muerte* », Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 586. Rouquette, « *La nafradura e la mòrt* », p. 74.

<sup>214</sup> Traduction de P. Darmangeat, p. 142. A. Belamich dit : « Le taureau mugissait sous son front », *Œuvres complètes I*, p. 586. Rouquette, p. 75. Allan, p. 46.

<sup>215</sup> Federico García Lorca, p. 540. Traduction de P. Darmangeat. P. 144. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 588. « Il ne ferma pas les yeux / quand il vit sur lui les cornes. ». Rouquette, p. 77. Allan, p. 48.

<sup>216</sup> Federico García Lorca, *Op. Cit.*, p. 543. Rouquette. P. 79. Allan. P. 50.

<sup>217</sup> *La Sainte Bible*, 1955. Traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Les Éditions du Cerf. P. 1427. Jn 19 30.



Parfois les structures syntaxiques se prêtent aux constructions identiques, comme dans le *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. La traduction du relatif français « dont » est inutile dans les deux langues (bien qu'elle existe en castillan) ; le relatif « que » suffit à rendre cette idée. Nous constatons simplement que le sujet est postposé en castillan mais pas dans les deux traductions occitanes :

*Los hombres que les suena el esqueleto [...] los òmes que los òsses i sònan [...]*

*Leis òmes que seis òs cracinan [...] 218*      Les hommes dont les os craquent [...]

Dans le *Poema del Cante jondo*, Lorca apporte un très grand soin à l'aspect phonique : n'oublions pas qu'il était musicien et que les images ont servi de cadre à l'expression musicale mais elles ont été mises au service d'une théâtralité, obsession permanente de l'auteur<sup>219</sup>. Pour qui veut bien prendre le temps de déchiffrer la poésie, de lire derrière les mots, les images et les métaphores jouent un rôle essentiel dans la compréhension et l'appréciation du poème. Si Lorca ne respecte pas totalement la métrique ni la rythmique traditionnelle du *cante* et de ses diverses manifestations, « *palos* » : *siguiriyias*, *soleás*<sup>220</sup>, *saetas*, *peteneras*... c'est pour recréer le chant primitif et le personnaliser. Max Rouquette fait de même et s'il ne peut rendre parfaitement la traduction, il s'ingénie à chercher (et il trouve) des images et des allitérations adaptées à la prosodie de la langue occitane. Il pousse le génie jusqu'à reproduire presque à l'identique, dans les expressions du gitan face au lieutenant-colonel, la métrique de Lorca dans la « *Escena del teniente coronel de la Guardia civil* » :

*En el puente de los ríos (8 syllabas)*  
*De todos los ríos (6)*  
*Una torre de canela (8)*  
*Azufre y rosa en mis labios (8)*  
*Y naranjas en la nieve (8) 221*

*sul pont dels flumes (6 syllabas)*  
*de totes los flumes (6)*  
*una torre de canèla (8)*  
*sofre e ròsa sus ma boca (8)*  
*e d'iranges dins la nèu (8)*

Sur le pont des rivières.  
 De toutes les rivières.  
 Une tour en cannelle.

<sup>218</sup> Federico García Lorca, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. « *Cuerpo presente* », p. 543. Traduction de P. Darmangeat, *Poésie / Gallimard*. P. 147. « Les hommes dont les os craquent [...] ». Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 590. « Ceux qui font résonner leur squelette [...] ». Rouquette p. 80. Allan, p. 50.

<sup>219</sup> Il sera d'une grande utilité de consulter le travail d'Henry Gil : « *Poema del Cante jondo* : réévaluation d'une poétique en devenir ». Cf. Gil Henry, « *Poema del Cante Jondo* », *Bulletin hispanique*, 110-1 | 2008, 191-243. Gil Henry, « *Poema del Cante Jondo* », *Bulletin hispanique* [En ligne], 110-1 | 2008, mis en ligne le 01 juin 2011, consulté le 30 juillet 2016. URL : <http://bulletinhispanique.revues.org/636> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.636

<sup>220</sup> Lorca utilise un andalousisme pour le terme « *soleá* » qui devient au pluriel « *soleares* ».

<sup>221</sup> Federico García Lorca, *Poema del Cante jondo*, p. 330 à 333. Traduction de P. Darmangeat. « Scène du lieutenant-colonel de la Garde civile ». P 180-181. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes II*, p. 221 à 223. « Sur le pont des rivières. [...] De toutes les rivières. ? [...] Une tour de cannelle. [...] Soufre et roses sur mes lèvres. [...] Et des oranges dans la neige. ». Federico García Lorca, *Poème dau Cante Jondo ; Planh per Ignacio Sánchez Mejías ; Divan dau Tamarit*, version occitane de Max Rouquette. 2010. Edition établie et présentée par Philippe Gardy, Toulouse, Letras d'Oc / Les Lettres occitanes. « *Escèna dau luòctenent coronèl de la Garda civila* », p. 55 à 59.



Soufre et roses sur mes lèvres.  
Et des oranges sous la neige.

Parfois Rouquette change les temps des verbes : le présent lorquien « *dicen* » du poème intitulé « *Retrato de Silverio Franconetti* », extrait du *Poema del Cante jondo*, devient l'imparfait « *disián* » chez Rouquette :

<i>Los viejos</i> <i>Dicen que se erizaban</i> <i>los cabellos,</i> <sup>222</sup>	<i>Los vièlhs</i> <i>disián que s'esliuçavan</i> <i>los peusses</i>	Les vieillards disent que les cheveux se hérissaient.
--	---	---

Dans la même section intitulée « *Viñetas flamencas* » et dans le poème dont le sujet est Juan Breva, un autre grand ténor du XIX<sup>e</sup> siècle, la place de l'adjectif « *mismo* » suggère que l'homme est devenu la peine elle-même, « *la quita pena* »<sup>223</sup>, qui s'est incarnée en l'être souffrant, ce qui rend plus prégnante encore la présence et la profondeur de la détresse :

<i>Era la misma pena</i> <i>Cantando</i> <i>Detrás de una sonrisa</i> <sup>224</sup>	<i>Èra la pena aquela</i> <i>Cantant</i> <i>deiràs d'un risolet</i>	C'était la douleur même Chantant Derrière un sourire
--	---	--

Parfois certains termes varient : dans le poème lorquien « *Danza En el huerto de la Petenera* » qui devient en occitan « *Brande dins l'òrt de la petenera* », les dents de nacre écrivent sur l'ombre alors que pour Lorca, elles écrivent l'ombre :

<i>En la noche del huerto,</i> <i>sus dientes de nácar,</i> <i>escriben la sombra</i> <i>quemada</i> <sup>225</sup>	<i>Dins la nuòch de l'òrt</i> <i>sas dents de nacre</i> <i>escrivon sus l'ombra</i> <i>cremada</i>	Dans la nuit du jardin, leurs dents de nacre écrivent l'ombre brûlée.
--	---	--

Nous remarquons que l'alternance o/e en espagnol, « *En la noche del huerto* », est remplacée par la répétition, plus lourde, du son [ɔ] occitan, « *dins la nuòch de l'òrt* ».

En Andalousie, « *las biznagas* » que cite Lorca dans ce même poème sont les bouquets de jasmin en forme de boule, ressemblant au « *fenolh* » rouquettien (P. 37). Ce sont « les visnages » de P. Darmangeat, (P. 154) que Belamich rend par « tubéreuses ».

---

<sup>222</sup> Federico García Lorca, *Poema del cante jondo*, p.319. Traduction de P. Darmangeat, *Poésie* / Gallimard. P. 161. Max Rouquette, p. 43.

<sup>223</sup> L'homme et le sentiment sont une seule et même entité. L'occitan a la possibilité d'utiliser le terme « *quite/quita* » pour indiquer une « marque d'ipséité ». Voir : Florian Vernet, 2000. *Dictionnaire grammatical de l'occitan moderne*, Montpellier, CEO-PULM. P. 233.

<sup>224</sup> Federico García Lorca, p. 320. « Juan Breva ». Traduction de P. Darmangeat, *Poésie* / Gallimard. P. 162. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 155. « C'était la peine / même qui chantait / derrière un sourire. ». A. Belamich indique dans une note, p. 1253, que « En intitulant ses poèmes « Vignettes », [...], Lorca souligne leur aspect plastique. ». Il fait remarquer que, bien que le poète « établisse une hiérarchie entre le "cante jondo" millénaire et son rejeton abâtardi, le "cante flamenco", né au XVIII<sup>e</sup> siècle, on voit qu'il lui arrive de les confondre. ». Rouquette, « *Vinhetas flamencas* ». P. 44.

<sup>225</sup> Federico García Lorca, « *Danza en el huerto de la Petenera* », p. 314. Traduction de P. Darmangeat, *Poésie* / Gallimard. P. 154. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, « Graphique de la Petenera », « Danse dans le jardin de la Petenera », p. 149. « Dans la nuit du jardin / leurs dents de nacre / rehaussent l'ombre / brûlée. ». Rouquette, « *Brande dins l'òrt de la petenera* », p. 37.

Dans le poème intitulé « *La guitarra* » (P. 17), une similitude de sons se fait jour sur le plan visuels et auditifs : l’alternance des /a/ et /o/ et la prononciation [u] du /o/ occitan offrent à l’oreille une assonance sombre qui soutient l’idée de tristesse.

<i>Llora monótona como lloira el agua</i> <sup>226</sup>	<i>Plora sa sansonha Coma plora l’aiga</i>	C’est un pleur monotone comme le pleur de l’eau.
--	--	---

Le /a/, chez Lorca comme chez Rouquette, associé aux trois mots bisyllabiques, souligne la lenteur des archers et l’intensifie :

<i>Anchos sombreros grises, Largas capas lentas.</i> <sup>227</sup>	<i>Largs capèls grises, Longas capas lentas</i>	Larges chapeaux gris Longues capes lentes.
---	---	---

Le poème intitulé « *Amparo* » (P. 42) précise avec l’emploi de l’adjectif possessif qu’il s’agit du canari d’Amparo :

<i>Y el débil trino amarillo del canario.</i> <sup>228</sup>	<i>E lo debil triolet jaune De ton canari</i>	le faible trille jaune du canari
--	---	-------------------------------------

« *Sorpresa* » (Lorca, p. 304) est devenu « *Esgorjador* » (Rouquette, p. 24) : la sidération, la surprise de se sentir mourir est transformée par Rouquette en réalité concrète et matérielle : le coupe-gorge. Une autre particularité rouquettienne réside dans l’emploi de l’adjectif « *Bòrni* » qui sert à traduire « *ciego* ». Cependant, dans « *Conjuro* », devenu « *Esconjuracion* », il semble que le sens de la phrase lorquienne exige un verbe et non un adjectif :

<i>La mano crispada Como una medusa Ciega el ojo doliente Del candil.</i> <sup>229</sup>	<i>La man crespada coma una medusa bòrni l’uòlh dolent Dau calelh.</i>	La main crispée comme une méduse aveugle l’œil dolent Du chailh.
--	--	---

L’image de « l’œil dolent » évoque la cire qui coule au fur et à mesure de la consommation de la bougie. Quant à la main, il s’agit de l’éteignoir qui sert à éteindre les cierges donc à les rendre aveugles en quelque sorte puisqu’ils n’éclairent plus. Cependant, dans le poème « *Madrugada* », l’existence de deux verbes « être », « *ser* » et « *estar* » en espagnol, permet de nuancer les significations du terme occitan, « *bòrni* » :

<i>¡Ay! Pero como el amor Los saeteros están ciegos</i> <sup>230</sup>	<i>Ai, mas coma l’amor los cantaires de saetas son bòrnis !</i>	Ah ! Mais comme l’amour ceux qui lancent la saeta Sont aveugles.
--	---	--

<sup>226</sup> Federico García Lorca, p. 297. Traduction de P. Darmangeat, *Poésie* / Gallimard. P. 124. Traduction d’A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 132. « Elle pleure, monotone, /comme pleure l’onde ». Rouquette. P. 17.

<sup>227</sup> Federico García Lorca, « *Arqueros* », p. 307. Traduction de P. Darmangeat, *Poésie* / Gallimard. P. 141. Traduction d’A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 142. « Poème de la saeta ». « Larges feutres gris, / longues capes lentes. ». Rouquette. « *Poème de la saeta* ». « *Arquièrs* ». P. 29.

<sup>228</sup> Federico García Lorca, p. 318. Traduction de P. Darmangeat, *Poésie* / Gallimard. P. 160. *Idem* pour Belamich. Rouquette. P. 42.

<sup>229</sup> Federico García Lorca, « *Conjuro* ». P. 322. Traduction de P. Darmangeat, *Poésie* / Gallimard. P. 166. « *Conjuracion* ». Traduction d’A. Belamich, *Œuvres complètes I*, « *Sortilège* », p. 157. « Rouquette « *Esconjuracion* ». P. 47.

La première strophe s’achève sur un point mais la dernière finit sur un point d’exclamation chez les deux auteurs

Toujours dans le poème « *Conjuro* », il est malaisé de traduire les couleurs du jeu de cartes espagnol : Darmangeat rend « *As de basto* » par « As de trèfle », Belamich par « As de pic » et Rouquette par « *Blau de flor* »<sup>231</sup>.

Rouquette joue donc sur les sonorités mais aussi sur le lexique. La « *girofleia d’Espanha* » remplace le « *clavel* », « l’œillet d’Espagne », dans le poème intitulé « *Saeta* » (P. 32). Une « *androna* » peut être une ruelle et n’aurait rien à voir avec le cabaret si la richesse lexicale de Rouquette n’intervenait pas pour suggérer l’idée d’un endroit mal famé, fréquenté par la mort :

<i>La muerte</i>	<i>La mòrt</i>	La mort
<i>entra y sale</i>	<i>dintra e sortís</i>	entre et sort
<i>de la taberna</i> <sup>232</sup>	<i>de l’androna</i>	du cabaret

La « *Campanassa* » est le « *mot-besson* » de la « *campana* » castillane mais grâce à son suffixe augmentatif occitan « *-assa* », le terme suggère le bourdon, « *Bordón* », premier texte de la pièce intitulée « *Gráfico de la Petenera* », (Lorca, p. 312), tout comme le mot « *Cridadissa* » (Rouquette, p. 40) traduit la force du cri : « *Clamor* »<sup>233</sup>.

Les « *velones* » représentent des « *quinqüets* » et des « *calelhons* » (Rouquette, p. 38) qui éclairent en tremblotant le corps de la « *petenera* ». La mort est symbolisée par la cassure de la plus grosse corde d’une guitare, la plus grave : « *el bordón* », « *lo bordon* ».

Pour bien saisir la finesse de certaines images il faut, malgré tout, pour un lecteur non hispanophone, connaître certaines traditions anciennes de l’Andalousie comme le fait de « *pelar la pava* », c’est-à-dire de courtiser une jeune fille en lui jouant la sérénade à sa « *reja* », fenêtre à barreaux. Dans le poème « *Barrio de Córdoba* », Lorca dit :

<i>Seis ruiseñores la lloran</i>	<i>sièis rossinhòus la ploran</i>	Six rossignols la pleurent
<i>En la reja</i> <sup>234</sup>	<i>au cledat de la fenèstra</i>	sur la grille de la fenêtre.

<sup>230</sup> Federico García Lorca p. 311. Traduction de P. Darmangeat, *Poésie* / Gallimard. P. 149. « Petit jour ». Traduction d’A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 146. « Petit matin », « Hélas ! mais comme l’amour / les chanteurs / sont aveugles. ». Rouquette, « *Primauba* », p. 34.

<sup>231</sup> Le jeu de cartes espagnol ne comporte pas de couleurs mais des figures, « *palos* » : « *bastos* », « *oros* », « *copas* » et « *espadas* ». Federico García Lorca, p. 322. Rouquette. « *Esconjuracion* », p. 47.

<sup>232</sup> Federico García Lorca, « *Tres ciudades* », « *Malagueña* », p. 323. Traduction de P. Darmangeat, *Poésie* / Gallimard. P. 169. Belamich traduit par « taverne ». Rouquette, « *Tres ciutats* », « *Malagueña* », p. 49. À la page de l’ouvrage *Lo Libre de Sara*, p. 49, Rouquette dit que « *I aviá pròche de las salinas d’Aigas-Mòrtas, una mena d’androna ont venián manjar de magre recapte e s’escampar sus una palhassa.* », [Il y avait près d’Aigues-Mortes, une sorte de gargote où les hommes venaient manger un maigre repas et se jeter sur une paille.]

<sup>233</sup> Federico García Lorca, p. 316. P. Darmangeat traduit par « Bourdon » et « Clameur » ; p. 151 et 158 tout comme A. Belamich, p. 147 et 151. Rouquette, p. 35.

<sup>234</sup> Federico García Lorca, « *Barrio de Córdoba* », « *Tópico nocturno* », p. 324, Traduction de P. Darmangeat, p. 170. « Quartier de Cordoue », « Topique nocturne ». Belamich rend par « thème » le terme espagnol « *tópico* ». Rouquette, « *Barri de Cordòba* », « *Topic nuochenc* », p. 49-50.

La difficulté de la traduction apparaît : il n'est de « *reja* » que devant la fenêtre andalouse ; pour un hispanophone ou un espagnol, la précision française « grille de la fenêtre » ou occitane « *cladat de la fenèstra* », est inutile voire pléonastique. Cette image des barreaux se retrouve dans les six cordes de la guitare qui jouent mélancoliquement pour « *una niña muerta* », « une enfant morte ». Les grilles sont les cordes devant la rosace de la guitare ; elles retiennent prisonnière la voix de l'instrument.

Le « *joven 1* » du « *Diálogo de Amargo* »<sup>235</sup> dit : « *no me gusta andar de noche* », « Je n'aime pas marcher la nuit. » ; il craint de cheminer de nuit car selon lui, « *La noche se hizo para dormir* », « La nuit est faite pour dormir. ». Le rôle de la nuit est de procurer le sommeil, autrement dit le repos physique mais aussi moral, mais pour Lorca, elle est signe de mort. La traduction de Rouquette reprend ces notions ainsi que la tournure classique occitane du mot négatif suivi du verbe « *Non m'agrada* » et le verbe occitan « *anar* » est très proche de l'espagnol « *andar* » :

*Non m'agrada d'anar la nuòch*  
*La nuòch es facha per dormir*<sup>236</sup>

La différence réside dans l'emploi par le poète occitan du temps composé « *es facha* » tandis que Lorca utilise le passé simple, « *se hizo* » ; l'un semble considérer que l'action est permanente et journalière alors que pour l'Andalou, l'action a été accomplie une fois pour toute dans le passé révolu.

Ces quelques divergences ou modifications apportées par Rouquette et dont l'énumération peut être assez fastidieuse, sont néanmoins nécessaires et surtout révélatrices de la grande difficulté que connaissent tous les traducteurs pour rendre, à la fois, l'idée et le ton d'un poème. Les sources de Rouquette au moment où il se penchait sur les œuvres de Lorca, qu'il avait beaucoup lu, et sa curiosité ainsi que son habileté lui ont permis de déjouer la plupart des pièges de cette re-création artistique des poèmes lorquiens.

Rouquette, en tant que dramaturge lui-même, a certainement été fasciné par un aspect particulier du *Poema del Cante jondo*<sup>237</sup> dans lequel la poésie de Lorca se théâtralise. Chaque élément poétique de l'ensemble plante un décor dans un paysage andalou transposable aux rivages méditerranéens. Comme l'explique fort bien H. Gil,<sup>238</sup> « chaque poème devient une sorte de scène » dont la protagoniste principale est la *Pena*, c'est à dire la tristesse et la mort. Ce même personnage domine aussi dans le *Romancero gitano*.

---

<sup>235</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. P. 334 : « *Poema del cante Jondo* », « *Diálogo del Amargo* ». Les trois jeunes qui sont avec Amargo ne sont pas nommés : Lorca leur ajoute un numéro. Traduction de P. Darmangeat, « Dialogue d'Amer », p. 183-184. Traduction de P. Darmangeat, *Œuvres complètes II*, p. 227. « Je n'aime pas marcher la nuit. ». « La nuit est faite pour dormir. ».

<sup>236</sup> Max Rouquette, « *Dialòg d'Amar* », p. 61.

<sup>237</sup> Le *Cante jondo* est le chant profond, une sorte de chant flamenco. Ce sont les chants les plus anciens du répertoire et les textes sont dramatiques : les interprétations contiennent une forte expressivité. F. García Lorca consacra de nombreux poèmes à ce genre dans son œuvre *Poema del Cante jondo* en 1921. Cf. [http://federicogarcialorca.net/obras\\_lorca/arquitectura\\_cante\\_jondo.htm](http://federicogarcialorca.net/obras_lorca/arquitectura_cante_jondo.htm)

<sup>238</sup> Henry Gil, « *Poema del Cante Jondo* », *Bulletin hispanique*, 110-1 | 2008, 191-243.

Un autre agencement du *Poema del Cante jondo* a pu plaire à Max Rouquette : il s'agit de la forme d'intrigue quasiment policière. Les événements sont annoncés pratiquement d'un « acte » à l'autre voire d'une scène à la suivante : « *Puñal* », « *Encrucijada* » et « *Sorpresa* ». La Petenera, fille perdue, au moment de sa mort, entraîne « *al laberinto de las cruces* », « *al laberint de las croses* », « au labyrinthe du calvaire »<sup>239</sup>, c'est-à-dire au cimetière, « *los cien jinetes enlutados* », « *los cent cavalièrs endolhats* » (Rouquette, « *Camin* » p. 35-36), ces cavaliers que nous rencontrons dans « *Camino* », (Lorca p. 313). Les cent cavaliers amoureux sont conduits vers le lieu de leur repos éternel :

<i>Cien jacas caracolean.</i> <i>Sus jinetes están muertos.</i> <sup>240</sup>	<i>Cent ègas caracòlan.</i> <i>Sus cavalièrs son mòrts.</i>	Cent poneys caracolent. Leurs cavaliers sont morts.
<i>Los cien enamorados</i> <i>Duermen para siempre</i> <i>Bajo la tierra seca.</i> <sup>241</sup>	<i>Los cent amoroses</i> <i>Dormisson per sempre</i> <i>Jot la tèrra seca.</i>	Les cent amoureux dorment pour toujours Sous la terre sèche.

Le *Poema del Cante jondo* / *Poème del Cante Jondo* est un théâtre qui ne dit pas son nom sous une apparence de poésie et de musique. Le décor est planté par le premier poème et chacune des parties semble un élément d'un retable composé de quatre faces. Malgré tout, il s'agit bien d'un poème en hommage au chant : c'est un poème d'une immense musicalité car la musique a joué un très grand rôle dans les compositions de Lorca et dans sa vie. « De la musique avant toute chose [...] / Prends l'éloquence et tords-lui son cou ! » : Lorca, à défaut d'avoir été un musicien des notes, semble avoir suivi l'injonction de Paul Verlaine dans son *Art Poétique* et a été un très grand musicien des mots sans pour cela oublier la musicalité et la prosodie linguistique.

Le poème de José Moreno Villa reflète ce plaisir que procure le chant gitan malgré la douleur qu'il exprime dans les « *coplas* » ponctuées par des « ¡Ay ! » déchirants parce qu'il vient du fond des âges et de l'âme andalouse :

<i>Yo detesto la música,</i> <i>pero este cante jondo...</i> <i>esta copla que es mía</i> <i>desde todos los tiempos,</i> <i>esta copla que llora</i> <i>cantando y que se canta</i> <i>gimiendo, es de mi sangre :</i> <i>se llama Soledad.</i>	[Moi, je déteste la musique mais ce chant profond ce couplet qui est mien depuis des siècles, ce couplet qui pleure en chantant et qui se chante en gémissant, c'est mon sang : Il s'appelle Solitude.]
---	--

<sup>239</sup> Darmangeat, « Chemin », *Poésie* / Gallimard, p. 152. Belamich donne « au labyrinthe des croix ». Rouquette, « *Camin* », p. 36.

<sup>240</sup> Federico García Lorca, p. 315. « *Muerte de la Petenera* ». Traduction de P. Darmangeat, *Poésie* / Gallimard. P. 155. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 149. « Cent pouliches caracolent. / Leurs cavaliers sont morts. ». Rouquette, p. 38.

<sup>241</sup> Federico García Lorca, « *De profundis* », p. 316. Traduction de P. Darmangeat, *Poésie* / Gallimard. P. 157. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 150. « Les cent amoureux / dorment à jamais / sous la terre sèche. ». Rouquette, p. 39.



Ce chant qui mêle musique et pleurs est le chant de la solitude, ce thème si cher à Lorca mais qui est aussi le sentiment que certains poètes occitans ont éprouvé ; il atteint ce que, d'après H. de Montherlant, « une hispanisante, Mathilde Pomès appelle le *sublime espagnol*, qui n'est que l'authenticité et la bonne qualité de l'âme se dévoilant dans un mot ou un geste »<sup>242</sup>. C'est, si l'on suit Montherlant, le chant qui jaillit des « tripes », qui sourd du peuple, qui prend au cœur et soulève l'enthousiasme, qui provoque une sidération voisine de celle que ressentaient les mystiques castillans :

Dans le « chant profond », chacun jette en soi comme le tuyau d'une pompe pour arriver à la nappe souterraine de l'âme ; chacun jette plus ou moins loin, sans arriver à l'eau de l'âme ; enfin quelqu'un jette si profond que l'eau de l'âme est atteinte, elle monte, elle apparaît dans la voix<sup>243</sup>.

Philippe Gardy note que Rouquette s'est inspiré de ce texte de Montherlant, intitulé « Pour le chant profond », rédigé en 1928 et paru dans *Les Nouvelles littéraires* en 1929<sup>244</sup> : « La publication en volume du texte de Montherlant date de 1935 ; on peut donc penser que Rouquette avait, dès cette date peut-être, médité cet aspect de l'écriture du poète andalou, [...] ». C'est aussi ce qu'il affirme dans l'article de la revue *Oc* de 1943 : « *Es a Montherland* [sic] *que prendrai la defenida* », [C'est à Montherlant que j'emprunterai la conclusion]<sup>245</sup> et il cite longuement le texte de l'auteur français, « Pour le chant profond ». Rouquette parle d'une « *estranja poesia* », [une étrange poésie] d'où naît un « *chale caloros* », [plaisir chaleureux]. Il ajoute :

*Tot l'amarum, tot [sic] la melanconie enervats de l'Andalòsia, ont se destria non sabe quanta enhorança, tot aquó crudel e melicós, estrange coma la vida per l'ùol que demora verge e noí, canta e trelusís dins los cants de Lorca.*<sup>246</sup>

[Toute l'amertume, toute la mélancolie exacerbées de l'Andalousie, dans lesquelles on distingue je ne sais quelle nostalgie, tout ce qui est cruel ou doux, étrange comme la vie pour l'œil qui reste vierge et neuf, chante et étincelle dans les chants de Lorca.]

Le lexique de Max Rouquette<sup>247</sup> indique pour le terme « *enhorança* » ou « *eniurança* » le sens de « nostalgie » et précise que « MR utilise ce mot catalan (*enyorança*) au sens de nostalgie dans ses premiers textes ». Il est intéressant de remarquer la proximité de ce mot avec l'espagnol « *añorar* » qui a la même signification.

---

<sup>242</sup> Eulodie Mathilde Pomès, née près de Tarbes à Lescurry en 1886, morte en 1977, est une poétesse, épistolière, traductrice d'auteurs espagnols et latino-américains (R. Gómez de la Serna, Unamuno, Lorca, Gabriela Mistral...). À Grenade, elle rencontre M. de Falla. Elle est l'amie d'écrivains français comme Gide, Paul Valéry et Montherlant qu'elle rencontre le 14 octobre 1926. Elle traduit Lorca avec lequel elle s'est liée d'amitié. Grande voyageuse, elle est la première femme agrégée d'espagnol en 1916, en plus de ses qualités de latiniste, d'helléniste, d'italianisante.

<sup>243</sup> Henry de Montherlant, *Service Inutile*, « Pour le chant profond » In *Essais*, NRF, Gallimard, 1963, p. 607.

<sup>244</sup> Cf. Henry de Montherlant, *Op. Cit.*, p. 600 à 612. Voir l'article de Ph. Gardy, « Max Rouquette en Andalousie ou : Federico García Lorca en Terre d'oc » In *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane*, PULM, 1997, p. 114 et 120.

<sup>245</sup> *Oc*, Ivern de 1943. N° 4. P. 21-22.

<sup>246</sup> *Idem*.

<sup>247</sup> Lexique Max Rouquette, p. 45.

[http://www.max-rouquette.org/fichiers/Lexic\\_MaxRoqueta\\_Edicion\\_2010.pdf](http://www.max-rouquette.org/fichiers/Lexic_MaxRoqueta_Edicion_2010.pdf)



Quelques modifications ou quelque oubli, à moins que ce ne soit une erreur d'édition des traductions de Lorca par Rouquette<sup>248</sup>, sont à noter. Par exemple, Rouquette ne conserve pas le quiasme lorquien :

<i>Jinete</i> : ¿Va usted a Granada?	<i>Cavalièr</i> : Anatz a Granada ?	Cavalier : Vous allez à Grenade ?
<i>Amargo</i> : A Granada voy.	<i>Amar</i> : Vau a Granada.	Amer : Je vais à Grenade.

Après l'intervention d'Amer, « *Soi pas encara las* », « Je ne suis pas encore fatigué », Rouquette ne reprend pas la répétition, « *se vuelve* », dans la didascalie qui montre l'impatience du cheval :

(*El caballo se vuelve a espantar.*)      (*Lo caval s'espaventa*) Le cheval s'épouvante.

Il est vrai que, la première fois, l'agitation de l'animal semblait moindre : « (*El caballo se inquieta.*), « (*Lo caval se làguia.*) », « (Le cheval s'agite.) ».

Une dernière curiosité apparaît dans le dialogue entre Amer et le cavalier. Rouquette fait dire à Amer une phrase qui devrait correspondre pour la moitié à la réponse du cavalier et, ensuite, ce point d'interrogation est intrigant, d'autant plus que Lorca n'en écrit pas et la traduction n'en porte pas :

<i>Amargo</i> : No sé.	Amer : Je ne sais.
<i>Jinete</i> : El mundo es muy grande.	Cavalier : Le monde est bien grand.
<i>Amargo</i> : Como que está deshabitado.	Amer : Comme il est inhabité...
[...]	[...]
<i>Jinete</i> : Porque llegas aquí, ¿Qué haces?	Cavalier : Parce que tu arrives là. Que fais-tu ?
<i>Amar</i> : Sabi pas. Lo mond es tan grand.	
<i>Cavalièr</i> : E tan solitari.	
<i>Amar</i> : Coma es desertat.	
[...]	
<i>Cavalièr</i> : Perdequ'arribes aici ? De qué fas?	

En ce qui concerne le recueil *Diván del Tamarit* que Rouquette traduit simplement par *Divan dau Tamarit*, Lorca en avait fait paraître des extraits dans des revues en 1934, 1935 et 1936 ; il a fallu attendre 1940 pour que le livre soit édité. Il se compose de vingt-et-un poèmes dont douze « *gacelas* » et neuf « *casidas* ». Le titre « *Diván* » fait allusion au « *Diwan* » des poètes arabes, anthologie poétique d'un auteur. Dans le cas de Lorca, la précision « *del Tamarit* », indique que l'auteur a composé ses poèmes depuis la propriété nommée Tamarit, face à la maison familiale, la *Huerta de San Vicente*. Du temps de Lorca, ces terrains étaient des jardins (potagers et floraux)<sup>249</sup>. Que sont devenus les palmiers dattiers, les tamariniers et

<sup>248</sup> Philippe Gardy, éd., 2010. Federico García Lorca, *Poèma dau Cante Jondo ; Planh per Ignacio Sánchez Mejías ; Divan dau Tamarit*, version occitane de Max Rouquette. Edition établie et présentée par Philippe Gardy, Toulouse, Letras d'Oc / Les Lettres occitanes. P. 62, 65 et 66-67.

<sup>249</sup> Aujourd'hui l'autoroute sépare les deux lieux lorquiens et, bien que la maison se situe dans le parc Federico García Lorca, tout le secteur est construit et peuplé (un supermarché est tout proche du parc).

les vergers de la fertile Vega qui ont donné, selon une théorie, son nom à Tamarit<sup>250</sup> ? La seconde étymologie établit un lien avec un toponyme d'origine catalane qui désigne un arbuste qui affectionne le sable, le tamaris. Par ailleurs il existe un village appelé Tamarit qui est un lieu de villégiature de la province de Tarragone dont l'intérêt réside dans sa plage de sable fin et son « château ».

L'influence orientale ne pouvait manquer d'imprégner Lorca : en 1932 dans une maison située *Cuesta del Chapiz* à Grenade, s'est installée une *Escuela de Estudios Árabes*, École des Études arabes. Les « *gacelas* » ou « *gazels* » sont un poème court tandis que les « *casidas* » ou « *qasidas* » sont plus longues et se composent de trois parties. Lorca s'est éloigné du classicisme de la « *casida* » tant en ce qui concerne le contenu que dans la métrique : elle était « monorime et isométrique »<sup>251</sup>. Ces poèmes étaient soit un éloge d'un groupe ou d'une personne soit une critique. Lorca a transformé ces deux genres en poèmes où la mort, la solitude et la quête d'un amour impossible sont des thèmes récurrents. Il n'oublie pas la nature : eau et plantes mais il donne à ces éléments une valeur symbolique et si l'ambiance des poèmes est orientale par leur luxuriance, ils n'en ont pas moins que très peu de corrélation avec les « *casidas* » originelles. La ville de Grenade, intimement liée à l'enfance et jeunesse de Lorca, est la protagoniste de ce recueil car c'est une Grenade de l'amour désespéré, des pleurs et de la présence terrible de la mort. C'est le « *jardín de mi agonía* », « jardin de mon agonie », comme le dit le poète dans la première « *Gacela* »<sup>252</sup>. Ph. Gardy, dans sa présentation de l'édition par *Letras d'òc* de la traduction de Rouquette, indique un lien entre les deux hommes et leur œuvre : « *Jardin ultim, donc, e darrièr libre, ont se podían miralhar, per lo reviraire, leis òrts e lei fònts d'Argelièrs* », [Jardin ultime, donc, et dernier livre, où, pour le traducteur, pouvaient se refléter les jardins et les fontaines d'Argelliers]<sup>253</sup>. Ce ne sera pas le dernier livre de Lorca mais certainement le plus révélateur de ses sentiments au moment de sa rédaction. S'y retrouvent également les « *aljibes* », les citernes mais aussi les puits et les lieux désertiques, autant d'éléments qui reviennent aussi chez Rouquette. Un chapitre de *l'Anthologie bilingue* de Max Rouquette est consacré au thème des « Oasis et déserts » et l'introduction laisse entendre que « Le désert est aimé parce qu'il contient les sources »<sup>254</sup>. Les pays méditerranéens et les Causses en particulier recèlent des réserves d'eau insoupçonnées en surface mais dont les résurgences sont la preuve de l'existence souterraine. L'auteur occitan a rédigé quelques textes en prose qui traitent des fontaines et autres sources de sa région : *Paraulas per quatre fonts*, « Paroles pour quatre sources »<sup>255</sup>.

---

<sup>250</sup> Cf. l'article de Laurence Breysse-Chanet, « Ailes et mousses », « Lire pour traduire *Divan du Tamarit* », In *Europe*, n° 1032 d'avril 2015, p. 133.

<sup>251</sup> « Ailes et mousses », note 3, p. 128.

<sup>252</sup> Federico García Lorca, *Diván del Tamarit*, « *Gacela del amor imprevisto* », p. 557. Traduction de C. Couffon et B. Sesé, *Poésie*/Gallimard. P. 153. Rouquette. « *Gacela de l'amor imprevist* ». P. 83.

<sup>253</sup> Philippe Gardy, éd., 2010. Federico García Lorca, *Poèma dau Cante Jondo ; Planh per Ignacio Sánchez Mejías ; Divan dau Tamarit*, version occitana de Max Rouquette. Edition établie et présentée par Philippe Gardy, Toulouse, *Letras d'òc / Les Lettres occitanes*. P. 9.

<sup>254</sup> Max Rouquette, *Anthologie bilingue occitan – français*, CRDP du Languedoc-Roussillon. P. 113 à 132.

<sup>255</sup> Max Rouquette, 2008. *Verd Paradis*, Montpellier, CRDP. P. 11 à 122.

Ces deux genres poétiques, « *gacela* » et « *casida* », d'origine orientale, sont des chants d'amour masculin pour une belle dame : ils ont donc une connotation très érotique. Si les Troubadours reprochaient à la dame sa froideur ou ses rebuffades, son absence, ou plutôt sa non-présence, était remarquable. Lorca sent, au sens concret du verbe, la présence de la personne aimée et il en ressent une vive douleur qui le conduit à la mort :

*La sangre de tus venas en mi boca  
Tu boca ya sin luz para mi muerte*<sup>256</sup>

*La sang de tas venas dins ma boca  
Ta boca sens luz adejà per ma mòrt*

Le sang de tes veines dans ma bouche  
Ta bouche sans lumière déjà pour ma mort.

Il convient de remarquer que, si l'on excepte la dernière « *Gacela del mercado matutino* », « *Gacela du marché matinal* »<sup>257</sup>, la partie consacrée aux « *Gacelas* » commence par le terme négatif « *nadie* », « *degús* » et s'achève par le même terme négatif, soulignant ainsi la solitude du poète et son isolement. La dernière « *casida* » se termine par un terme négatif « *ninguna* » que L. Breysse-Chanet traduit par « aucune » quand B. Sesé et C. Couffon donnent « personne », suivis, en cela, par Rouquette qui emploie « *degús* ». Sur le plan stylistique, nous pouvons remarquer que, dans le recueil, le verbe « vouloir », « *querer* », en occitan « *voler* », est souvent employé ainsi que la conjonction « Mais », « *Pero* » et « *Mas* ».

Rouquette n'est donc pas le seul à s'être penché sur les compositions lorquiennes et les avoir traduites. Un autre auteur, admirateur de l'auteur andalou, s'y est essayé, avec bonheur.

### 2.1.2- Robert Allan<sup>258</sup>. Admirateur et traducteur de Lorca

Robert Lafont dit que R. Allan « lui apporta, dès 1950, ses traductions de Lorca ». Il avait commencé en 1944 la traduction du *Romancero* :

...Allan a médité l'œuvre d'un grand maître méditerranéen, F.G.L. Cela fait 6 ans, il prenait place dans la nouvelle génération des poètes d'oc par une traduction du *Romancero* qu'il m'apportait.<sup>259</sup>

Robert Allan s'est penché lui aussi sur l'œuvre de Lorca et sur l'homme. Il a réuni la plupart de ses traductions dans le recueil, *Federico Garcia Lorca (1898-1936). Poèmes*

<sup>256</sup> Federico García Lorca, *Op. Cit.* Traduction de C. Couffon et B. Sesé, *Poésie*/Gallimard. P. 153. Rouquette. P. 83.

<sup>257</sup> Traduction de Laurence Breysse-Chanet In *Europe*, n° 1032 d'avril 2015, p. 118. « Gazel Du marché matinal ». Rouquette, « *Gacela dau mercat matinièr* », p. 94.

<sup>258</sup> Voir l'article de M-J. Verny, « L'œuvre poétique de Robert Allan, entre enchantement et désenchantement du monde », In Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane. La poésie d'oc dans le concert des écritures poétiques européennes (1930-1960). Philippe Gardy et Marie-Jeanne Verny (dir.). P. p. 257-280.

<sup>259</sup> Robert Allan, *Lei cants dau deluvi ; Lei cants de la tibra I*. Edition bilingue établie par Marie-Jeanne Verny, letas d'oc, 2012. P. 11. Mais M-J. Verny met en note que ces documents n'ont pas été retrouvés. *Casida de la joventa daurada Arma absentia* / Federico García Lorca; Robert Allan. Publié dans : *Òc* (1924), 1169-2324; N° 25, octobre de 1992, pp. 21-22 ; *Romance de Don Boyso* Federico Garcia Lorca ; cançons reviradas pèr Robert Allan. Publié dans : *Òc* (1924), 1169-2324 ; N° 21, octobre de 1991, pp. 20-23.

*causits revirats dau castilhan en occitan*<sup>260</sup>. Les poèmes sont « Cigala » du *Libro de poemas* et tous ceux du *Romancero gitano* (« Romança de la luna, luna », « Preciosa e l'aura », « la Garrolha », « Romance somnambule », « La monja caraca », « La molher infidèla », « Romança de la lanha negra », « Sant-Miquèu » (Granada), « Sant-Rafèu » (Cordòba) », « Sant-Grabieu » (Sevilha), « Agantada d'Antoniet lo Camborio sus lo camin de Sevilha », « Mort d'Antoniet lo Camborio », « Mòrt d'amor », « Romance de l'alogat », « Romance de la garda civila espanhòla »). On y trouve aussi la traduction de deux « Gacelas » (« Gacela de l'amor que se lascia pas veire » et « Gacela del mercat matinier ») et d'une « Casida » (« Casida de la joventa daurada ») tirée du recueil intitulé *Diván de Tamarit*, d'un extrait de *Poeta en Nueva York* (« Cant de negres a Cuba ») et du « Llanto por Ignacio Sánchez Mejías ».

Il ne faut pas oublier la traduction en français datée de 1956, parue dans *La Dépêche de Provence* du poème daté du 17 octobre 1936, écrit par A. Machado sur la mort de Lorca et intitulé « *El crimen fue en Granada* », « *Fuguèt le crime dins Granada* ». Voici ce que Robert Allan écrit au poète provençal d'expression occitane Serge Bec en 1992 :

*Ara, que diga çò qu'es F.G. Lorca per ieu. Es, [...] lo poeta europenc mai important de la primiera mitat dau segle vintenc. Segondament, es lo poeta mai blosament poeta, [...]. Lorca es un dei poetas mai engatjats, e dangierosament engatjats, [...] compte tengut dau « climat » politic e sociologic de l'Espanha de son temps, mai engajat, dise, de son epòca. E engajat de toteis lei biais [...].*<sup>261</sup>

Maintenant, que je dise ce qu'est F.G. Lorca pour moi. Il est d'abord, selon moi, le poète européen le plus important de la première moitié du vingtième siècle. Ensuite, c'est le poète le plus purement poète, [...]. Lorca est un des poètes les plus engagés, et dangereusement engagés, [...] compte tenu du « climat » politique et sociologique de l'Espagne de son temps, le plus engagé, dis-je, de son époque. Et engagé de toutes les façons [...].

Allan affirme donc qu'il a été marqué par le poète andalou mais aussi par le caractère populaire de son œuvre et par sa volonté de se servir de la littérature orale pour la transformer en œuvre écrite. Allan connaît les contes, les « *dichas* » [dits], les chansons semblables aux « romances », cette culture commune aux littératures espagnoles, catalanes et occitanes ; il est nourri de culture gitane, de proverbes et de textes liés à la religiosité populaire<sup>262</sup>. Autant de points communs qui se dessinent à la lecture des créations de ce poète provençal et de celle des poèmes de Lorca.

<sup>260</sup> Robèrt Allan, *Poèmas causits revirats dau castilhan en occitan* e illustrats per Miquèu Barjòu, Vedena, Comptador Generau dau Libre Occitan, 1976.

<sup>261</sup> Marie-Jeanne Verny « L'œuvre poétique de Robert Allan, entre enchantement et désenchantement du monde », p. 257 à 280 In « Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane », *Etudes occitanes* n° 5, PULM, 2009. P. 276-277.

<sup>262</sup> Robert Allan, *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tibla I*, Edition bilingue établie par M-J. Verny, lettras d'òc, Pau, 2012, p. 12

Il est possible d'établir une comparaison, difficile à éviter parfois, entre les trois poètes, Lorca, Rouquette et Allan au sujet du début de la troisième strophe du poème « *Romance del emplazado* »<sup>263</sup> :

*Pinta una cruz en la puerta  
Y pon tu nombre debajo,  
Porque cicutas y ortigas  
Nacerán en tu costado,  
Y agujas de cal mojada  
Te morderán los zapatos.*

*Pinta una crotz sus ta pòrta  
e bota ton nom dessota  
amor qu'ortigas e cigudas  
naisseràn d'entre tei còstas  
e d'agulhas de cauç moissa  
mossigaràn tei sabatas.*

*Pintra una crotz sus ta pòrta  
E marca ton nom dejot  
Perque cicuta e ortiga  
Faràn creis dins ton costat  
E de ponchas de calç viva  
Te ponhiràn los soliers*

Peins une croix sur ta porte,  
mets au-dessous ton nom,  
car la cigüe et l'ortie  
naîtront bientôt de tes flancs  
et des pointes de chaux vive  
déchireront tes souliers.

Peu de différences notables entre les deux traductions qui respectent le rythme des vers lorquiens : seul Allan fait passer en premier les « *ortigas* » quand Max Rouquette, comme Lorca, les place en second. La présence de ce « *mot-besson* » facilite la compréhension du texte. Rouquette, lui, associe aux plantes nocives l'idée de croissance, « *faràn creis* », qui ne nous semble pas exister dans le verbe « *nacer* » ou « *naïsser* ». Une autre curiosité s'offre au lecteur sur le plan technique : Lorca parle de « *cal mojada* », notion reprise par Allan, « *cauç moissa* », alors que Rouquette et le traducteur parlent de « *calç viva* », « *chaux vive* ».

Allan s'est nourri de l'œuvre lorquienne mais son originalité nous semble l'avoir, parfois, éloigné de la force du modèle comme par exemple dans sa traduction de « *La monja gitana* » devenue « *La monja caraca* »<sup>264</sup> :

*La iglesia gruñe a lo lejos  
Como un oso panza arriba.*

*Peralin la gleisa rena  
Coma un ors que fai la dormida.*

Comme un ours le ventre en l'air  
Tout au loin grogne l'église.

Chez Lorca, l'image de l'ours endormi est plus évidente et claire : on le voit bien couché sur le dos avec son ventre rebondi ; le ronflement est suggéré par les allitérations et les sonorités graves. Cette image soutient l'idée du poids d'une église massive et écrasante, même lointaine. Rouquette est plus proche de l'original quand il écrit :

*La gleisa rena lontana  
Coma un ors ventre enairat.*

<sup>263</sup> Voir : M-J. Verny: « *Pais d'òc e Espanha, Una fraternitat poética* » In « *Lenga e país d'òc* », N° 49, SCEREN, Montpellier, 2010, p. 67 et note 21 p. 89. Federico García Lorca, p. 451. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 439. Allan. 38. Rouquette. P. 51.

<sup>264</sup> Federico García Lorca, p. 433. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 424. Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard, p. 203. « L'église grogne là-bas / comme un ours ventre au midi. ». Allan. P. 21. Rouquette. P. 28.



Voici l'analyse de M.-J. Verny en ce qui concerne l'écriture de R. Allan dans ses traductions :

Ce qui frappe lorsque l'on compare la traduction d'Allan avec des traductions françaises, c'est l'impression d'une recherche de fidélité au texte. Allan change le moins possible l'ordre des vers, il choisit souvent des termes communs entre l'occitan et l'espagnol, comme « *acercar* » (pour « approcher ») ou « *bosca* » (pour « recherche ». S'il ne parvient pas à respecter l'assonance des vers pairs, systématique dans les *romances* espagnols — mais aucun des traducteurs français de Lorca n'y parvient non plus —, en revanche il en respecte le rythme.<sup>265</sup>

Les poèmes longs comme *Lo Cantic dau brau*, *La Cantadissa d'Avinhon*, plus encore peut-être que *Lo Poèma de l'ametla*, sont composés sous une forme qui rappelle le *Poema del Cante jondo*. Dans le premier, les animaux et les éléments dialoguent et dissertent sur la question de l'être et de l'univers. Le deuxième, *La Cantadissa d'Avinhon*, ressemble à un chant choral.

Les travaux de M.-J. Verny, préliminaires à l'édition critique des traductions de Lorca par R. Allan<sup>266</sup>, sont d'une très grande utilité pour analyser les différences entre les textes proposés par le poète occitan et mettent en relief la complexité du travail et les difficultés des traducteurs. Les manuscrits sur lesquels elle a travaillé se composent de cinq carnets. Pour ceux d'avant 1950, « Il s'agit de trois carnets à spirales, de tout petit format, l'un de 15,5 x 7,5 cm et deux de 10,5 x 17 cm », numérotés de 1 à 3. Ceux qui concernent Lorca sont « Les carnets d'après 1950 » : « L'un est de format 17 x 22 (Carnet 5), l'autre de format 13 x 21 (Carnet 4) ». M.-J. Verny précise : « Nous avons systématiquement comparé les traductions d'Allan avec l'original, consulté dans l'édition bilingue établie par Claude Esteban (Aubier, 1995) ». M.-J. Verny ajoute : « il existe toujours plusieurs versions manuscrites prêtes pour l'édition, dont le nombre peut approcher la dizaine. Parfois identiques, souvent porteuses de variantes, elles témoignent du souci de l'auteur de “cent fois sur le métier” remettre son ouvrage... ». Il ne reste, dit-elle « des années 1950, qu'une publication en graphie mistralienne de « *La casada infiel* », publiée dans *La Dépêche de Provence*, n° 16, du 14 au 21 septembre 1956, dans la rubrique “Le Bloc-notes” ». Les titres sont modifiés : « *Brega* » a précédé « *La garrollha* » (Allan, p. 16) pour « *Reyerta* ».

M.-J. Verny suggère d'établir une comparaison entre les deux versions du « *Romança de la luna, luna* »<sup>267</sup> par Allan car quelques modifications existent entre le manuscrit et l'édition :

Texte de Lorca	Texte du carnet 5	Texte de l'édition de 1976
<i>Romança de la luna, luna</i>	<i>Romança de la luna, luna</i>	
<i>A Conchita GARCÍA LORCA</i>		
<i>La luna vino a la fragua</i>	<i>La luna venguèt a la farga</i>	<i>Venguèt la luna a la farga</i>
<i>con su polisón de nardos.</i>	<i>Amb sa gonella de nards</i>	<i>dins sa joba d'asarets</i>
<i>El niño la mira mira.</i>	<i>Lo manit la mira, la mira</i>	<i>Lo dròle la mira, mira.</i>

<sup>265</sup> M.-J. Verny, « L'œuvre poétique de Robert Allan, entre enchantement et désenchantement du monde », In Gardy, Philippe, et Marie-Jeanne Verny, ed. *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane : La poésie d'oc dans le concert des écritures poétiques européennes (1930-1960)*. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2009. P. 278.

<sup>266</sup> Voir M.-J. Verny, *Les manuscrits de Robert Allan. Description et problèmes d'édition* : MJVerny\_Robert-Allan-4, In *Les manuscrits du Poème (1930-1960) – Journée d'études RedOc – 23 octobre 2014*. <http://www.univ-montp3.fr/llacs/les-manuscrits-du-poeme-publication-electronique-des-actes/>

<sup>267</sup> Federico García Lorca, p. 425. Allan, p. 12.



*El niño la está mirando.  
En el aire conmovido  
mueve la luna sus brazos  
y enseña, lúbrica y pura,  
sus senos de duro estaño.  
Huye luna, luna, luna.  
Si vinieran los gitanos,  
harían con tu corazón  
collares y anillos blancos.*

*La mira lo manit  
Dintre l'aire movedis  
La luna expandís si braç  
e alanda lubrica e blosa  
si nenets de dur estam  
Fugís luna, luna, luna  
Se li caracas arribavon  
Farien amb lo tiu còr  
d'anellas e de colanas blancas*

*Lo dròle la mira mai.  
Dins l'aire que se destorba,  
la luna alanda sei braçs  
e mòstra, afrontada e blosa,  
sei popas de dur estam  
Fugís luna, luna, luna.  
Que, venguèssen lei caracos  
fargarián ambé ton còr  
de collars e d'anèus blancs*

Le verbe occitan « *alanda* » ne traduit pas vraiment le sens du verbe espagnol « *mueve* » ; les mouvements des bras de la lune évoquent une danse sensuelle, pas une simple ouverture si accueillante soit-elle. La même analyse peut être proposée pour l'emploi du terme « *expandís* ». L'édition de 1976 est certainement plus proche du modèle espagnol que la première esquisse.

Il est pertinent de s'interroger, dans le poème « *Preciosa e lo vent* », sur l'image du « *fuelhum* » qui ne rend pas le choix synesthésique de Lorca qui mêle son et vue ; Pourquoi le mot « *glat* » ? Allan n'a pas repris le sens du terme « *gong* » :

*Cantan las flautas de umbría  
Y el liso gong de la nieve.<sup>268</sup>*

*Mentre cantan lo fuelhum  
E lo glat plan de la nèu.*

Les flûtes de l'ombre chantent  
Et le gong lisse des neiges.

Quelques hypothèses se présentent : est-ce la sonorité dure du terme qui peut suggérer le son rendu par le gong ou le poète s'appuie-t-il sur le verbe « *glati* » dont la définition par *Lou Tresor dóu Felibrige* est « résonner, palpiter » quand le sens de « *glat* » est « cri, soupir, gémissement » ?

La statue d'un Saint Michel « *lleno de encajes* », « Saint Michel plein de dentelles »<sup>269</sup>, peut paraître ridicule mais Allan ne garde pas l'image rendue par l'adjectif « *lleno* », d'un « *Sant-Miquèu* » chargé de dentelles ; l'occitan « *lèu* », « *lèu de dentèlas* », est un peu « léger » pour traduire la profusion.

Les deux points difficiles du poème « *San Rafael* »<sup>270</sup>, « *Sant-Rafeu* », se situent au niveau de la traduction du vers « *Córdoba de arquitectura* », « Cordoue d'architecture », par « *Cordòba de pèira e marme* ». S'il n'y a plus l'idée d'une certaine lourdeur contenue dans le terme « *arquitectura* », Allan a su rendre la présence monumentale de Cordoue à travers les deux matériaux de son architecture, « *pèira e marme* ». Le second problème vient du terme « *aljamiado* » attribué à « *El Arcángel* » qu'Allan interprète par : « *L'Arcàngeu de pèira escricha* »<sup>271</sup> mais dont la traduction est fort malaisée et complexe car elle demande quelques

<sup>268</sup> Federico García Lorca, « *Preciosa y el aire* », p. 427. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, « *Précieuse et le vent* », p. 419. Allan, p. 15.

<sup>269</sup> *Idem*, p. 438. Traduction d'A. Belamich, p. 429. Allan, p. 26.

<sup>270</sup> *Idem*, p. 441. Traduction d'A. Belamich, p. 431. Allan, p. 29.

<sup>271</sup> Voici ce que dit M.-J. Verny dans ses travaux : elle remercie « Christian Lagarde et Sophie Sarrazin de [l'avoir] éclairée sur le choix d'Allan. Nous reprenons ici l'explication détaillée donnée par Sophie Sarrazin : « L'adjectif "*aljamiado*" appliqué à San Rafael (Saint patron de Cordoue, ville emblématique des trois cultures) est associé dans l'usage courant non à des personnes mais à des textes. Un "*texto aljamiado*" était un texte transcrit en alphabet arabe mais formulé dans une autre langue que l'arabe (le plus souvent une langue romane ibérique). Parler de "*Arcángel aljamiado*", c'est faire allusion (prioritairement) au caractère culturellement hybride de San Rafael (d'où les choix concordants dans les traductions françaises) mais c'est aussi, en même temps, évoquer l'écriture, d'autant que ce qui suit ("*de lentejuelas oscuras*") ne peut se comprendre, selon moi,

notions d'histoire et de culture hispaniques. Herbert Ramsden, dans son étude intitulée « *“Redonda perspectiva” y tensión lírica en el Romancero gitano* », évoque l'existence de deux Cordoue : « *por un lado, Córdoba romana, esculpida y arquitectónica, resonante y triunfante [...]; por otro, Córdoba musulmana y morisca, delicada y decorativa, misteriosa y mágica [...]* », [d'un côté, la Cordoue romaine, sculptée et architecturale, résonnante et triomphante [...] de l'autre, la Cordoue musulmane et moresque, délicate et décorative, mystérieuse et magique [...]]<sup>272</sup>.

Allan accroît l'impression physique de chevauchée amoureuse en utilisant le verbe « *acavalhar* » alors que Lorca et Rouquette choisissent un terme plus neutre. De plus, bien que les termes occitans « *femna* » et « *molher* » rendent l'idée de « femme mariée », la précision « *casada* » de Lorca rend plus évidente et critiquable sa faute :

*Aquella noche corri  
el mejor de los caminos,  
montado en potro de nácar  
sin bridas y sin estribos.*

*Quela nuech m'acavalère  
Sus lo mai bèu dei camins,  
Una fedona nacrada  
Sens estriu ni cabèstre.*

*Aquela nuòch corriguère  
Lo mai bèl de mos camins  
Sus una cavala de nacre  
Sens tralhas e sens estriu.*<sup>273</sup>

Cette nuit me vit galoper  
de ma plus belle chevauchée,  
sur une pouliche nacrée,  
sans brides et sans étriers.

Dans le poème « *Sant Grabieu* »<sup>274</sup>, le verbe « *tomba* », « *nimai d'estela que tomba* », ne renvoie pas à l'image de l'astre qui chemine dans le ciel comme cela apparaît dans le vers lorquien : « *ni lucero caminante*. », « ... astre brillant en marche » ; cette interprétation semble frôler le contresens. Voici l'analyse de M.-J. Verny : « Nous regrettons ici la traduction de « *lucero caminante* » par “*estela que tomba*” La subordonnée “*tombar*” nous semblant mal rendre compte du dynamisme du participe présent “*caminante*” . ».

Si, dans ce même poème, Rouquette emploie le présent, « *se mudan* », Allan respecte le modèle andalou du passé simple, « *se volvieron* ». Mais, en plus du déplacement du verbe à la fin du vers, nous trouvons clairement évoquée la couleur jaune de l'immortelle dans le terme occitan « *sauretas* » :

*Las estrellas de la noche*

*Leis estelas de la nuech*

---

que comme l'image de paillettes sombres que les nuages et les reflets de l'eau projettent sur la statue de San Rafael (celle qui se trouve sur le pont romain de Cordoue), formant ainsi une sorte de calligraphie (calligraphie arabe, bien sûr, du fait du "*aljamiado*"). R. Allan a donc certainement privilégié l'interprétation d'un San Rafael de pierre (= la statue), pierre "écrite" et dont l'inscription est constituée par les ombres laissées par les nuages et l'eau. L'inconvénient majeur de ce choix de traduction est qu'il évacue toute allusion à l'hybridité. L'avantage, à mon sens, c'est qu'il restitue l'évocation de la statue, des ombres et de l'écriture (dimensions qui me semblent abandonnées dans ce que tu nous dis des traductions françaises) ».

<sup>272</sup> Herbert Ramsden, « *“Redonda perspectiva” y tensión lírica en el Romancero gitano* », In Luis Fernández Cifuentes, *Estudios sobre la poesía de Lorca*, p. 380-381.

<sup>273</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. « *La casada infiel* ». P. 435. Traduction de Jean Prévoist. *Poésie*/Gallimard, p. 205. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 426. « Cette nuit-là je courus / ma chevauchée la plus belle / sur une jument de nacre / sans brides et sans étriers ». Allan, « *La molher infidela* », p. 23. Rouquette, « *La femna infidèla* ». p. 31.

<sup>274</sup> Federico García Lorca, p. 442. Traduction d'A. Belamich, p. 432. Allan, p. 30.

*Se volvieron campanillas.*  
[...]  
*Las estrellas de la noche*  
*se volvieron siemprevivas*

*Se faguèron campanetas.*  
[...]  
*Leis estelas de la nuech*  
*En sauretas se mudèron*

*Las estelas de la nuòch*  
*Se faguèron campanetas.*  
[...]  
*Las estelas de la nuòch*  
*Se mudan en immortalas.*<sup>275</sup>

En clochettes se changèrent  
Les étoiles de la nuit.  
[...]  
Les étoiles de la nuit  
se changent en immortelles.

Quelques petites différences sont à relever dans le poème « *Romance del emplazado* », « *Romance de l'alogat* »<sup>276</sup> :

*Serà de nuech, dins l'escur*  
*Tras lei sèrres traiserèus*

*Serà de noche, en lo oscuro,*  
*por los montes imantados*

Ce sera dans la nuit noire  
parmi les monts aimantés

M.-J. Verny signale que « selon Josiane Ubaud<sup>277</sup>, une confusion entre deux verbes “*atraire*” (= attirer) et “*traire*” (= lancer). Comme souvent dans son lexique de prédilection, Allan utilise le suffixe *-erèu* / *-erèla*, qui nous semblerait devoir aboutir à “*traserèu*”, signifiant alors “qui jette”, donc le contraire de “aimer”... ». La préposition « *Tras* » « ne correspond pas non plus au sens de « *por* », « à travers », « par ». Une question peut se poser à propos du féminin choisi par Allan au lieu du masculin lorquien dans le « *Romance de la Guardia civil española* »<sup>278</sup>. Pourquoi transformer les « *tres sultanes* » en « *tres sultanas* » ?

*Detrás va Pedro Domecq*  
*con tres sultanes de Persia*

*Venon pièi Pedro Domecq*  
*e tres sultanas de Pèrsa.*

Suivi de Pedro Domecq  
Avec trois sultans de Perse.

Un vers de la deuxième partie du *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, « *La sangre derramada* », paraît contenir un terme qui intrigue M.-J. Verny : « *hubo un aire de voces secretas* », « *i aguèt un bofe de votz mièjas* », « soufflèrent des voix secrètes »<sup>279</sup>. Elle indique que « L’adjectif “*mièjas*” nous semble ici étrange dans cette position... même si nous connaissons l’expression “*a mièja-votz*”. » :

*Y a través de las ganaderías,*  
*Hubo un aire de voces secretas*  
*Que gritaban a toros celestes,*

*E, dins totei lei manadas,*  
*l’aguèt un boffe de votz mièjas*  
*Que sonavan de braus cèlestes*

Et à travers les élevages  
monta un air de voix secrètes  
criant vers des taureaux célestes,

<sup>275</sup> Federico García Lorca, *Idem*, p. 443. Traduction d’A. Belamich. P. 216 et 217. Allan. P. 31. Max Rouquette. P. 42 et 43.

<sup>276</sup> Federico García Lorca, p. 452. Traduction d’A. Belamich, « *Romance de l’assigné* », p. 440. Allan, p. 39. Rouquette, « *Romance de l’assignat* », p. 52.

<sup>277</sup> Ethnobotaniste, de formation scientifique, Josiane Ubaud a été professeur de mathématiques pendant 8 ans, puis lexicographe en domaine occitan. Conférencière et photographe, elle a rédigé (entre autres publications) le *Dictionnaire Orthographique, Grammatical et Morphologique de l’Occitan* (109 000 entrées) (Trabucaire, avril 2011), le *Dictionnaire scientifique français-occitan (languedocien et provençal)* (12 000 entrées, mathématique, informatique, physique, technologie, chimie) (autoédition, septembre 2014) et *Lo Vèrb Occitan*, guide de conjugaison, (P. Sauzet/J. Ubaud, Edisud, Aix-en-Provence, 1995). <http://www.josiane-ubaud.com/> *Lenga e natura nòstras*.

<sup>278</sup> Federico García Lorca, p. 455. Traduction d’A. Belamich, p. 442. Allan, p. 41.

<sup>279</sup> Federico García Lorca, p. 540. Traduction d’A. Belamich, p. 588. Allan, p. 48.

Mistral traduit « *sagarés* » par « épais brouillard » ; il est curieux de voir que R. Allan utilise un terme provençal fort pour évoquer la « *niebla* ». De plus, ce brouillard pâle est teinté de bleu par le poète qui le qualifie de « *blaves* ». Il se peut que Allan établisse un lien avec l'adjectif « *celestes* » du vers précédent et la couleur du ciel.

Toujours sur le *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, la version de R. Allan insiste sur le verbe « *dire* » en le répétant dans le mode impératif de supplication, en début de vers ; si Allan ne respecte pas le rythme des vers, il souligne, comme Lorca, l'intensité de la prière adressée à la lune, dans le premier vers :

<i>Dile a la luna que venga</i>	<i>Diga a la luna que venga,</i>	Dis à la lune de venir.
<i>Que no quiero ver la sangre</i>	<i>Diga, que vòle pas vèire</i>	Je ne veux pas voir le sang
<i>De Ignacio sobre la arena.</i> <sup>281</sup>	<i>lo sang d'Ignaci sus l'arena.</i>	D'Ignacio sur le sable.

En ce qui concerne le poème d'A. Machado « *Foguèt lo crimi dins Granada* », J. Cassou traduit « *los ojos que te faltan* » par « tes yeux absents, »<sup>282</sup> et Allan rend par « *leis uelhs que te ramentes* », « les yeux dont tu te souviens » alors que l'expression espagnole signifie « littéralement (les yeux qui te manquent) », dit M.-J. Verny.

Une autre interprétation intrigue dans la traduction d'Allan : « *tei bocas rojas e de potons veusas* », « et les rouges lèvres où l'on te baisait... », « littéralement « *tes lèvres rouges veuves* (= désormais privées) *de baisers* » est une interprétation de l'espagnol « *“los rojos labios donde te besaban...”* ». Il en est de même pour « *Hoy como ayer, gitana, muerte mía,* », « *Uèi coma aièr, caraca, mon amiga* », « Aujourd'hui comme hier, ma mort, belle gitane, ». M.-J. Verny souligne la traduction curieuse, bien que très lorquienne, qui considère la mort comme une amie : « Il y a bien évidemment un contresens – ou une ellipse qui nous paraît un peu osée – de traduire “*muerte*” par “*amiga*” ». Ces erreurs, ces hésitations sont la marque de la grande difficulté de la traduction et du travail que doit fournir le traducteur pour éviter des embûches des faux-amis ou les pièges des mots ou expressions trop transparents.

Rouquette ne s'est pas penché sur le poème lorquien « *¡Cigarra !* » du *Libro de poemas* devenue « *Cigala !* », sous la plume de R. Allan :

<i>¡Cigarra !</i>	<i>¡Cigala !</i>	Cigale !
<i>¡Dichosa tú!,</i>	<i>Benastruga siás !</i>	Ô bienheureuse
<i>Que sobre el lecho de tierra</i>	<i>Tu que sus lo jaç de tèrra</i>	qui, sur un lit de terre,
<i>Mueres borracha de luz.</i>	<i>mòres sadola de lutz.</i>	meurs ivre de lumière !

<sup>280</sup> Federico García Lorca, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, « *La sangre derramada* », p. 540. Traduction de P. Darmangeat, *Poésie*/Gallimard, p. 143. Allan, p. 48. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 588. « Et à travers les élevages / soufflèrent des voix secrètes / qui lançaient aux taureaux célestes, / des gardiens de pâle brouillard. »

<sup>281</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Traduction de P. Darmangeat, *Poésie* / Gallimard. P. 143. « Le sang répandu ». Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 187. « Dis à la lune qu'elle vienne, / je ne veux pas voir le sang / d'Ignace sur le sable. ». Allan. « *Lo sang espargit* ». P. 47.

<sup>282</sup> Jean Cassou, *Federico Garcia Lorca « Romancero gitan et poèmes »*. Éditions Seghers, 1964. Allan, p. 59.

[...]	[...]	[...]
<i>Pues sientes en la agonía</i>	<i>D'abòrd qu'a l'angònia sentes</i>	Tu sens dans ton agonie
<i>Todo el peso del azul. [...]</i>	<i>tot lo pès de l'azur lèu.</i>	tout le poids de l'azur.
<i>Mas tú, cigarra encantada,</i>	<i>Mai tu, cigala enfadada,</i>	Mais toi, cigale enchantée,
<i>Derramando son, te mueres</i>	<i>mòres en largant tei cantas</i>	tu disparais en chantant,
<i>Y quedas transfigurada</i>	<i>e demòras tremudada</i>	transfigurée en musique
<i>En sonido y luz celeste. [...]</i>	<i>en cantadas e lutz celestas.</i>	et en céleste lumière.
<i>Vieja amiga de las ranas</i>	<i>Vièlha amiga dei granolhas</i>	Vieille amie des grenouilles
<i>y de los oscuros grillos.</i>	<i>e dei grillhets sorneirós,</i> <sup>283</sup>	et des obscurs grillons.

Le terme « *enfadada* » utilisé par Allan pour qualifier la cigale renvoie aux « *fadas* », aux fées, désignées aussi par le mot « demoiselles » qui évoquent le roman inachevé de Boudou *Las Domaisèlas*<sup>284</sup> qui, enchantaient, ensorcelaient les hommes, disait-on autrefois. Allan accorde l'adjectif « *celestas* » non seulement avec la « *lutz* » mais aussi avec les « *cantadas* » qui semblent plus suggestives que le vocable espagnol « *sonido* ». La place en fin de vers du verbe « *cantas* » suggère la force de l'opposition avec la mort représentée par « *mores* », en tête du vers ; l'image de la brièveté du chant de la cigale devient presque plus évocatrice que celle de Lorca, bien que celui-ci ait rapproché « *son* » et « *te mueres* » et que le participe présent « *derramando* » représente, par sa longueur et sa sonorité, la force des vibrations.

Allan a été le seul à traduire le poème « *Son de negros en Cuba* », « *Cant de negres a Cuba* »<sup>285</sup>, peut-être parce qu'il était plus enclin ou plus habitué que les autres admirateurs de Lorca à s'engager dans des luttes sociales. Ce poème a été composé à La Havane, lors de la résidence de Lorca à Cuba, du 7 mars au 12 juin 1930, après son séjour à New York. Il a été intégré au recueil *Poeta en Nueva York*. C'est le seul poème dans lequel il est possible de respirer l'atmosphère de l'île et l'unique texte qui fasse références à la musique cubaine. La reprise anaphorique du vers « *iré a Santiago* », « *me gandarai a Santiago* », « *J'irai à Santiago* », rythme le poème, comme le refrain dans le « *son* ». Un air de joie remplit les vers, contrairement à l'ambiance noire et triste des compositions précédentes. Lorca mêle des souvenirs de son père dans son enfance, comme la boîte de cigares, et sa vision du paysage de palmiers et de bananiers et des habitants. Ce poème est inséré dans un recueil avec lequel il n'a que peu de points communs car *Poeta en Nueva York* est empreint de tristesse, d'angoisse et laisse une sensation de déchirement, surtout dans les passages qui traitent de la solitude des Noirs de New York. La lune, « *la luna llena* », « *luna plena* », se fait maternelle et bonne pour éclairer le chemin du poète vers Santiago, alors que dans les autres poèmes de Lorca elle joue un rôle maléfique. Pour une fois, comme l'explique Jocelyne Aubé-Bourlignieux :

<sup>283</sup> Federico García Lorca, *Libro de poemas*, « ¡Cigarra ! », p. 188 à 190. Traduction d'A. Belamich, p. 20-21. Robèrt Allan. P. 10-11.

<sup>284</sup> Joan Bodon, *Las Domaisèlas*, IEO, coll. A TOTS, Tolosa, N° 20, 1976.

<sup>285</sup> Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, p. 530. Traduction d'A. Belamich, p. 564. Traduction de P. Darmangeat, *Poésie* / Gallimard. P. 127-128. Allan, p. 44. Le « *son* » est un rythme sensuel, cadencé et essentiellement cubain. C'est un chant qui se danse, musique venue de Haïti au début du XIX<sup>e</sup> siècle et fortement localisée à Santiago de Cuba et dans la région orientale. La « *contradanza* », modifiée en « *danzón* », mélange les sons africains, espagnols et français et devient le « *son* » ou salsa ou rumba.



La pleine lune antillaise sous les généreux auspices de laquelle est formulé pour la première fois le souhait, devenu détermination, « j'irai à Santiago », semble de bon augure dès le premier vers [...] Dans le cas présent, la rondeur évocatrice de perfection, de plénitude et de fécondité de cet anneau des tropiques constitue le premier maillon de la chaîne susceptible d'unir à nouveau le moi poétique avec une mythologie cosmique<sup>286</sup>.

Les derniers vers, cependant, sont un rappel discret et dépourvu de mélancolie des souvenirs de l'histoire malheureuse des esclaves noirs travailleurs forcés dans les « *cañaveras* », « *canièras* », « champs de canne » et des bateaux négriers de la Traite, ainsi que le souligne Jocelyne Aubé-Bourligueux dans sa conférence du 4 mai 2015 sur le poème<sup>287</sup>. Le poète andalou perçoit une forme de fraternité entre les Noirs cubains et les gitans de son pays natal. Ils représentent une autre culture, une société différente et souvent peu ou mal comprise ou acceptée par les hommes conventionnels.

D'après Jocelyne Aubé-Bourligueux, les souvenirs d'enfances de Lorca imprègnent le poème : les cigares, avec la tête du riche fabricant de cigares, que fumait son père, venaient de Cuba, ainsi que les coffrets décorés d'étiquettes colorées<sup>288</sup>. Quant au « *lo rosier* », « *ambé lo rosier de Romèu e Julieta* », cet arbuste ne peut rendre le terme « *el rosa* » lorsqu'en qui nous semble faire référence à la couleur rose plus qu'à la fleur : « *Y con la rosa de Romeo y Julieta* », A. Belamich a traduit par « le rose » et P. Darmangeat par « la rose ». J. Aubé-Bourligueux explique la raison de la confusion : « cette couleur souhaitée par l'écrivain, si suggestive d'un bonheur romantique adolescent, trouve justement son origine dans les illustrations délicates autrefois présentées sur et sous le couvercle porteur de merveilles de ces coffrets dont le contenu ne l'était pas moins » (P. 1021-1022). Un autre vers, « *Mi coral en la tiniebla* », « *Mon corailh dins la sornura* », « Mon corail dans la ténèbre. », « évoquerait le passage au rouge ardent du cigare allumé peu à peu consommé en se consumant [...] d'après la coutume jadis établie par don Federico García Lorca »<sup>289</sup>,

Ce texte présente une anomalie : l'oubli, signalé par M-J. Verny, de l'avant-dernier vers, « *¡Oh Cuba ! ¡Oh curva de suspiro y barro !* », « Ô Cuba ! Ô courbe de soupir et de boue ! ». D'autre part, la traduction par le terme « *la platana* » (vers 10) qui désigne « le platane » semble erronée car « *el plátano* » (vers 9), en première acception, est la banane et le bananier. Le climat de Cuba est certainement plus propice à la culture des bananes que des platanes.

Allan, comme Rouquette ou comme les traducteurs français de Lorca ne sont pas parvenu à conserver les assonances ni les rimes mais ce n'était certainement pas le but recherché. Leur importaient le rythme, la musique et les concepts portés par la poésie lorquienne qui ne se

---

<sup>286</sup> Jocelyne Aubé-Bourligueux, *Lorca ou La Sublime Mélancolie, Morts et vies de Federico García Lorca*, éditions aden, coll. "Cercles des poètes disparus", 2008. P. 1022.

<sup>287</sup> Jocelyne Aubé-Bourligueux est professeur émérite de littérature espagnole moderne et contemporaine à l'Université de Nantes, membre du Centre de Recherche sur les Identités Nationales et l'Interulturalité (CRINI). <https://webtv.univ-nantes.fr/fiche/6416/jocelyne-aube-bourligueux-j-irai-a-santiago-de-federico-garcia-lorca-son-de-negros-1930> Voir aussi la partie du chapitre XIII, « De New York à Cuba : cap sur l'Amérique enracinée de La Havane et de Santiago », p. 1012-1027, de l'œuvre de Jocelyne Aubé-Bourligueux, *Op. Cit.*

<sup>288</sup> Jocelyne Aubé-Bourligueux, *Op. Cit.*, p. 1020.

<sup>289</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, p. 530. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 564. Allan, p. 44.



contente pas de s'exprimer en vers mais imprègne aussi le théâtre. En effet, la poésie peut pénétrer la prose mais aussi la sphère du théâtre et les compositions théâtrales de Lorca ont été très prisées. Roland Pécout, en 1982, a traduit *Yerma*<sup>290</sup>. Il manie les deux langues : occitan et français pour apporter une nouvelle lecture du texte.

Les traductions des œuvres majeures de Lorca ne sont pas les seuls ouvrages composés par les auteurs occitans. Elles ont accompagné les créations personnelles qui profitaient de l'influence que pouvaient avoir la lecture et le travail de traducteur. Quelles sont ces œuvres occitanes nées en ce début de XX<sup>e</sup> siècle et quelles sources ont pu alimenter ces poèmes ?

## 2.2- Créations : « entre originalité et innutrition »<sup>291</sup>. Influences littéraires

Le *corpus* des poètes choisis offre de nombreuses compositions dont l'intérêt et la qualité les rendent dignes d'intérêt et d'études au même titre que les traductions. Ce sont des compositions personnelles dans lesquelles cependant, le lecteur peut discerner des réminiscences de Lorca tant dans les idées que dans l'écriture. Dans les créations occitanes, sont perceptibles un écho poétique de Lorca et de nombreux éléments de convergences ou de fraternité. Nombreux furent les écrivains ainsi que les poètes dont les créations sont le fruit de recherches puisées à la source lorquienne. Mais c'est aussi grâce à leurs caractéristiques régionales que ces créations sont parvenues à se démarquer de l'empreinte andalouse et à acquérir un caractère occitan. Les poètes ne bâtissent jamais sur du vide ni sur du sable. Ils s'appuient sur les fondations solides de leur vécu et de leur culture. Leurs lectures, qui peuvent contribuer à une plus grande ouverture au monde extérieur à leur « petite patrie » mais aussi l'influence des contes et chants populaires recueillis dans leur enfance et le poids des coutumes ou des traditions sociales dans chacune des régions d'où sont issus les écrivains du *corpus* choisi, sont autant d'éléments qui vont leur permettre de créer des œuvres nouvelles. La tonalité de ces créations va du réalisme ou merveilleux tout en conservant une atmosphère populaire liée aux contes ou aux chansons anciennes mais teintée de notes savantes issues des lectures et des connaissances des poètes.

---

<sup>290</sup> C'est une pièce écrite en 1934, en trois actes de deux tableaux chacun. Elle fait partie de la trilogie du théâtre de Lorca, avec *Bodas de sangre*, *Noces de sang* (1933) et *La casa de Bernarda Alba*, *La Maison de Bernarda Alba* (1936). Les thèmes en sont la stérilité féminine, la sécheresse de la terre qui symbolise la stérilité de Yerma, femme au prénom prédestiné puisqu'il signifie « aride, sec », et les obstacles qui s'opposent au bonheur et qui finiront par être à l'origine de la mort du mari de Yerma. Ce drame rural et andalou a des tonalités de tragédie antique. L'écrivain adapte *Yerma* pour le Teatre de la Carrièra. « Plusieurs années après, en 1989, Pécout évoquera ce personnage-mythe de Yerma dans un rapport de recherche sur la garrigue : *C'est cette opposition collines / jardins, commune à plusieurs parties du monde méditerranéen, qu'on retrouve dans le théâtre de F.G. Lorca (Yerma, "drame de la stérilité dans la femme et dans la terre")* ».

[http://www.univ-montp3.fr/uoh/pecout/index.php?option=com\\_content&view=article&id=8&Itemid=16](http://www.univ-montp3.fr/uoh/pecout/index.php?option=com_content&view=article&id=8&Itemid=16)

<sup>291</sup> Ce titre est emprunté à M-J. Verny qui parle du « *processus de creacion poetica, entre originalité personala e innutrition* », ([processus de création poétique, entre l'originalité personnelle et l'innutrition]). Cf. : « *Pais d'òc e Espanha, Una fraternitat poetica* », *Lenga e pais d'òc* N° 49, SCEREN, Montpellier, 2010, p. 70.

## 2.2.1- Entre réalisme et magie, modulations du chant et jeu théâtral

Comme Lorca intitulait nombre de ses poèmes *Canciones*, R. Allan a composé des textes qu'il intitulait « *Cant* », « *Cançon* », « *Cantadissa* », (*La Cantadissa d'Avinhon* de 1960), « *Cantada* », (*La Cantada di cantadas* de 1960), inspirée du *Cantique des cantiques*, « *Cantic* »<sup>292</sup> dans *Lo Cantic dau brau*, daté de 1955. D'autres titres évoquent le chant comme : « *Breçarèla* » ou « *Serenada* ». Lafont a choisi « *Cant de la filha de Quraish* », « *Cançon en rimas* ». En 1957, son recueil au titre évocateur, *Dire*, comporte une partie intitulée « *Cantilena setòria* » et, dans la section « *Flaiüta sorna enamorada* », se trouvent la « *Cançon dau marin que volia rire* » ainsi qu'une « *Cantata de la misèria dins Arles* », très beau chant qui présente quelques affinités avec le *Poema del cante jondo*. Cordes compose, dès 1956, dans *Aquarèla* la « *Cançon de l'espera* » puis, en 1975, la « *Cançon de l'ametlièr* ». Les deux premiers ouvrages de B. Lesfargues présentent trois titres comportant le mot « *Cançon* » et un « *Cant* ». Quant à R. Pécout la seconde partie de son recueil *Poèmas per tutejar* s'ouvre sur deux chants : « *Canta de l'aut silenci* » et « *Cançon de l'ora bona dins la vila* ». Boudou a composé, entre autres, un poème en forme de dialogue entre une mère et son fils : « *Lo pè redond* »<sup>293</sup>.

Allan et Lorca comme Cordes et Rouquette partagent les dons de chanteur, dessinateur et peintre. Allan a cultivé l'art de la prose poétique qui rappelle le réalisme poétique de Lorca dans les pièces de théâtre comme *El maleficio de la mariposa*. En effet, pour Allan, l'auteur andalou était « l'animateur de la *Barraca*, théâtre ambulant » qui mettait à la disposition du peuple les grands chefs- d'œuvre du Siècle d'Or, avant d'être un poète admiré.<sup>294</sup> Allan fait parler de petits animaux tout comme il donne la parole à la terre comme pour théâtraliser un univers poétique ainsi que le fait Lorca dans son *Poema del Cante jondo*.

L'œuvre d'Allan *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tibla I*, « contient trois poèmes longs - qui constituent les livres IV, V et VI - le « *Cant funèbre per un aucèu mòrt* », « *Lo Cantic dau brau* », et « *Lo poema de l'ametla* »<sup>295</sup>. Sous le titre « *Cant funèbre per un aucèu mòrt* », nous découvrons un « *Planh* », un *Llanto* » en trois parties appelées « *Planhum* », « complainte ». L'avis de M-J. Verny sur les traductions par R. Allan de certains poèmes de Lorca peut très bien s'appliquer aux créations du poète provençal. En effet, Allan construit un univers dialogué comme on peut le trouver chez Lorca comme le *Poema del cante jondo* mais aussi dans le *Romancero gitano* ou le *Diván del Tamarit*. Cependant s'il « ne reprend pas l'assonance caractéristique du « *romance* », il privilégie « le caractère narratif et la succession

---

<sup>292</sup> Robert Allan, *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tibla I*, Edition bilingue établie par M-J. Verny, letràs d'òc, Pau, 2012. P. 12.

<sup>293</sup> Joan Bodon, 2010. *Poèmas. Éd. Bilingue*. Traduction française de Roland Pécout, Puylaurens, IEO Edicions. P. 200. « Le pied bot ».

<sup>294</sup> Rober Allan, *Op. Cit.*, p. 11

<sup>295</sup> M-J. Verny nous dit que ce titre n'est pas d'Allan mais une volonté de son éditeur [celui de M-J. Verny] pour ce premier volume ; Allan voulait « *li cants de la tibla* », *Messatges*, [éditeur] lui ont imposé « *Li cants dau deluvi* ». *Aquel títol es pas d'Allan, mas una volontat de mon editor per mon primèr volum ; Allan volia « li cants de la tibla », messatges li impausèron « li cants dau deluvi ».*

de tableautins que l'on retrouve dans le « *romance* » espagnol de Lorca. »<sup>296</sup> ; les poèmes longs comme le *Cantic dau brau* et *Lo Poèma de l'ametla*, en sont les meilleurs exemples. On y retrouve un mélange de merveilleux et de réalisme.

Si les influences de Lorca, de l'Espagne et de J-R. Jiménez sont perceptibles dans certains poèmes de Robert Allan<sup>297</sup>, il en est de même chez R. Busquet. C'est en tous cas ce qu'affirme R. Lafont dans sa préface du recueil poétique *Aquò ritz quand plòu*<sup>298</sup> de Busquet<sup>299</sup>:

*...una referéncia iberica, castelhana mai que mai, çò pènze. Busquet es d'aquèlei, question de generacion tant coma de cultura, que veguèron lo continent europenc arquitecturat dei gràndei massas auturosas, Hernández, Lorca, Alberti, Jiménez.*<sup>300</sup>

[... une référence ibérique, plutôt castillane, je pense. Busquet fait partie de ces hommes, question de génération autant que de culture, qui virent le continent européen construit par de grandes et fières personnalités, Hernandez, Lorca, Alberti, Jimenez.]

La partie du recueil de Busquet intitulée « ... *E de quicòm mai* » se compose de trente poèmes dont dix-sept font référence à des auteurs espagnols tels Lorca et Góngora. Trois textes mettent en exergue un extrait de poème de R. Alberti : « *Al bruch de mon nom* » (P. 112), « *Jovença* » (P. 113) et « *L'atlas* » (P. 114). Pour « *Dòna Roseta* » (P. 125), il s'agit des premiers vers insérés dans la pièce de théâtre intitulée *Doña Rosita la soltera* : il est évident que Busquet « occitanise » le prénom de Rosita. L'épigraphe du poème « *Testament* » (P. 126) est tirée du poème « *Memento* » du recueil *Poema del Cante Jondo*. Ces compositions de Busquet qui se trouvent dans la seconde partie « ... *E de quicòm mai* » de la section intitulée « *Rai d'aquò e de quicòm mai* », s'appuient sur l'œuvre de Lorca mais la transforment en une création très personnelle. Ces textes sont davantage une réappropriation, une sorte de re-création à partir d'un original qu'une véritable traduction. Par exemple, le poème « *Las olivas* » ressemble fort à la composition lorquienne « *Arbolé, Arbolé* » dont Busquet reprend en exergue quelques vers :

<i>Arbolé, arbolé</i>	Arbrisseau sec et vert
<i>seco y verdé.</i>	arbrisseau.
<i>La niña del bello rostro</i>	Elle cueille des olives,
<i>Está cogiendo aceitunas.</i> <sup>301</sup>	la fillette au beau visage.
<i>Olius, olius, olius,</i>	[Oliviers, oliviers, oliviers,
<i>Eissuches e vius.</i>	Secs et vivants.
<i>La dròlla del polit morre</i>	La fille au joli visage
<i>Se fa culhièra d'olivas.</i>	Va cueillir les olives.

<sup>296</sup> *Ibidem* p. 11.

<sup>297</sup> Article cité, p. 59 à 62. Voir aussi *Lenga e país d'òc*, n° 49, p. 62 : « *La cantadissa d'Avinhon* » de R. Allan.

<sup>298</sup> Ramon Busquet, *Aquò ritz quand plòu*, Messatges, IEO, Tolosa, 1979. P. 104 à 126.

<sup>299</sup> Article cité p. 58

<sup>300</sup> Ramon Busquet, *Op. Cit.*, Prefaci, p. I.

<sup>301</sup> Federico García Lorca, *Canciones*, p. 381. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 347. « Arbrisseau sec et vert », « Arbrisseau sec et vert / arbrisseau. » / Elle cueille des olives, / la fillette au beau visage. ». Busquet, p. 123.

À la différence de Lorca, l'arbre sec est un arbre méditerranéen, un olivier et ce n'est pas « un garçon » qui propose à la belle d'aller avec lui à Grenade, c'est « *un fòl que passé davant ela* », [un fou passa devant elle].

Dans la première partie de l'ouvrage de Busquet, une sous-partie intitulée « *Patin patan* » contient trois poèmes en rapport avec l'Espagne et sa littérature : « *Don Quichòt morent* », « *Lo credo de Sancho* », « *Dins mon fautuèlh* »<sup>302</sup>. L'influence castillane dont parle R. Lafont est d'autant plus claire et naturelle que Busquet a été enseignant d'espagnol.

Ph. Gardy constate l'importance de « Cette inclination hispanique de la poésie d'oc renaissante » : elle est perceptible chez Robert Allan qui a traduit Lorca, chez Bernard Lesfargues, chez Jean Boudou... Elle est, dit encore Gardy, « la marque la plus immédiatement repérable, mais bien sûr pas la seule, de ce désir de modernité qui est aussi celui d'un retour aux sources les plus pures [...] »<sup>303</sup>.

Le passage par la traduction de quelques œuvres de Lorca a certainement permis, grâce à la fraternité linguistique et la proximité des deux langues, aux écrivains occitans qui se sont penchés sur son œuvre, de redonner hardiesse et confiance aux auteurs eux-mêmes. Cette assurance retrouvée a contribué à favoriser les compositions et a favorisé la multiplication des créations en occitan qui ont assuré à cette langue et à la littérature une plus grande visibilité et une meilleure intégration dans le paysage littéraire. Les éditeurs, qui étaient aussi parfois les auteurs, ont eu l'audace de publier les œuvres qui ont été diffusées et lues. Cette transition hispanique n'était-elle pas nécessaire pour consolider la langue occitane et permettre aux poètes qui nous occupent de prendre leur envol en se détachant peu à peu de leur modèle ? Il est étonnant, en effet, à la lecture des différentes productions des poètes occitans, de noter que l'influence de Lorca est plus importante dans les premiers recueils comme *Aquarèla*, par exemple, pour Léon Cordes mais aussi pour Rouquette dont les deux premières publications, *Los Somis dau Matin* et *Los Somis de la nuoch*, paraissent en 1937 et 1942, sans oublier Lesfargues et Allan ou Pécout<sup>304</sup>, dont les premières compositions laissent transparaître une admiration pour le poète andalou. Qu'ont-ils découvert dans l'œuvre de Lorca qui a attiré leurs sens et les a fascinés au point de s'en inspirer et de traduire quelques-uns de ses poèmes ? Est-ce précisément la flamboyance des métaphores lorquiennes, la luxuriance des images et ce foisonnement d'idées dans l'œuvre de Lorca ? Quelle a été l'importance des auteurs anciens, des « *Romances viejos* » ou des textes religieux comme la *Bible* et quel a été le rôle des traditions cultuelles et culturelles des régions d'origine des auteurs ? Quelle a été l'influence des milieux sociaux dont ils étaient issus dans cet intérêt manifesté par les poètes occitans pour leur homologue andalou ?

---

<sup>302</sup> Ramon Busquet, *Op. Cit.*, p. 31 et 32.

<sup>303</sup> Article de P. Gardy « Terroir nouveau » In Philippe Gardy et Marie-Jeanne Verny, 2009. *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane : la poésie d'oc dans le concert des écritures européennes, 1930-1960*. P. Gardy et M.J. Verny, édts., PULM, collection « Etudes occitanes », Montpellier. P. 17.

<sup>304</sup> Lors d'une conversation, au cours d'une *Estivada* à Rodez, le poète nous a confié que le recueil *Poemas per tutejar*, était, de tous, celui qui était le plus imprégné par Lorca.

Les textes comme les « *Romances viejos* » pour Lorca de même que les contes ou les chants populaires qui ont bercé leurs enfances ont dû peser d'un grand poids dans la conception des textes de tous les poètes mais aussi la peinture et /ou le dessin. Les éléments naturels, les terroirs et les paysages qui ont accompagné la jeunesse des auteurs sont-ils présents dans leurs œuvres ? Dans le domaine musical, il ne faudrait pas oublier l'influence des chants religieux, du chant grégorien si proche des œuvres troubadouresques.

De nombreuses composantes ont participé à l'alchimie de la poésie occitane que nous lisons aujourd'hui. Nous pouvons tenter de retrouver ce qui, dans la poésie lorquienne, a été marquant pour les Occitans, sur quels rochers solides ces auteurs, déjà riches de leur propre passé, ont bâti leurs œuvres.

## 2 2.2- Sources communes : au commencement était la Bible

La lecture des poèmes de Lorca témoigne de cette complexité de construction et de réception sous de faux airs de simplicité. Il a su employer tous les moyens à sa disposition pour créer une œuvre qui plonge ses racines dans le passé historique et littéraire de l'Espagne, dans les traditions andalouses de sa Grenade natale, sans toutefois refuser les influences extérieures d'un monde en mouvement, en ébullition tant sur le plan économique que politique, littéraire et social.

Il est possible de s'interroger sur le fait que, grâce à leurs compétences bilingues (français et occitan), nos auteurs occitans ont eu plus de facilité pour pénétrer dans un autre monde linguistique dont de nombreuses similitudes les rapprochaient du leur. Lorca, quant à lui, était andalou et maniait autant le castillan que le « dialecte » de sa région.

Les influences reçues proviennent certainement de sources multiples car tous les poètes se sont appuyés sur des fondations culturelles solides pour exercer leur talent et ont éprouvé le besoin et le désir de dépasser les modèles ou de s'en démarquer puisque rien n'a été créé *ex nihilo*.

Lorca comme quelques Occitans de ce *corpus* ont reçu une formation religieuse et il n'y a rien d'étonnant à ce que, quel que soit leur rapport à la foi, nombre des poètes que nous présentons ici aient été imprégnés par un substrat culturel lié aux sources bibliques. Il semble que les connaissances de Lorca en matière de références religieuses soient proches de celles des auteurs occitans : la *Bible*, le *Cantique des Cantiques* et, peut-être aussi les *Évangiles*, sont pour l'un comme pour les autres une source inspiration poétique. Rouquette par exemple, s'est imprégné des textes traduits de la *Bible* de Lemaître de Sacy<sup>305</sup> d'inspiration janséniste. La *Bible*, *L'Ancien Testament* donc pour Rouquette, et les *Évangiles* ont inspiré Lorca,

---

<sup>305</sup> Cf. l'article de Joëlle Ginestet : « L'inspiration biblique dans *Les Psaumes de la Nuit* de Max Rouquette, In Actes du Colloque des 3 et 4 avril 2008, Montpellier, *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane*, coordonné par Philippe Gardy et Marie-Jeanne Verny, Études occitanes N° 5, PULM, 1997. P. 62. Lemaître ou Lemaistre sieur de Sacy naquit en 1613 et mourut en 1684. Il fut un prêtre proche de Port-Royal, abbaye du sud-ouest de Paris et fief du jansénisme aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Sa traduction de la *Bible* à partir de textes grecs et hébreux est connue sous l'appellation *Bible de Port-Royal*.



Rouquette, Lesfargues, Mouzat, Boudou et Cordes c'est-à-dire, un grand nombre de ceux de ce début de XX<sup>e</sup> siècle. En ce qui concerne Boudou, le culte marial, très répandu dans le Rouergue, a pu jouer un rôle dans sa vision des femmes. L'analyse de J. Ginestet est très juste : « Le Rouergue est aussi, consciemment ou non, placé sous la protection de la mère du Christ, la génitrice du Verbe »<sup>306</sup>.

Cette référence religieuse n'est évidemment pas l'unique source de connaissances pour des écrivains curieux et cultivés. Des modèles plus laïques les ont marqués. Boudou, par exemple, a eu plusieurs maîtres : l'abbé Bessou (Justin Besson), Henry Mouly, François Fabié (bien que celui-ci n'ait jamais écrit en occitan), hommes de la ruralité rouergate mais il a admiré R. Lafont, en particulier, son roman, *Vida de Joan Larsinhac*<sup>307</sup>. Certaines interactions ont donc pu se produire. Miquèl Decòr dans une étude sur *La Respelida de Centelhas* de Léon Cordes indique que « *Còrdas a legit Neruda e Machado* »<sup>308</sup> et en effet, Cordes connaît Pablo Neruda et A. Machado dont il s'inspire parfois, comme nous pourrions le voir. Lorca a répondu au caricaturiste Bagaría qui l'interrogeait que, pour lui, il y avait deux modèles dans l'actualité espagnole du moment (juin 1936) : « *Hay dos maestros : Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez* »<sup>309</sup>, « Il y a deux maîtres : Antonio Machado et Juan Ramón Jiménez ».

Lorca a certes influencé Allan mais l'impression ressentie par M.-J. Verny à la lecture des traductions évoque d'autres sources d'inspiration :

Les influences reçues par Allan sont aussi à chercher ailleurs, notamment dans sa lecture de la Bible, dans sa connaissance de l'oralité littéraire d'oc (contes, « *dichas* », chansons du type des romances), et, dans ce cadre, dans la religiosité populaire provençale. Sur ce point du contact avec l'oralité populaire, il rejoint bien sûr Lorca.<sup>310</sup>

L'avis du critique Philippe Gardy offre un regard complémentaire sur l'influence hispanique reçue par Allan :

*Noirit de Lorca, que ne'n foguèt lo reviraire, Allan, de la banalitat de las causas, sap bastir un mond que tot i es simple, de contunh. [...] I a dins [las poesias] d'Allan un respir larg, un alenar deis images que seriá bòn de ne retèner la leiçon. A mitat camin dau Picasso cubista e dau Miró lo mai inspirat, Allan es un poèta de l'espaci dubèrt, de la paraula que bastís aquel espaci de sei conversas amistosas ò perilhosas. Un inventari de nòstre quotidian.*<sup>311</sup>

[Nourri de Lorca, dont il fut traducteur, Allan sait, de la banalité des choses, bâtir un monde où tout est simple, sans cesse. [...] Il y a (dans les poésies) une longue respiration, un souffle des images dont il serait bon de retenir les leçons. À mi-chemin du Picasso cubiste et du Miró le plus inspiré, Allan est un poète de l'espace ouvert, de la parole qui bâtit cet espace avec ses conversations amicales ou périlleuses. Un inventaire de notre quotidien.]

<sup>306</sup> Joëlle Ginestet, *Jean Boudou : la force d'aimer*, Wien : Ed. Praesens, 1997. P. 52.

<sup>307</sup> *Vida de Joan Larsinhac*, premier roman de Robert Lafont, de 1951. Il garde le souvenir des temps de la Résistance. Prix des Lettres occitanes Prix des Lettres occitanes, 1950

<sup>308</sup> « *Leon Còrdas/Léon Cordes Canti per los qu'an perdut la cançon* », p. 335 et 336. *Revue des Langues Romanes*, N° 2 de 2016 (PULM)

<sup>309</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. P. 1819. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes II*, p. 932.

<sup>310</sup> Philippe Gardy et Marie-Jeanne Verny, ed. *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane : La poésie d'oc dans le concert des écritures poétiques européennes (1930-1960)*. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2009. P. 257-280.

<sup>311</sup> Felip Gardy, *Robert Allan, poèta*. In : *Oc* n° 23, abriu de 1992, p. 27-30.



Précédemment, dans son article, en lien avec le terme « *quotidian* », Gardy avait parlé de la « *Quotidianiteit de l'impossible vengut possible. Naturalitat dau gest que cambia discret tota la lèi dei pesantors costumieras.* » ; [Quotidienneté de l'impossible devenu possible. Naturalité du geste qui change discrètement toute la loi des pesanteurs ordinaires.]. Selon le critique, la poésie de R. Allan, bien que provoquant une sensation de « *despàisement totau* », dépaysement total, et donnant la sensation de pénétrer dans « *un mond estranh* », un monde étrange, s'appuie sur l'aspect quotidien de l'impossible transformé en possible grâce à des gestes naturels qui modifient la règle rigide et lourde des habitudes. À côté de cela, Gardy précise que le poète est disponible et ouvert au mythe et à l'aspect éternel et surnaturel des choses, ce qui le rapproche de son modèle andalou : « *una disponibilitat au mite, a la fàcia etèrna e subrenaturala dei causas* », [une disponibilité au mythe, à l'aspect éternel et surnaturel des choses]<sup>312</sup>.

La phrase mise en exergue par P. Gardy à son article « Max Rouquette en Andalousie. Ou : Federico García Lorca en Terre d'oc » révèle la puissance de l'attrait hispanique sur le poète dordognot : « *Per Bernat Lesfargas, passaire d'Espanhas* », [Pour Bernard Lesfargues, passeur d'Espagnes]<sup>313</sup>. Il n'existe pas, en effet, une Espagne mais bien des « Espagnes » tant par la diversité et la disparité des paysages que par la variété et la différence des auteurs et les diverses expressions linguistiques dont Lesfargues se fit le traducteur.

Les sources d'inspiration personnelles de R. Pécout sont multiples et variées. Dans ces années, l'auteur « s'exerce à la traduction en occitan, [...] Éluard, Rimbaud, des poètes grecs, des écrivains maghrébins. »<sup>314</sup>. Outre la philosophie et la peinture (Van Gogh), un penchant pour Lorca est perceptible dans ce recueil *Poèmas per tutejar*. M-J. Verny indique une influence de la bande dessinée<sup>315</sup> mais aussi de la mythologie grecque évidente dans le poème « *Ixion and the new frontier* »<sup>316</sup>.

La poésie est, on l'entrevoit, une somme d'échanges entre poètes ; non seulement entre Lorca et les Occitans mais aussi entre les poètes occitans eux-mêmes et cela sur le plan à la

---

<sup>312</sup> *Idem*, p. 29.

<sup>313</sup> P. Gardy, « Max Rouquette en Andalousie. Ou : Federico García Lorca en Terre d'oc », In Gardy, Philippe, et Marie-Jeanne Verny, éd. *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane : La poésie d'oc dans le concert des écritures poétiques européennes (1930-1960)*. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2009. P. 111.

<sup>314</sup> *Idem*, p. 175.

<sup>315</sup> *Idem*, p. 218.

<sup>316</sup> La légende thessalienne d'Ixion, fils de Phlégyas (ou Antion ou Peision), roi des Lapithes, raconte que celui-ci voulait épouser Dia, fille d'Eionée, mais il refusa d'apporter les cadeaux de mariage qu'il avait promis. En représailles, son beau-père confisqua les chevaux qu'il lui avait donnés. Alors Ixion l'invita à un festin de réconciliation, mais il avait aménagé devant le palais une fosse dissimulée où brûlait du charbon de bois et quand le roi Eionée passa à côté il le poussa et son beau-père périt d'une mort atroce dans les braises ardentes. Aucun dieu ne voulut le purifier pour ce crime car le meurtre se doublait d'un sacrilège et les Erinyes, les divinités persécutrices, le poursuivirent sans relâche au point qu'il commença à devenir fou. Zeus le prit en pitié, sans doute parce qu'il avait des vues sur Dia et non seulement le purifia sur l'Olympe mais il le convia aussi à sa table. Mais Ixion se montra ingrat et essaya de séduire Héra. Zeus, devinant ses pensées, façonna un nuage à la forme d'Héra, et Ixion s'unit à cette nuée. Il fut surpris dans ses étreintes par Zeus qui donna l'ordre à Hermès de le flageller sans pitié puis de l'attacher à une roue enflammée qui tournerait sans cesse ou dans les airs. <https://mythologica.fr/grec/ixion.htm>

fois esthétique mais aussi sur le plan idéologique. Une intertextualité se produit, peut-être plus marquée chez les écrivains de la même génération du début du siècle, due certainement à la circulation des idées, des motifs et la proximité des sources. Ainsi R. Marty, dans l'édition bilingue des *Poèmes* de J. Boudou, a une définition du poète tout à fait opportune : « Le poète, dans l'absolu, n'est pas un écrivain comme les autres, il est cet alchimiste qui porte les mots jusqu'à leur incandescence et leur cristallisation. »<sup>317</sup>.

L'idée d'alchimie évoque un mélange, qui est pour les poètes, un mélange des sources où ils ont puisé leur inspiration pour la cristalliser dans une œuvre tout à fait personnelle et originale, qu'il est possible de qualifier d'incandescente pour reprendre les termes de R. Marty. Ce métissage conceptuel nous rappelle que, si les écrivains occitans ont accueilli l'influence de Lorca, lui-même avait reçu beaucoup de ses prédécesseurs : Juan Ramón Jiménez, Adolfo Bécquer, Jorge Manrique, le marquis de Santillana, les *Romances viejos*<sup>318</sup>, sans oublier certainement une dette envers les Troubadours. Cette alchimie permet de remonter à l'époque glorieuse de ce qui sera pour l'Occitanie le brillant siècle des Troubadours avant d'examiner quelles ont pu être les autres sources poétiques.

### 2 2.3- Les troubadours. *Albas, planhs, cançons* et *sirventès*.

Bien que ceux-ci n'aient pas eu, en Espagne, la réputation ni le rôle de ceux qu'ont connus les cours des nobles seigneurs de ce côté-ci des Pyrénées, une forme de poésie apparentée à celle de nos Troubadours a bien existé dans les cours aragonaises et galiciennes. Pour se limiter à un exemple, deux Troubadours, le Limousin, Bertran de Born et Guilhèm de Berguedà, le Catalan, ont été amis au point de s'appeler mutuellement « frère ». C'est donc dans le comté de Catalogne et d'Aragon mais aussi en Castille et Léon que peut se mesurer l'influence des Troubadours<sup>319</sup>. L'accueil généreux des rois et des comtes permet des échanges entre les troubadours et le « *descort* »<sup>320</sup> plurilingue de Raimbaut de Vaqueiras<sup>321</sup> est resté

---

<sup>317</sup> R. Marty In Joan Bodon, *Poèmes*, édition bilingue, traduction française de R. Pécout, IEO, 2010. P. 7.

<sup>318</sup> Lorca prétend mêler le langage narratif et le lyrisme, sans qu'aucun des deux ne perde en qualité. Il reprend ainsi la tradition du Romancero : des histoires qui commencent *in media res* et qui se terminent par une fin inachevée, des descriptions, un narrateur et des dialogues au style direct entre les personnages. (Cf. Wikipédia)

<sup>319</sup> Il est très utile de se reporter à l'article d'Alfred Jeanroy : *Les troubadours en Espagne*. In : *Annales du Midi* : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale, Tome 27, N°107-108, 1915. p. 141-175 ; doi : 10.3406/anami.1915.8029

[http://www.persee.fr/doc/anami\\_0003-4398\\_1915\\_num\\_27\\_107\\_8029](http://www.persee.fr/doc/anami_0003-4398_1915_num_27_107_8029)

<sup>320</sup> Forme lyrique utilisée du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècles. Il s'agit généralement d'un poème d'amour destiné à être mis en musique. Il se compose d'une série de strophes inégales et rimées et rédigées en plusieurs langues afin d'accentuer le désaccord. La définition du dictionnaire de Mistral au terme « *descord* » est : « Genre de poésie usitée chez les Troubadours, ainsi nommée parce que toutes les stances devaient être en discordance, c'est-à-dire différer de rimes, de chant et de langages. ». Raimbaut de Vaqueiras. BEdT 392,004, « *Ara quan vei verdejar* ».

<sup>321</sup> Raimbaut de Vaqueiras est un des plus illustres troubadours provençaux. Originaire du village de Vacqueyras, dans l'actuel Vaucluse, il est né entre 1155 et 1160 et mort en 1207. Raimbaut s'attache à la personne du prince d'Orange, Guillaume des Baux. A ses côtés, il apprend l'art des troubadours. En 1190, Raimbaut quitte sa Provence natale pour rejoindre le nord de l'Italie, puis Montferrat en 1192. Hôte privilégié de Montferrat, il s'éprend de son épouse Béatriz et devient un des troubadours préférés de la cour. Il prend part, aux côtés du Marquis de Montferrat, à la conquête de la Sicile, ainsi qu'à la IV<sup>ème</sup> croisade à partir de 1202. [http://www.notreprovence.fr/troubadour\\_raimbaut-de-vaqueiras.php](http://www.notreprovence.fr/troubadour_raimbaut-de-vaqueiras.php)

célèbre : une strophe est rédigée en dialecte espagnol, « *-más bien leonés o aragonés que gallego-* » [plutôt léonais ou aragonais que galicien]<sup>322</sup>, dit R. Lapesa.

Si ces derniers n'ont pas eu d'influence directe sur Lorca et sa poésie, il est cependant possible de noter des coïncidences troublantes et curieuses, ne serait-ce que par cette propension lorquienne à utiliser les sons, les mots et le chant ainsi que l'aspect à la fois populaire et savant de ses compositions.

Max Rouquette a composé un opéra appelé *Canta loba* qui s'appuie sur l'Histoire et l'histoire de la Loba de Pennautier<sup>323</sup> : « *es una mena d'opera de sièis laissas* », « c'est une sorte d'opéra de six laisses <sup>324</sup> ». Il a aussi rédigé un texte « Sur les troubadours »<sup>325</sup> dans lequel il « revient sur la modernité de l'œuvre des Troubadours », témoigne du double aspect de cette poésie qu'il considère comme fondatrice de la poésie occitane : « Poésie vivante, comme toute poésie authentique, faite pour la parole et pour l'oreille, elle est faite aussi pour le chant. Les Troubadours ne pouvaient dissocier leur poésie de la musique. »<sup>326</sup>

Cet aspect est double dans la mesure où la poésie est audible en tant que parole mais, pour l'amoureux des sons qu'était Rouquette, elle est aussi une harmonie au sens musical du terme. Il défend avec force et fermeté l'influence de ce « chant profond » sur la littérature occitane. Lorca s'est révélé à la fois poète et musicien mais aussi lecteur et homme de théâtre. Et ce n'est pas pure coïncidence si Max Rouquette emploie l'expression de « chant profond » : il était trop fin connaisseur de Lorca pour cela.

Max Rouquette considère que « la première poésie, la première culture qui enchantèrent la jeune Europe fut celle des Troubadours » (P. 296). Dante ne s'y est pas trompé : il a cité trois de ces personnages dans sa *Commedia*. Dans *L'Enfer* il place le Limousin Bertran de Born qui fut l'ami, le frère (en « sirventès ») du troubadour catalan Guillem de Berguedà. Arnaud Daniel se trouve au Purgatoire / *Il Purgatorio* et dans *Il Paradiso* on voit apparaître Folquet de Marseille.

---

<sup>322</sup> Rafael Lapesa Melgar est né à Valencia en 1908 et mort à Madrid en 2001. Docteur en Philosophie et Letras à l'Université de Madrid, il fut un philologue, un linguiste et un auteur de nombreux ouvrages et articles de revues spécialisées. Il fut considéré comme une des figures les plus remarquables de l'histoire de la langue espagnole. Son *Historia de la lengua española* a été rédigée en 1942 et rééditée et corrigée de nombreuses fois depuis. Rafael Lapesa, [1942], 1965. *Historia de la lengua española*, sexta edición, Madrid, Escelicer. P. 143.

<sup>323</sup> « Peire Vidal et Raimon de Miraval, deux fameux troubadours, amis des seigneurs les plus puissants de l'époque (le comte de Toulouse Raimon VI, les comtes de Provence ou les rois d'Aragon), chantèrent Na Loba de Pennautier, Dame Louve. Fille du seigneur Raimon de Pennautier, Orbia, avait été l'épouse du puissant Jordan de Cabaret puis répudiée pour inconduite. Selon une autre hypothèse, la louve aurait été Auda, la fille d'un Loubat de Pennautier. Dans tous les cas, cette dame "belle, courtoise et instruite..." était courtisée par les plus grands seigneurs "tous s'éprenaient d'elle... le comte Raimon-Roger de Foix, Olivier de Saissac, Peire Roger de Mirepoix, Aimeric de Montréal..." ».

Cf. [http://www.pennautier.fr/pages/3,19,,37/02\\_la\\_commune\\_n01\\_histoire.html](http://www.pennautier.fr/pages/3,19,,37/02_la_commune_n01_histoire.html)

<sup>324</sup> Marie-Jeanne Verny, « Max Rouquette et le *Trobar* » In *Les Troubadours* dans le texte occitan de XX<sup>ème</sup> siècle, sous la direction de Marie-Jeanne Verny, Classiques Garnier, Paris, 2015. P. 214.

<sup>325</sup> Article de Marie-Jeanne Verny. P. 196.

<sup>326</sup> Article cité. P. 198.

Rien de surprenant à ce que, dans la poésie occitane, se mêle l'influence troubadouresque car, Rouquette insiste bien sur ce point : « nos troubadours ont donné à la poésie occitane un relief exceptionnel, sur toute l'Europe nouvelle de leur temps. Avec le mérite, cher payé, d'avoir réalisé ce miracle en deux siècles seulement ». Leurs compositions étaient très élaborées, combinaison recherchée de sons et de mots et parfois, même, mêlées d'ésotérisme. Paradoxalement, pourtant, « ceux-ci avaient forgé leur langue propre, au-delà de l'occitan courant, celui de la rue<sup>327</sup> ». Rouquette rapproche Villon et son langage simple des Troubadours.

Max Rouquette, en s'interrogeant sur les origines de la littérature troubadouresque, affirme que c'est « dans la poésie andalouse de l'Islam [que se trouvent] les racines qui nourrissent notre poésie occitane au Moyen Âge. »<sup>328</sup>. Il dit même :

Le message des Troubadours, illustré par quelques lyriques de très haut niveau, s'étendit au continent tout entier : l'Espagne avec le marquis de Santillana, l'Angleterre de Chaucer, l'Allemagne des *Minnesänger*, la France des trouvères. Et, plus éclatant, sur l'Italie de Dante et de Pétrarque.<sup>329</sup>

Attardons-nous un moment sur Santillana, personnage du XIV<sup>e</sup> siècle, compositeur digne des plus grands Troubadours par ses compositions poétiques, qui a influencé, à travers le temps, les poèmes de Lorca et, qui sait, les artistes occitans de notre époque... Les *Poesias de Santillana* ont été présentées par J. Cassou, P. Darmangeat et Max Rouquette en 1947 dans la revue *Oc* ; elles ont été imprimées (comme la traduction française du *Poema del Cante Jondo*) chez l'éditeur Subervie à Rodez<sup>330</sup> : encore une coïncidence qui n'est pas fortuite et qui place aussi les poètes occitans qui nous occupent au cœur d'un véritable carrefour de réception et de publication des œuvres. La note 5 de l'introduction de Philippe Gardy (P. 11) à l'édition de 2010 précise que le courrier échangé entre P. Darmangeat et M. Rouquette souligne les difficultés d'élaboration et d'édition de ce petit volume.

Don Íñigo López de Mendoza, marquis de Santillana<sup>331</sup>, né le 19 août 1398 à Carrión de los Condes (Palencia), appartenait à une des familles de la vieille noblesse castillane, lettrée ; ayant eu un grand-père et un père écrivains, il se passionna pour les études et fut curieux de tous les styles et littératures : Grecs, Latins, Italiens et quelques Français. Il passa une grande partie de son adolescence à la cour aragonaise où il fut en contact avec les poètes catalans et valenciens... Il mourut le 25 mars 1458, dans le palais de Guadalajara et « *su sobrino Gómez Manrique escribiría un extenso y sentido "Planto de las Virtudes e poesía por el magnífico señor don Íñigo López de Mendoza"* », son neveu rédigea à son propos un *Planto de las*

---

<sup>327</sup> Max Rouquette, *Ils sont les bergers des étoiles*, Editions du Rocher, Monaco, 2001, p. 269 et 271.

<sup>328</sup> Article cité, p. 197.

<sup>329</sup> Article cité, p. 194.

<sup>330</sup> *Poesias de Santillana*, presentadas per Joan Cassou, Peire Darmangeat e Max Roquete [sic]. Tolosa, IEO Collection *Messatges*, N° 6. 1947.

<sup>331</sup> José García López, *Historia de la literatura española*, editorial Vicens-vives, Barcelona, 8a edición, 1964. P. 94 à 98. [http://www.cervantesvirtual.com/portales/marques\\_de\\_santillana/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/marques_de_santillana/) Cf. La présentation par J. Cassou, p. 4-5 et les « Commentaires » de P. Darmangeat, p. 69-70, In *Poesias de Santillana*, presentadas per Joan Cassou, Peire Darmangeat e Max Roquete [sic].

*Virtudes e poesia por el magnífico señor don Íñigo López de Mendoza*<sup>332</sup>, long et émouvant hommage qu'on pourrait intituler « *Planh* ».

Santillana composa des *canciones* dont les thèmes, ceux de l'amour courtois, et les formes rythmiques et stylistiques, ressemblent étrangement à ceux des Troubadours. Les *Serranillas* sont des poèmes, de tradition médiévale et d'aspect populaire mais toujours raffiné, mêlant nature et amour. Voici un court extrait d'une « *serranilla* » du Marquis de Santillana :

<i>Moça tan fermosa</i>	<i>Jamai en frontiera</i>	Jamais sur la frontière
<i>Non vi en la frontera,</i>	<i>Manida tant bela</i>	n'ai vu fille aussi belle
<i>Como una vaquera</i>	<i>Coma una vaqueira</i>	que certaine vachère
De la Finojosa. <sup>333</sup>	De la Finojosa	<i>De la Finojosa.</i>

Un compte-rendu de l'ouvrage par Jean Séguy, signale que « La traduction française de M. Darmangeat est claire, juste et aisée : mais elle a plus de mal que l'occitane à tenir le mètre espagnol, même au prix de la suppression constante du pronom conjoint, pseudo-archaïsme vite fatigant. »<sup>334</sup>. Nous pouvons remarquer que Rouquette n'a pas traduit le verbe espagnol « *non vi* ».

Le thème est la rencontre entre une bergère et / ou une jeune fille de la montagne et un chevalier ; c'est une composition lyrico-narrative dont le vers est un vers court de huit syllabes, d'origine populaire qui rappelle bien évidemment les « pastourelles » occitanes. Une pastourelle connue est celle composée par le troubadour Marcabru<sup>335</sup> en couplets de sept vers octosyllabiques et intitulée *L'autrier, jost'una sebissa* :

<i>L'autrier, jost'una sebissa</i>	[L'autre jour, près d'une haie,
<i>Trobei pastora mestissa,</i>	je trouvai une pauvre bergère
<i>De joy et de sen massissa ;</i>	pleine de gaieté et d'esprit ;]

Ce sont des chansons pour danser fondées aussi sur la tradition folklorique plus réaliste. Elles sont à double sens : une interprétation pour adultes, non édulcorée et une pour les enfants dans le genre des rondes comme « Il était une bergère ».

Une fois entré dans l'âge mûr, Santillana traita de thèmes moraux et politiques de même que de poésie religieuse. Il fut le premier auteur qui écrivit des sonnets en castillan. La langue

---

<sup>332</sup> Miguel Ángel Pérez Priego, *Vida y literatura del Marqués de Santillana*. Voir : [http://www.cervantesvirtual.com/portales/marques\\_de\\_santillana/autor\\_vida/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/marques_de_santillana/autor_vida/)

<sup>333</sup> José Bergua, *Las mil mejores poesías de la lengua castellana* (1154-1954.- ocho siglos de poesía española e hispanoamericana), decimoséptima edición, Ediciones ibéricas, Madrid. P. 40. Cf. *Poesias de Santillana*, presentadas per Joan Cassou, Peire Darmangeat e Max Roquete [*sic*]. P. 30-31.

<sup>334</sup> Poésies du marquis de Santillane : *Poesias de Santillana*, presentadas per J. Cassou, P. Darmangeat e M. Roqueta, Toulouse, I. E. O, 1947 [compte-rendu] Séguy Jean Annales du Midi Année 1949 61-7-8 p. 451 [http://www.persee.fr/doc/anami\\_0003-4398\\_1949\\_num\\_61\\_7\\_5678\\_t1\\_0451\\_0000\\_4](http://www.persee.fr/doc/anami_0003-4398_1949_num_61_7_5678_t1_0451_0000_4) 2018-03-05 08:50:32

<sup>335</sup> Marcabru, ou Marcabrun, né vers 1110 à Auvillar (Tarn et Garonne) et mort vers 1150 était un écrivain et un troubadour gascon qui aurait été formé par un autre troubadour : Cercamon et, comme lui, a exercé son talent à la cour de Guillaume X d'Aquitaine. Mais il aurait été contraint de s'exiler en Castille. Enfant abandonné, il semble avoir eu un caractère très particulier : misogynne et irritable ; son œuvre s'en ressent dans le style du « sirventés », poème satirique, moralisateur et critique.



poétique de la Castille était le galaïco-portugais jusqu'à la moitié du XIV<sup>ème</sup> siècle où le castillan prit sa place.

Cependant, selon C. Chabaneau, le dialecte limousin a influencé la lyrique des troubadours d'outre Pyrénées :

Cette primauté du dialecte limousin est formellement reconnue par deux grammairiens du Moyen Âge : le catalan Raimon Vidal de Besaudun, dans ses *Rasos de trobar* (commencement du XIII<sup>e</sup> siècle), et l'auteur toulousain des *Leys d'Amors*, ouvrage composé vers 1350 ; ce qui n'a pas empêché la langue d'oc d'être désignée habituellement, depuis le Moyen Âge, et de l'être encore, par le nom d'un autre dialecte qui a bien moins de titres à cet honneur, celui de provençal.<sup>336</sup>

Les propos du marquis de Santillana, rapportés par Leandro Fernández de Moratín dans son ouvrage relatif au théâtre espagnol, soulignent la haute estime du marquis quant à l'influence de la langue et de la littérature dites « limousines » sur la littérature espagnole de son époque :

C'est l'opinion du marquis de Santillana, qui s'exprime en ces termes : « Selon moi, c'est des terres limousines que s'étendit cet art sur le territoire français, puis sur la contrée la plus occidentale, qui est notre Espagne, où l'on en fit un heureux et brillant usage... Les Catalans, Valenciens, et quelques Aragonais furent les grands promoteurs de cet art... Il se rencontra parmi eux des écrivains distingués tant par l'invention que par la versification. »<sup>337</sup>

En effet, le terme « occitan » est très récent car la poésie occitane médiévale était appelée parfois « provençale » parfois « limousine » :

L'idiome des troubadours portait indistinctement le nom de langue *limousine*, *provençale* ou *catalane* ; les troubadours provençaux et catalans confondaient leurs chants et leur esprit comme leur langue. La couronne de Provence ayant passé en 1112 au comte de Barcelone Raymond Bérenger, des princes espagnols gouvernèrent les deux pays pendant à peu près un siècle. Barcelone était un foyer de poésie autant que de commerce et d'opulence ; [...] lorsque les horreurs de ce drame sanglant [la Croisade contre les Albigeois] éteignirent pour toujours la civilisation calme et enjouée de la Provence, c'est en Catalogne que survécurent et fleurirent encore pendant longtemps les chants de la muse provençale.<sup>338</sup>

Rafael Lapesa s'en tient au vocable « *provenzal* » ; il affirme que l'influence provençale pèse sur la langue de la Catalogne primitive, durant plusieurs siècles : « *Sobre su lengua, [...], pesó durante varios siglos el influjo de la provenzal.* »<sup>339</sup>.

---

<sup>336</sup> Camille Chabaneau *La langue et la littérature du Limousin* Extrait de la Revue des Langues romanes. 1892. P. 9. <http://occitanica.eu/omeka/files/original/225fcc1ec174eb4d44b973cbe3372b79.pdf>

<sup>337</sup> Leandro Fernández de Moratín, né à Madrid le 10 mars 1760 et mort à Paris le 2 juin 1828, est un poète et dramaturge espagnol. Son essai et son anthologie sur le théâtre espagnol, *Orígenes del teatro español*, ont été publiés à Madrid, par Rivadeneyra en 1857. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchx187>

<sup>338</sup> Leopold Augusto de Cueto, *Le Cancionero de Baena*, Revue des Deux Mondes. T.2, 15/05/1853 Paris. P. 760. [https://fr.wikisource.org/wiki/Le\\_Cancionero\\_de\\_Baena](https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Cancionero_de_Baena) 2018-04-23 09:28:17.

<sup>339</sup> Rafael Lapesa, [1942], 1965. *Historia de la lengua española*, sexta edición, Madrid, ESCALICER. P. 126. Voir aussi les pages 142 à 144.



La traductrice catalane Marta Martínez Valls<sup>340</sup> nous ramène au marquis de Santillana et aux Troubadours quand elle constate que :

À partir du X<sup>e</sup> siècle, la conception de la *fin'amor* véhiculée par les troubadours rendra au chantre un rôle plus actif ; cette littérature se développe surtout dans des régions comme la Galice ou la Catalogne. La Castille, de son côté, bénéficie de l'influence de toute la lyrique des poètes musulmans. Le thème de l'amour courtois devient ainsi l'un des fils conducteurs de cette nouvelle poésie, et a laissé de profondes empreintes dans les siècles ultérieurs, par exemple dans l'œuvre du Marqués de Santillana.<sup>341</sup>

Elle ajoute que « La proximité entre l'Arcipreste de Hita<sup>342</sup>, compositeur de « *Cánticas de serrana* » (*Libro de buen amor*) et le Marqués de Santillana est considérable ; ces deux poètes s'exercent à la même forme poétique, la *serranilla*. ». Les poésies savantes de Santillana pâlisent devant les compositions populaires : les *Serranillas*, qui sont « imitées des “*canciones de amigo*” galaïco-portugaises, ont gardé une saveur locale et rustique des plus exquises »<sup>343</sup>. Ceci tendrait à confirmer « l'influence de la littérature médiévale sur les poètes de la Renaissance. ». En plus des thèmes, [...]

ce sont surtout la métrique et la musicalité qui permettent de relier ces textes : l'œuvre du Marqués de Santillana est, une fois de plus, éloquente. L'emploi d'octosyllabes ou d'hexasyllabes, l'harmonie suggérée par les rimes embrassées, le jeu sur la métrique et sur les variations entre l'estribillo, la mudanza et la vuelta confèrent au poème un air de légèreté, mettent en valeur l'importance du chant et de l'oralité dans sa création.<sup>344</sup>

Nombreuses ont été les formes poétiques auxquelles les Troubadours ont eu recours : *cançon, alba, tençon, cançon, sirventés...* Nous avons vu que Lorca comme Allan, Cordes, Lesfargues et Lafont ont composé des poèmes dont le titre se rapproche de la « *canso* » troubadouresque. Cependant, le genre de l'*Alba* est un des plus connus, et ce, paradoxalement, malgré la faiblesse relative du *corpus* connu.

---

<sup>340</sup> Marta Martínez Valls, née en Andorre en 1983, trilingue catalan, français, espagnol, parle aussi l'anglais, l'occitan et le grec ; elle s'intéresse particulièrement à la linguistique. <http://mmvalls.hautetfort.com/>

<sup>341</sup><http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/une-approche-de-la-poesie-espagnole-des-xveme-et-xvieme-siecles-1--34704.kjsp>

Martínez Valls Marta, « Une approche de la poésie espagnole des XV<sup>e</sup>me et XVI<sup>e</sup>me siècles (1) ».

<sup>342</sup> Miguel Ángel Pérez Priego est professeur de littérature espagnole à la Faculté de Philologie de Madrid ; il est l'auteur de nombreuses études et éditions sur la littérature du Moyen Âge et du Siècle d'Or. Dans les pages digitales de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes il a publié deux portails dédiés au Marquis de Santillana et à l'Archiprêtre de Hita : [http://www.cervantesvirtual.com/portales/arcipreste\\_de\\_hita/autor\\_biografia/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/arcipreste_de_hita/autor_biografia/). Voir son article sur Juan Ruiz. Juan Ruiz eut une enfance agitée dans une Andalousie musulmane avant d'intégrer la Castille où il reçut une bonne éducation et d'où il partit pour la France et l'Italie. Son œuvre, datée des années 1330-1343, n'appartient à aucun genre mais est une synthèse de toute la littérature antérieure. Les aventures amoureuses dont les actrices sont divers personnages féminins finissent toutes par la déroute de l'amant. Contes et fables, thèmes profanes et religieux, connaissance de la *Bible*, personnages allégoriques, sources légendaires, compositions lyriques, parodie et superposition du style cultivé et du style populaire sont autant d'éléments de l'œuvre, *Libro de buen amor*, et révèlent en outre une présence évidente de la culture populaire. Ce sont des strophes de quatre vers alexandrins espagnols, à rime consonante.

<sup>343</sup> Jean Camp, *La littérature espagnole*, 8<sup>ème</sup> édition, PUF, Paris, 1965. 1<sup>ère</sup> édition 1943. P. 18.

<sup>344</sup> Marta Martínez Valls, *Op. Cit.*

Dans son ouvrage au sous-titre évocateur, *Et ades sera l'Alba. Angoisse de l'aube*,<sup>345</sup> G. Gouiran indique : « Une des caractéristiques de l'*alba* est assurément l'inquiétante ambiguïté de son statut ; l'aube des troubadours n'a rien à voir avec l'aurore aux doigts de rose de l'aède »<sup>346</sup>. Selon l'auteur, l'aube est le moment « où les astres ont déjà disparu tandis que l'astre du jour n'est encore présent que par une lueur annonciatrice, un blanchissement de l'horizon ».

Les *Albas* ont imprégné la littérature occitane et nos poètes du XX<sup>e</sup> siècle ont suivi le chemin ouvert par ces illustres prédécesseurs. Chez Lorca il s'en trouve deux : une dans le *Libro de Poemas*, l'autre dans le *Poema del Cante Jondo*. La première a des accents troubadouresques qui parlent du cœur brisé et des amours douloureuses, du rêve, de l'illusion, de la séparation due à l'aube qui s'approche et sépare les amants. S'y perçoivent clairement le désespoir, la peine et la souffrance quasi physique de l'amoureux pour lequel le soleil n'est pas synonyme de joie ni d'espoir mais au contraire signe d'adieu, d'arrachement des bras de l'aimée :

<i>Mi corazón oprimido</i>	Mon pauvre cœur oppressé
<i>Siente junto a la alborada</i>	sent à l'approche de l'aube
<i>El dolor de sus amores</i>	la douleur de ses amours
<i>Y el sueño de las distancias.</i> <sup>347</sup>	et le rêve des distances.

La seconde qui clôt la première partie du poème « *Poema de la soleá* », évoque les cloches de Cordoue et de Grenade qui, au petit jour, appellent les jeunes filles d'Andalousie à allumer les lumières du matin :

<i>Campanas de Córdoba</i>	<i>Campanas de Cordòba</i>	Cloches de Cordoue
<i>En la madrugada.</i>	<i>En la primauba.</i>	Au petit matin.
<i>Campanas de amanecer</i>	<i>Campanas de punt dau jorn</i>	Cloches du point du jour
<i>En Granada.</i> <sup>348</sup>	<i>En Granada.</i>	à Grenade.

La douleur de la déchirure matinale est vive dans le poème de Max Rouquette « *Aquò es la nuòch* », tiré du recueil *Lo Maucòr de l'unicòrn* qui s'achève sur une sorte de cri de tristesse et d'étonnement de n'avoir pas vu passer le temps. Remarquons la couleur verte, très

<sup>345</sup> Ce titre est emprunté à une expression d'un troubadour, Guiraut de Bornelh, dans son poème « *Rei Glorios* », BEdT 242,064. Guiraut est né à Excideuil en Limousin ; d'origine pauvre, il est instruit et intelligent. Salué par ses contemporains comme le « maître des troubadours », son activité littéraire s'étend de 1165 à 1199. Dante s'enthousiasme pour son œuvre et le qualifie de « poète de la rectitude » dans son ouvrage *De vulgari eloquentia*. Il séjourne à la cour d'Alphonse VIII de Castille, à celles de Navarre et d'Aragon et à celles de nombreux autres princes occitans. Source : Charles CAMPROUX, « GUIRAUT DE BORNELH (1140 env.-1199) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 28 septembre 2017. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/guiraut-de-bornelh/>

<sup>346</sup> Gérard Gouiran, 2005. *Et ades sera l'Alba. Angoisse de l'aube*. Recueil des chansons des troubadours, Centre d'Études Occitanes, Université Paul-Valéry, Montpellier. P. 2.

<sup>347</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, Duodécima edición, Madrid, 1966. « *Libro de poemas* », « *Alba* », Abril de 1919 (*Granada*). P. 212. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 40. Rouquette, « *Auba* », p. 28

<sup>348</sup> *Idem*, p. 306. « *Poema del Cante jondo* », « *Alba* ». Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 141. Traduction de P. Darmangeat. *Poésie* / Gallimard. P. 140. « Cloches de Cordoue / dans le petit jour. / Cloches de l'aube / à Grenade. ».

connotée négativement et souvent utilisée par Lorca pour traduire une impression de souffrance :

*La lusor verda au fons dau potz  
Adejà l'auba.*<sup>349</sup>

La clarté verte au fond du puits,  
L'aube déjà.

Cependant ce recueil de poèmes pour la plupart empreints d'une profonde mélancolie et d'une grande tristesse, est ouvert par « *L'Auba* », « *L'Aube* », qui ne contient pas de notion d'accablement. Bien qu'elle semble hésiter et retienne son souffle, c'est plutôt un moment de renaissance, de joie et d'oubli du passé, malgré quelques discrètes allusions à une certaine tristesse. C'est un moment que le monde attend dans un espoir teinté d'inquiétude face à un jour nouveau et inconnu qui, peu à peu, se lève. Un sentiment de tension, une impression de lenteur comme si l'aube se faisait désirer, remplit ce poème. Nous pouvons relever une modification des temps employés quand, de l'imparfait, Rouquette passe au présent pour enfin utiliser le futur qui indique la venue toute proche de ce soleil nouveau tant espéré :

*L'auba dau jorn se retenia l'alen  
Crenta de trebolat l'ordre dau mond.  
La lenta lutz auçava au front dau serre  
Sa patz de sòmi au fin fons d'un pesquier  
[...]  
A ras de l'orizont tressalis l'auba.  
[...]  
Reten a longs moments l'ora venguda  
Ont sa man, ratapenada en l'èr,  
Deslargará lo sinhal de naissença  
D'un solelh nòu qu'expandirá sul mond  
En l'aur novèl regisclat de son rire  
Au vent manit las perlas de la mar.*<sup>350</sup>

L'aube du jour retenait son souffle  
par crainte de troubler l'ordre du monde.  
La lente clarté levait au front du mont  
sa paix de songe au fin fond d'un vivier.  
[...]  
Au ras de l'horizon tressaille l'aube.  
[...]  
Elle retient longtemps l'heure venue  
où sa main, chauve-souris dans l'air,  
elle lancera le signal de naissance  
d'un soleil neuf qui sur le monde répandra  
dans l'or nouveau rejaiilli de son rire,  
au jeune vent les perles de la mer.

Un autre poème de Rouquette, dans le même recueil, évoque cet instant où l'aube déchire la nuit et où les hommes perdus ont du mal à se repérer et voudraient bien ne pas voir un jour nouveau :

*L'auba a cargat sus las espatlas  
De tròces escurs de la nuòch.  
[...]  
E vodrià pas pus que lo jorn se lève.*<sup>351</sup>

L'aube emporte sur ses épaules  
Des lambeaux obscurs de la nuit.  
[...]  
Il ne voudrait plus que le jour se lève.

En ce qui concerne le poème « *Auba* »<sup>352</sup> qui célèbre l'éveil de la nature à l'aube, le poète évoque le frémissement d'une étoile : « *D'una estela lo fremin* », quand Lorca fait chanter le coq, animal solaire par excellence, dans le poème « *Romance de la pena negra* » :

*Las piquetas de los gallos  
Cavan buscando la aurora*<sup>353</sup>

Les pics sonores des coqs  
font une brèche à l'aurore

<sup>349</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn*, [Sud, 1988], Domens, Pézenas, 2000, p. 22.

<sup>350</sup> *Idem*, p. 8.

<sup>351</sup> *Idem*, p. 32. « *L'auba a cargat...* », « *L'aube emporte...* ».

<sup>352</sup> Max Rouquette, *Somnis de la nuoch*, IEO Toulouse, *Messatges* p. 9.

Lorca joue sur les deux perceptions : l'ouïe et la vue ; les becs des coqs produisent le chant et le bruit en creusant la terre pour faire surgir l'aurore et Rouquette fait allusion à une sensation visuelle

R. Lafont, dans le poème « *Auba* », fait revivre l'alouette de B. de Ventadorn *Quan vei l'alauzeta mover*<sup>354</sup>:

<i>Beu doç amic,</i>	Beau doux ami
<i>Ausètz lo crit</i>	Entendez le cri
<i>De la lauseta</i> <sup>355</sup>	De l'alouette

Lafont, fin connaisseur des troubadours lui aussi, réalise ainsi un syncrétisme entre le genre de la *Canso* et le genre de l'*Alba*. Il reprend, à un terme près, une expression du troubadour limousin Guiraut de Bornelh qu'emploie aussi B. Lesfargues dans un poème sans titre et rédigé en français, extrait de la compilation « Les amours des oursins » dont l'exergue est la phrase « *Et adès serà l'alba* ». Le poème de B. Lesfargues s'achève sur l'expression empruntée au troubadour : « *Bel doç companh* »<sup>356</sup>. C'est la seule aube joyeuse que nous ayons pu rencontrer et cela lui confère un aspect plaisant : « quelle aube claire ! », s'exclame le poète ; c'ets un instant de joie quand « la lumière se réveille » et que « le jour hésite au long des rues du ciel au bord des toits »<sup>357</sup>.

La première partie de l'« *Auba* »<sup>358</sup> de Lafont s'achève comme celles des Troubadours et dans le même état d'esprit que Rouquette :

<i>Ai! De l'auga</i>	Aïe ! l'aube
<i>Blanca espasa.</i>	Blanche épée.

Ces deux vers terminent les cinq strophes comme un refrain lancinant et évoquent la mort avec l'allusion à l'épée, arme symbolique de déchirure physique et morale et de froideur métallique. Le ciel qui blanchit est associé à la blancheur de l'épée. Cette sensation de froid et de dureté se retrouve dans la suite intitulée *Flaïta sorna enamorada* dont P. Gardy signale que « le deuxième mouvement (« *Primier salut* ») commence comme une aube »<sup>359</sup> :

<i>Quora traguèt l'arc de las ensenhas</i>	Lorsque lança l'arc des étoiles
<i>Una sageta d'auga blanca</i>	une flèche d'aube blanche

---

<sup>353</sup> Federico García Lorca, *Op. Cit.*, p. 436. « Romance de la peine noire ». Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard, p. 207. Traduction d'A. Belamich, Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 427. « Les pics sonores des coqs / creusent pour ouvrir l'aurore ».

<sup>354</sup> BEdT 070,043. F 407 : 009. *Quan vei l'alauzeta mover*. « *Can vei la lauzeta mover / de joi sas alas contra-l rai* ». « Quand je vois l'alouette agitant de joie ses ailes contre le rayon du soleil ». Traduction de G. Gouiran.

<sup>355</sup> Cf. Article de Ph. Gardy. In *Lenga e país d'òc*, Per Robèrt Lafont, N° 50-51, CNDP-CRDP, Montpellier, Avril 2011. P.101 et 108. « *Auba* » fut publié dans le numéro de janvier 1949 de la revue *Òc*. Cf. Lafont Robert, *Poèmas*, 1943-1984, Jorn, 2011. P. 347.

<sup>356</sup> « Beau doux ami », BEdT 242,064. Ce texte est un des plus connus de Guiraut de Bornelh.

<sup>357</sup> Bernat Lesfargas, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyroux, Jorn. P. 171.

<sup>358</sup> Robert Lafont, *Poèmas*, 1943-1984, Jorn, 2011. P. 347.

<sup>359</sup> Article de Ph. Gardy. P. 101-102. Robert Lafont, *Poèmas*, p. 93.

L'aube est ce moment incertain, entre nuit et jour, où rien n'est nettement défini même pas la teinte du ciel et de la terre, plutôt laiteuse ; le terme vient d'ailleurs du latin « *albus/alba* » qui signifie « blanc ». G. Gouiran parle de cet instant où la nuit pâlit et reste froide mais où le jour n'est pas encore clair ni chaud, comme d'un axe poétique essentiel dans ce genre de poème : « Ce blanchissement, cette *alba* est l'élément fondamental de cette poésie »<sup>360</sup>. L'aube est cet instant imprécis, ni plus tout à fait nuit ni encore jour, où les amants qui sont souvent adultères, doivent se séparer discrètement.

Boudou a composé six *Albas*. Il en a inséré quelques-unes dans son roman *Lo libre dels Grands Jorns*. Ce roman, bien qu'écrit en prose, est cependant très poétique et truffé de citations de Troubadours. L'aube y est traitée comme une annonce de mort, elle est la fin de la vie plus que de l'amour : « *Alba ni ser non se retenon. ¿Mas de qu'es l'alba ? De qu'es lo ser ? La mòrt, la vida o per delà ?* », « Aube ni soir ne se retiennent. Mais qu'est-ce que l'aube ? Qu'est-ce que le soir ? La mort, la vie ou l'au-delà ? »<sup>361</sup>. Dans son dossier de Master I sur la réception des Troubadours dans l'œuvre de Jean Boudou, Michel Pédussaud indique que « ...es dins lo Libre dels Grands Jorns que las citacions [dels Trobadors] son mai abondosas (pas mens de 14) », [C'est dans *Le livre des Grands jours* que les citations [des Troubadours] sont les plus nombreuses (pas moins de 14). »<sup>362</sup>.

Joëlle Ginestet, dans son ouvrage sur Jean Boudou, précise : « Jean Boudou se tourne souvent vers les troubadours de la littérature d'oc pour en faire une lecture nouvelle. Dans son œuvre en vers et en prose il les [Troubadours] cite » et elle souligne que Boudou a « une préférence pour le thème de l'aube et à la résistance à la tentation de démissionner quand aimer devient quasiment impossible. Pourtant rien ni personne n'éteindra cette façon de dire [...] »<sup>363</sup>. Aimer devient totalement impossible quand la mort attend l'aube pour frapper comme dans le texte « *Alba de la mòrt blanca* », (« Aube de la mort blanche », p.47). Dès le premier vers, le contact s'établit entre l'Occitan et l'Andalou dont la hantise était la mort et la quête d'amour : « *Morir d'amor sus la nèu blanca* », « Mourir d'amour sur la neige blanche ». Remarquons que les termes évoquant la blancheur ou la pâleur encadrent le mot « *mòrt* ». L'expression pléonastique, « *la nèu blanca* », renforce l'idée et la sensation de froidure et souligne le contraste avec la rougeur du sang. Cela peut renvoyer au vers de Lorca à propos du martyr de Sainte Eulalie : « *Olalla blanca en lo blanco* », « Eulalie blanche sur neiges »<sup>364</sup> ; la neige recouvre le corps brûlé mais resté pur de la sainte. Que sera « l'aube franche » sinon un jour clair et nouveau qui peut ensevelir le poète et l'amour ? Cette « aube » commence et se termine pratiquement par la même strophe :

<sup>360</sup> Gérard Gouiran, 2005. *Et ades sera l'Alba*. P. 2.

<sup>361</sup> Joan Bodon, *Lo libre dels grands jorns*, pichons classics occitans, CEO 1973. P. 36. « Aube ni soir ne se retiennent. Mais qu'est-ce que l'aube ? Qu'est-ce que le soir ? La mort, la vie ou l'au-delà ? ». Cf. *Le livre des grands jours*, traduit de l'occitan par P. Canivenc, Éd. Du Rouergue, Rodez, 1966. P. 52. BEdT 156,015 Falquet de Romans.

<sup>362</sup> Michel Pédussaud, « *La recepcion dels Trobadors en çò de Joan Bodon* », Master I.

<sup>363</sup> Joëlle Ginestet, *Jean Boudou : la force d'aimer*, Wien : Ed. Praesens, 1997. P. 19.

<sup>364</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. *Romancero gitano, Tres romances históricos, Martirio de Santa Olalla*, p. 458 à 460. Traduction de J. Supervielle, *Poésie/Gallimard*, p. 237.



*Me cal morir d'amor sus la nèu blanca,  
Pèrdi lo meu sang darrièr tech.  
L'amor se'n va quand lo sang manca,  
Pica pas mai lo còr freg,  
Que se lève l'alba franca !*<sup>365</sup>

Je meurs sur la neige blanche  
En perdant mon dernier sang.  
L'amour part quand le sang manque,  
le cœur trop froid ne bat plus.  
Que se lève l'aube franche !

Les « *Albas* » de Boudou sont des aubes blafardes ; c'est un petit jour triste et sale, sans guère d'espoir, ainsi de ce poème intitulé « *Alba sens alba* » qui reprend certains éléments des textes troubadouresques comme le lieu commun qui marque l'ouverture printanière et agréable :

*Un cèl de milanta estèlas,  
La prada de mila flors,  
Mila filhas las pus bèlas,  
Per un còr mila dolors...  
[...]  
Mas tròp lèu la gacha crida :  
S'acabarà la miá vida  
Quand tornarà la claror.  
[...]  
Mas tròp lèu la gacha crida !  
Aital s'acaba la vida :  
Es tornada la claror.*<sup>366</sup>

Un ciel d'un million d'étoiles,  
la prairie aux mille fleurs,  
mille des plus belles filles,  
pour un cœur mille douleurs...  
[...]  
Mais trop tôt crie le guetteur :  
ma vie va se terminer  
à la première lueur  
[...]  
Mais trop tôt crie le guetteur !  
Ainsi s'achève la vie :  
Avec la clarté du jour.

Mais le poème comme la nuit s'achève sur une idée de mort : la clarté revenue est synonyme de fin de vie. Nous retrouvons aussi le guetteur qui annonce le jour.

Dans le poème « *Alba falsa* »<sup>367</sup>, la disparition semble bien réelle mais rien n'est moins sûr ; la mort de la fille et de l'amour serait symbolisée par cette tache rouge à l'emplacement du cœur ? Le dernier vers est un rappel de l'alouette de B. de Ventadorn complètement transformé par la présence des points de suspension, marque d'hésitation ou d'incertitude et l'expression « *A la fin.* » qui signale le terme comme un point final :

*Perqué sul seu còr aquel picon d'amora ?  
Lo sang a techat sus la flor d'albespin.  
[...]  
Lauseta que mòu sas alas... A la fin.*

Sur son cœur pourquoi cette épine de mûre ?  
Le sang a coulé sur la fleur d'aubépin.  
[...]  
Alouette qui meut ses ailes... À la fin.

Boudou a repris le style troubadouresque dans un autre poème, « *La rosa del solelh colc* » dans lequel il parle de « la rose des troubadours », née dans « *lo castèl d'un senhor* », un château seigneurial, mais piétinée par les Français lors de la Croisade. Cette fleur symbolise la langue et la culture du temps des Troubadours conservée et préservée :

*Venètz veire la miá ròsa :  
La ròsa dels trobadors !  
[...]*

Venez voir la mienne rose  
la rose des troubadours !  
[...]

<sup>365</sup> Joan Bodon, 2010. *Poèmas*, ed. Bilingue. Traduction française de Roland Pécout, Puylaurens, IEO-Edicions. P. 47. « Aube de la mort blanche ».

<sup>366</sup> *Idem*, p. 39. « Aube sans aube ».

<sup>367</sup> *Idem*, p. 51. « Aube trompeuse ».



*Los Francimands l'espotrèron  
Dins lo sang e la dolor,  
Mas los libres d'un còp èra  
An servada sa frescor.*<sup>368</sup>

les Français la piétinèrent  
dans le sang et la douleur,  
mais les livres d'autrefois  
ont conservé sa fraîcheur.

M. Pédussaud analyse « *L'Alba de Pigala* », écrite à la première personne et dans laquelle il ne relève qu'un seul point positif au premier vers, « *Cercavi fortuna, la trobèri lèu* », « Je cherchais fortune, l'ai vite trouvée »<sup>369</sup>, car la solitude est la compagne dernière et la tristesse envahit tout le poème. La répétition monotone du vers « *Quora tornarà l'alba ?* » / « Quand reviendra l'aube ? » dans le poème « *Alba d'Occitània* » ne traduit pas une forme de désespoir à l'approche du jour mais au contraire, une espérance annoncée par le titre qui contient le mot *Occitània*<sup>370</sup>. Après une « *Nuèch de cadenas e d'estòc / per ne riblar la lenga d'Òc* », « Nuit de chaînes et nuit d'étau / pour enchaîner la langue d'Oc... », J. Boudou désire ardemment que se lève le jour où les mots chanteront en langue occitane :

*Mas cada mot geta son fuòc :  
Las belugas de l'alba !*<sup>371</sup>

Mais ce feu qui jaillit des mots :  
Étincelles de l'aube !

En règle générale, les *Albas* de Boudou sont des textes profondément tristes dans lesquelles plane l'idée de la mort. Parfois, cependant, la vision de l'aube de Boudou semble paradoxale car l'homme l'attend, la souhaite mais la redoute et la repousse. Il est vrai que le motif de l'« *alba* », est polysémique et ici, il ne s'agit pas de l'approche du soleil levant dont la venue provoquait le désespoir des amants ; étonnamment, l'aube représente un espoir nouveau, un début lumineux et symbolise une ère naissante par rapport à la nuit qui vient d'être vécue par des poètes.

Boudou n'est pas le seul à avoir exploité le thème de l'aube. Sous d'autres cieux, la revue *Lemouzi*<sup>372</sup> publie deux poèmes de Jean Mouzat intitulés « *Auba* » et « *Aubeta* »<sup>373</sup>. Si le premier est rempli de l'espoir de voir s'éveiller, au matin, la belle endormie alors que « *la luna en l'aiga de l'auba enquera nada* », « la lune dans l'eau de l'aube encore nage », le second commence par un reproche adressé aux oiseaux qu'il a entendus : « *ai auvit los ausels de l'auba* » et qui, en chantant, viennent sortir de son rêve le poète ensommeillé comme l'exprime implicitement sa question : « *Perqué m'venetz tirar del somnhe ?* », « Pourquoi me venez-vous tirer du rêve ? ».

Si cette seconde *Alba* s'achève sur une note positive, sur l'espoir d'un lendemain joyeux, « [...] *un viu jorn d'estiu / ont naisseran mants e mants somnhes !* », « [...] un ardent jour

<sup>368</sup> *Idem*, « *Frescor de Viaur* », p. 187.

<sup>369</sup> *Idem*, p. 30-31. *Res non val l'electrochòc*, « Aube de Pigalle ».

<sup>370</sup> Dans son « *Assaber* » final, de l'édition par IEOedicions (2010), p. 297, Sèrgi Carles signale que les éditeurs ont effectué l'harmonisation graphique entre les poèmes publiés en 1970 ou 1975 et ceux composés bien avant : « *Avèm armonizadas tant coma se podia las causidas graficas e linguisticas entre los poèmas publicats en 1970 o 1975 e los d'abans.* »

<sup>371</sup> *Idem*, p. 34-35. « Aube d'Occitanie ».

<sup>372</sup> *Œuvres poétiques limousines et occitanes de Jean Mouzat*, réunies et présentées par Robert Joudoux Majoral du Félibrige. T. 2, éd. *Lemouzi*. N° 153 janvier 2000. Tulle. P. 189 à 215.

<sup>373</sup> Une se trouve dans le recueil intitulé « *Nocturns* » (1940-1962) et la seconde fait partie de « *L'aubre e la luna* » (1922-1972) ; p. 242 et 255.

d'été / où naîtront maints et maints rêves ! », elle exprime aussi un regret profond de voir poindre l'aurore : « *ai ! qu'adesjà fugida es l'auba !* », « ah ! bientôt s'enfuit l'aube ! ». Cette expression est presque un calque, une copie du cri des Troubadours dont Mouzat était un grand connaisseur et ressemble fort à l'expression employée par Rouquette ou même Lafont. C'est véritablement une épreuve pénible que doivent supporter les amants déchirés et cette amertume apparaît clairement dans le texte « *Lo rei de Babilonia* » de Rouquette : « *canta lo gal dins l'amargant de l'auba* », « Chante le coq dans l'aube amère. »<sup>374</sup>. L'aurore est, pour tous, le moment difficile à vivre ; c'est l'instant douloureux où gémissent les amants qui se séparent, ainsi le dit Lorca :

*La aurora de Nueva York gime  
Por las inmensas escaleras*<sup>375</sup>.

L'aurore de New York gémit  
Dans les immenses escaliers

Ces impressions de douleur et d'inquiétude se retrouvent chez Raimbaut de Vaqueiras et Giraut Bornelh. Raimbaut de Vaqueiras exprime parfaitement ces sentiments de déchirement et d'angoisse quand arriva le moment de la séparation dans son poème intitulé *Gaita ben, gaiteta del chastèl* :

*Mas paor  
Non fai l'alba, l'alba, oc l'alba !  
Mas tan grèu m'es de l'alba  
Que tan lèu la vei levar  
Enganar  
Non vol l'alba, l'alba, oc l'alba !*<sup>376</sup>

Mais grande peur  
Nous vient à l'aube, l'aube, oui, l'aube  
Mais bien grand souci me fait l'aube  
Quand je la vois poindre si tôt  
Nous séparer.  
C'est ce que veut l'aube, oui l'aube.

Quant au troubadour Giraut de Bornelh, il a cette expression répétitive à la fin de chaque « *cobla* » de son *alba* : *Et ades sera l'alba* « Et bientôt viendra l'aube »<sup>377</sup>. Une/un troubadour anonyme a composé un poème dont chaque strophe ou « *cobla* » se termine par cette formule qui traduit la crainte de voir arriver le moment redouté de la séparation : « *Oy Dieus, oy Dieus, de l'alba ! tan tost ve !* », [Oh, Dieu ! oh, Dieu ! que l'aube vient si tôt !]<sup>378</sup>.

L'aube qui approche représente la destruction finale après une nuit de ruines. Cette aurore est le cadre des tourments subis par Olalla :

*Noche de torsos yacentes  
Y estrellas de nariz rota,  
Aguarda grietas del alba*

*La nuòch de tòrses jasents,  
d'estelas dau nas cachat,  
espera l'ascle de l'auba*

<sup>374</sup> Max Rouquette, *Lo maucòr de l'unicòrn*, [Sud, 1988], Domens, Pézenas, 2000, p. 160.

<sup>375</sup> Federico García Lorca, *Op. Cit., Poeta en Nueva York « La Aurora »*, p. 497. « L'aurore de New York gémit / dans les immenses escaliers ». Traduction de P. Darmangeat. *Poésie/Gallimard*, p. 85. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 530. « L'aurore de New York gémit / sur les escaliers sans fin ».

<sup>376</sup> *Bibliografia Elettronica dei Trovatori* BEdT 392, 016a. Cf. Gérard Gouiran, 2005. *Et ades sera l'Alba*. P. 38 à 40.

<sup>377</sup> BEdT 242, 064 Giraut de Borneill *Reis glorios, verais lums e clartz*. Cf. Gouiran, Gérard, 2005. *Et ades sera l'Alba*. P. 30 à 32.

<sup>378</sup> Cf. Cf. Gérard Gouiran, 2005. *Et ades sera l'Alba*. P. 26 à 28. BEdT 461.113.

*Para derrumbarse toda.*<sup>379</sup>

*Per tota s'abausonar.*

Une nuit faite de torsés,  
D'étoiles au nez cassé,  
Attend les fentes de l'aube  
Pour s'écrouler tout entière.

Mais, le sang ainsi que le lait qui jaillissent de la gorge de la jeune martyre annoncent un renouveau de la vie, comme cela peut se voir dans la peinture de la Renaissance et dans l'iconographie chrétienne<sup>380</sup> :

*Por los rojos agujeros  
Donde sus pechos estaban  
Se ven cielos diminutos  
Y arroyos de leche blanca.*<sup>381</sup>

*Per los traucs ensagnosits  
ont i aviá sas doas popas  
se vei de cèls menudets  
E de riusses de lach blanc.*

Et par les trous purpurins  
où naguère étaient ses seins  
on voit des ciels tout petits  
Et des ruisseaux de sang.

Les « *Albas* » ne sont pas le seul genre littéraire cultivé par les Troubadours. Il en existe de nombreux autres parmi lesquels se trouvent les *Planhs*.

Les *Planhs* sont une autre corde à l'arc artistique des Troubadours. Ce mot vient du latin *planctus* qui signifie déploration : c'est un chant composé à l'occasion de la mort d'un prince ou d'un quelconque personnage politique. Il est généralement chanté en vers de douze syllabes (décasyllabes) sur une mélodie grave aux accents tragiques. Le *planh* se divise en trois parties : la première exprime les sentiments de douleur du poète, la seconde loue les mérites du personnage disparu et la troisième demande l'indulgence auprès de Dieu pour le repos de son âme.

Les poètes occitans s'y sont essayés avec grande habileté ; Lafont, Busquet, Cordes, Mouzat... Dans la tradition des Troubadours, Rouquette a composé aussi un « *ataüt* » en l'honneur du grand troubadour Arnaut Daniel, « *Ataüt d'Arnaud Daniel* »<sup>382</sup>. Ce « tombeau » est une sorte de « *Planh* » élogieux qui paraît pour la première fois en 1949.

R. Lafont montre sa maîtrise dans son « *Planh per un Crosat contra la Crotz* »<sup>383</sup> et Rouquette rédige un « *Planh per Magalona* », « Lamento pour Maguelone »<sup>384</sup>. R. Busquet a composé deux *Planhs* que l'on trouve dans le recueil *Aquò ritz quand plòu* : « *Planh* » et

<sup>379</sup> Federico García Lorca, « *Tres romances históricos* », « *Martirio de Santa Olalla* », « *I Panorama de Mérida* », p. 458-459. Traduction de Jules Supervielle, *Poésie* / Gallimard. P. 235. Rouquette. P. 60. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, *Idem*, p. 445.

<sup>380</sup> Voir : Herbert Ramsden, « "Redonda perspectiva" y tensión lírica en el Romancero gitano ». p. 383, In Luis Fernández Cifuentes, *Estudios sobre la poesía de Lorca*.

<sup>381</sup> Federico García Lorca, « *Tres romances históricos* », « *Martirio de Santa Olalla* », « *El martirio* », p. 459. Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard, « Le martyre », p. 236. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, *Idem*, p. 446. Rouquette, « *Lo martiri* », p. 61.

<sup>382</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn*, p. 10. Arnaut Daniel, né à Ribérac vers 1150 est un troubadour périgourdin de la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Très renommé et très influent, il connut la misère, la richesse avant de revêtir l'habit de moine. Il passe pour avoir inventé la *sextine*, chef-d'œuvre d'acrobatie littéraire. Il est célébré par Dante dans sa *Commedia* dans le vingt-sixième chant de la partie intitulée « Le Purgatoire ».

<sup>383</sup> Robert Lafont, *Poèmes*, 1943-1984, Jorn, 2011. *Lausa per un solelh mòrt e reviadat*, « Écrit pour un soleil mort et ressuscité », (1984). « *Peitius 732* », p. 303.

<sup>384</sup> Max Rouquette, *Op. Cit.*, p.14 à 16.

« *Planh dels amics fragils* »<sup>385</sup>. Dans l'œuvre poétique de Cordes il s'en trouve deux : le premier, « *Planh del cat negre* », « Complainte du chat noir », fait partie du recueil « *Branca tòrta* » de 1964 et il a été composé à la mémoire d'un chat noir que « *s'èra donat a l'ostal* », « Il s'était "donné" chez nous »<sup>386</sup> ; animal aimé de la famille, il est le prétexte pour l'auteur d'une réflexion finale sur le mérite des humains à être aimés des bêtes. Dans le même ordre d'idée, nous trouvons chez R. Allan un « *Cant per un cat mòrt* »<sup>387</sup>, « Chant pour un chat mort ». Le second « *Planh* » de L. Cordes date du 28 février 1975, « *Dire son si* » ; il fait suite au décès d'un oncle de l'auteur. Dans son article « Léon Cordes, ou le « Mythe de Minerve », P. Gardy indique que Cordes « n'a fréquenté les troubadours que comme "simple lecteur" », bien que son « intérêt pour la littérature d'oc médiévale » soit ancien<sup>388</sup>. Gardy ajoute que :

Cordes, cherchant sa voie poétique, trouvait chez les troubadours, comme chez Lorca ou dans le répertoire traditionnel d'oc, de quoi nourrir sa quête d'un lyrisme à la fois individuel et collectif, fait d'énonciations simples et d'images « naturelles » porteuses de modernité.<sup>389</sup>

La revue *Lemouzi* présente treize *planhs* de Jean Mouzat dans la partie intitulée « *Planhs e pregieiras* », écrits en 1960 et après 1973. Robert Joudoux met en note les propos de Mouzat qui dit qu'il a essayé de composer son poème « *Planh per Maria-Madalena* », « dans le genre du vieux *Planh de Maria-Madalena* que ma grand-mère me chantait il y a quarante ans et qui est un magnifique poème plus beau et plus étrange que du Frederico [*sic*] Garcia Lorca, mais qui ne met en scène que l'orgueilleuse Madeleine à l'église de Saint-Flour. »<sup>390</sup>. Mouzat pouvait comparer cette complainte à « du Lorca » car il avait lu et estimé les œuvres de Lorca, peut-être dans les traductions mais aussi dans les textes en espagnol. Doté de solides connaissances dans des domaines très variés, laïques et religieux, il ne pouvait que comparer les poèmes modernes et les anciens car la tradition limousine est riche de chansons de toutes sortes : grandes fresques historiques ou mythiques comme ce « *Planh de Maria Madalena* ». En 1970, Boudou a composé un poème « *La Maria-Magdalena* »<sup>391</sup>, « Marie-Madeleine » qui évoque une sorte de voyage en barque sur la mer et ses dangers : « *Qual li passarà la mar / a*

<sup>385</sup> Ramon Busquet, *Aquò ritz quand plòu*, Messatges, IEO, Tolosa, 1979. P. 91 et 93.

<sup>386</sup> Leon Còrdas, 1997. *Òbra poètica*, traduction française en regard, préface de Jean-Marie Petit, Béziers, Centre International de Documentation Occitane. P. 85-86.

<sup>387</sup> Robert Allan, 2012. *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tibra I*, Edition bilingue établie par M-J. Verny, Letras d'òc, Tolosa. P. 57.

<sup>388</sup> P. Gardy, In M.J. Verny, dir., *Les Troubadours dans le texte occitan du XXe siècle*, Paris, classiques Garnier, coll. « Etudes et textes occitans, 1 », p. 223.

<sup>389</sup> *Idem*, p. 224.

<sup>390</sup> *Œuvres poétiques limousines et occitanes* de Jean Mouzat, tome 2, p. 196. Il s'agit d'une chanson connue sous plusieurs versions différentes dans le répertoire limousin mais que l'on retrouve aussi en Provence (Damase Arbaud) qui raconte comment Marie-Madeleine, ancienne pécheresse, se repent et se convertit au christianisme. Les paroles insistent notamment sur la grande beauté de Marie-Madeleine. Voici un message électronique de l'« Institut d'Estudis Occitans dau Lemosin » daté du 26/03/17 22:10 à propos de ce *Planh* : « Toutes les versions que je connais sont chantées en occitan (on la retrouve à de multiples reprises dans des recueils de chants comme le célèbre "Chants et chansons populaires du Limousin" édité par *Lemouzi*), à l'exemple de celle-ci (titre n°63) : <http://la-biaca.org/component/muscol/C/60-angele-chabeaudie/123-angele-chabeaudie-1.html> JF Vignaud ».

<sup>391</sup> Joan Bodon, 2010. *Poèmas. Éd. Bilingue*. Traduction française de Roland Pécout, Puylaurens, IEO Edicions. P. 102-103. Figure mythique du christianisme, appartenant au cercle de Jésus, elle aurait accosté aux Saintes Maries de la Mer et vécu dans la grotte de la Sainte Baume.

*la Maria-Magdalena ?* », « Avec qui franchir la mer, / pauvre Marie-Madeleine ? ». C'est un texte composé de trois strophes de six vers octosyllabiques, rimés ABAB.

Mouzat était aussi qualifié pour établir des similitudes entre les compositions poétiques et des œuvres artistiques comme les tableaux et les sculptures. Ces complaintes s'adressent à des personnes (un ermite, le bouvier, J-L. Grenier, Pestour), des arbres (le noyer mort), des saints mais aussi à la grande inondation de la vallée de la Corrèze en 1960. Il ne faut pas oublier le très beau « *Planh de la luna verda* », « Complainte de la lune verte », premier élément d'un triptyque : « *Triptic de nuech* » tiré de « *Nocturn I* »<sup>392</sup>. L'influence de Lorca avec l'allusion à la lune qualifiée, qui plus est, de « *verda* », « verte » ne peut échapper au lecteur.

Dans le recueil *Jòi*, daté de « 1958-1967 », le poème « *Chançon* »<sup>393</sup>, dédié « *A 'Na Sabina* », est rédigé en termes troubadouresques. Rien d'étonnant si l'on se souvient que Jean Mouzat est un médiéviste, grand érudit dont les connaissances soutiennent et confortent l'habileté poétique. C'est une « Chanson, Remerciements à lamanière des troubadours. ». Nous y trouvons un vers « *Resplan aora lo temps negre* », 'Il s'illumine, ce temps sombre », copie du célèbre « *Ar resplan la flors enversa* », « Quand paraît la fleur inverse », du grand troubadour, Raimbaut d'Orange<sup>394</sup>.

Il n'y a pas que la thématique troubadouresque de l'aube assassine ou de la complainte élégiaque, qui ait inspiré les auteurs occitans qui nous intéressent. Leur style a influencé des créations originales, comme, par exemple, chez Max Rouquette, dans le recueil *Los Saumes de la nuòch* [*Les psaumes de la nuit*], le poème intitulé « *Plan m'agradan* »<sup>395</sup> qui résonne comme ceux des Troubadours quand ils parlaient du thème coutumier du retour du printemps et de l'amour :

<i>Plan m'agradan las blancas flors</i> <i>Nascudas abans temps de prima</i> [...] <i>Plan m'agradan dins los orts cauds</i> <i>A temps d'estiu la rosa greva</i> <i>Jos son parfum clinada un pauc</i> <i>E l'èli aitaun jorn que leva.</i>	Bien me plaisent les blanches fleurs nées avant les jours du printemps  Bien me plaisent aux jardins chauds aux jours d'été la rose lourde un peu penchée sous son parfum et le lys pareil au jour qui se lève.
--	---

Cette apparence légère et printanière plaît au troubadour limousin, Bertrand de Born et l'inspire. Mais il s'adonne à l'écriture d'un genre différent des *albas* ou des *planhs* ; compte tenu de son caractère guerrier et critique, il opte pour le *sirventès*, poème plus satirique ou politique. Par exemple, il commence par « *Be.m platz lo gais temps de pascor* » un *sirventès* où vont être décrites, comme avec délectation, les brutalités et les cruautés de la guerre<sup>396</sup>. D'autres poètes utilisent un *incipit* différent mais identique par le sens : « *Be.m plai* », « *Bel m'es quan la roza floris* » (BEdT 323,010) et « *Be m'es plazen* » (BEdT 323,010) de Peire

<sup>392</sup> Jean Mouzat, *Op. Cit.*, « *Nocturns* » 1940-1962. P. 230.

<sup>393</sup> *Idem*, T. 2, p. 268-269.

<sup>394</sup> Poète et seigneur provençal, né entre 1140 et 1145 à Orange et mort le 10 mai 1173 à Courthézon, est le plus ancien des troubadours de Provence. <http://www.trobar.org/troubadours/aurenga/> BEdT 389,016

<sup>395</sup> Max Rouquette, *Los Saumes de la nuòch* [*Les psaumes de la nuit*], p. 32.

<sup>396</sup> Bertran de Born BEdT 080,008a



d'Alvergne ou encore « *Be.m agrada la covinens sazos* » de Peire Vidal (BEdT 364,010). Cependant, si la tonalité du début est un cliché sur le plaisir de voir revenir la douceur du printemps, la suite du texte est une attaque dure contre un fait d'armes ou un personnage, même important, que le troubadour réprimande et critique sévèrement. Ainsi, dans le recueil *Branca tòrta*, de 1964, Léon Cordes a composé une diatribe contre la terre ingrate, « *Nòstra maire la tèrra / siàs una puta cap e tot* », « Notre mère la terre / tu es une putain », un « *Sirventés* » incisif dans la pure tradition du style troubadouresque qui se termine par un « *mandadís* » ou « *tornada* », un envoi, comme une bouteille à la mer, un appel à un ami à qui est dédié le poème « *per refar la cadena / de solidaritat* »<sup>397</sup>, pour « refaire la chaîne / de solidarité ». Dans le même recueil, le poème « *L'ora* » rappelle la légende - conte du cœur mangé<sup>398</sup> dont l'origine se perd dans la nuit des temps mais dont Stendhal a traduit la version<sup>399</sup> du troubadour Guillem de Cabestany<sup>400</sup> :

<i>Manja la Dòna en sa torre</i>	dans sa tour la Dame mange
<i>Lo còr de son trobador</i> <sup>401</sup>	le cœur de son troubadour

Un autre érudit en matière de poésie médiévale et troubadouresque, B. Lesfargues, compatriote de J. Mouzat, a composé en ouverture de l'ouvrage *La brasa e lo fuòc brandal*, qui recense la « *poësia [in]completa* » de l'auteur, un poème qui fait allusion à ce thème :

<i>Moriràs dins una cramba</i>	Tu mourras dans une chambre
<i>Còr manjat per una flor.</i> <sup>402</sup>	le cœur mangé par une fleur.

Le cri des Troubadours, « *Ai !* », qui est aussi – coïncidence ? – celui du Cante jondo, « *¡Ay !* », est repris dans les deux premiers vers de la cinquième strophe du poème « *Brageirac* » ; cri de douleur et de peine devant l'eau qui fuit comme fuit l'amour. Dans ce même texte, une jeune fille pleure « *son amic qu'èra luènh* », « son ami au loin » et qui s'est noyé, « *l'amic s'èra negat* » ; Il est difficile de ne pas penser à Jaufré Rudèl de Blaye et à son « *amor de lonh* » :

<i>Ai ! de l'aiga que davala !</i>	Hélas ! coule la rivière.
<i>Ai ! amor que te'n vas lèu,</i>	Hélas ! amour qui t'en vas vite,
<i>Vers Bordèu qu'a de bateüs</i>	vers Bordeaux qui a des bateaux,

<sup>397</sup> Leon Còrdas, *Op. Cit.*, p. 105 à 109.

<sup>398</sup> Guillem de Cabestany est un troubadour du Roussillon né au XII<sup>e</sup> siècle et mort au XIII<sup>e</sup> siècle. Il se présente à la cour du seigneur Raymond. Il propose à ce dernier ses services. Par la suite, il devient l'amant de la femme du seigneur. Malheureusement, le seigneur a des soupçons par rapport à la liaison des deux amants, mais le poète lui ment. Raymond finit par découvrir la vérité, tue Guillem et fait manger le cœur de ce dernier à sa femme. À la fin du repas, le seigneur exhibe la tête décapitée de Guillem et raconte tout à sa femme qui se jette par la fenêtre. Les deux amants sont ensuite enterrés devant une chapelle et Raymond se voit destitué de tous ses biens et emprisonné.

<sup>399</sup> *De l'amour* est un essai de Stendhal, publié en 1822 dans lequel l'auteur expose sa conception de la passion amoureuse. Au chapitre 52, il montre le caractère dramatique de la passion dans la tradition courtoise.

<sup>400</sup> BEdT 213.B.B ou BEdT 213.B.A. Cf. Guillem de Cabestany, *Lo còr manjat*, Le cœur mangé, Christian Nique (sous la direction de), *Petite Anthologie des littératures occitane et catalane*, Académie de Montpellier-CRDP, 2007. P. 34 à 37.

<sup>401</sup> Leon Còrdas, « L'heure », p. 89..

<sup>402</sup> Bernat Lesfargas, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrroux, Journ. P. 15. « *Arma, mon arma* », « Àme, mon âme ».



La plainte se trouve, par deux fois encore, dans le texte en prose « *Nuèch de carn* », « Nuit charnelle » (P. 183). Mais le fin lettré qu'est B. Lesfargues glisse, dans un autre texte en prose, une forme usitée fréquemment par les Troubadours, la « *tornada* » ou l'envoi. Alors qu'il s'agit de deux êtres qui ne communiquent pas et surtout ne savent pas s'avouer leur amour, le poète-compositeur termine le poème en lui confiant ce message : « *Vai-te'n li die, poèma fred, nevèia d'arma, vai li dire çò que me prutz, e que n'ai peur.* », « Va donc lui dire, poème froid, neige d'âme, va lui dire ce qui m'obsède, et que je n'ai pas peur. »<sup>404</sup>.

Les Troubadours anciens sont présents dans l'esprit et les œuvres de Lesfargues. Son deuxième recueil, *Ni cort ni costièr*, de 1970, s'ouvre sur un « *Poèma de pas res* », dont le vers du premier grand troubadour « *Guilhem de Peitiu* » est mis en exergue, « *Farai un vers de dreit nien...* »<sup>405</sup> et le poète dordognot s'amuse à reproduire cette formule connue :

*Un pichon poèma  
Per pas res dire  
Per lo sol plaser  
D'escriure en lenga d'òc*<sup>406</sup>

Un petit poème  
pour ne rien dire  
pour le seul plaisir  
d'écrire en langue d'oc

La grande différence avec la finalité des textes troubadouresques, censés chanter l'amour, la dame et la nature, réside dans l'utilisation de ce « *Poème de rien du tout* » : défendre la langue qui est celle de celui qui écrit. Un poème en français met en parallèle le troubadour corrézien Bernard de Ventadour et Guillaume Apollinaire. Ce texte pourrait s'inscrire dans la lignée des thèmes de prédilection des Troubadours mais ici, Lesfargues fait preuve d'une grande amertume et d'une grande méfiance vis-à-vis des femmes, tout en s'appuyant sur d'importantes connaissances littéraires. Il va jusqu'à déconseiller tout rapport et tout commerce avec la gent féminine :

Bernard de Ventadour, Guillaume Apollinaire,  
Quel mal nous a fait l'Angleterre !  
[...]  
Et un sexe profond  
Tapissé d'obsidienne  
Pour nous broyer.  
Méfiez-vous donc, poètes de ce temps,  
Lisez Bernard, lisez Guillaume,  
Et regardez sur les chapiteaux des églises  
Les sirènes du vieil Ulysse.  
[...]  
N'écoutez pas l'ivoire de leur voix,  
Sinon vous pleurerez des larmes grosses comme des cerises<sup>407</sup>

<sup>403</sup> *Idem*, p. 13. « Bergerac ».

<sup>404</sup> *Idem*, p. 189. « Neige sur âme ».

<sup>405</sup> BEdT 183,007. « *Je ferai un vers sur le pur néant* », poème de Guillaume IX, duc d'Aquitaine, 1071-1127 ; mécène et troubadour. Cf. *Delphine Lacombe*, « Guillaume IX d'Aquitaine : l'uns dels majors cortès del mon e dels majors trichadors de dompnas », In Hervé Lieutard et Marie-Jeanne Verny, dir., *Nouvelle recherche en domaine occitan*, Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2003 [en ligne] p. 13-35.

<sup>406</sup> Bernat Lesfargues, p. 95.

Si une part de l'écriture troubadouresque : *alba, planh, sirventés*... a inspiré les poètes occitans par ses thèmes comme les amours contrariées, par ses figures de style : allégories, métaphores..., un point commun avec un genre ancien de poésie espagnole est décelable chez Lorca et, bien sûr, chez les Occitans, nourris de culture ancienne. Il s'agit d'une technique de composition issue des Chansons de geste, sur laquelle se penchèrent Lorca, Machado mais aussi les écrivains d'Occitanie : le « romance ».

#### 2 2.4- Le romance, forme populaire et forme littéraire

Cette forme poétique intéresse Max Rouquette qui ne dédaigne pas d'en écrire un pour un rongeur : « *Romance de la fura* »<sup>408</sup>, « Romance de la souris », dans le premier recueil de poèmes dédiés aux animaux de toutes sortes, *Bestiari*. Plus « sérieusement », Rouquette compose un poème dont le titre est évocateur du genre, *Romance*, précédé d'un texte en prose poétique, « *Romance de la grasilha* », « Le romance du gril », (P. 108-109), qui se trouve dans le recueil *Lo Maucòr de l'unicòrn*<sup>409</sup>. Ce « *Romance de la grasilha* » donne, comme le dit M-J. Verny, toute sa coloration à la fois dramatique et fantastique au poème<sup>410</sup>. En note, elle cite un article de Philippe Gardy qui nous apprend que Max Rouquette a donné sa conception de la place de « la poésie d'oc dans le concert des écritures poétiques européennes » dans un numéro de mars 1939 de la revue *Occitania*<sup>411</sup> ; il y affirme l'originalité de l'occitan par rapport au français et l'importance de l'assonance chez les Troubadours et en Espagne :

*...en Espanha onte lo « romancè » ten au cor e au sanc del pople. Despiei los reis Maures fins qu'a la guerra de 36-37-38-39 lo romancè vieu. [...] Devem tornar a l'estudi del passat poetic occitan e nos virar pulèu cap a las lengas sorres qu'a la francimanda.*<sup>412</sup>

« En Espagne où le *romance* est attaché au cœur et au sang d'un peuple. Depuis les rois maures jusqu'à la guerre de 36-39, le *romance* est resté vivant. [...] Nous devons revenir à l'étude du passé poétique occitan et nous tourner plutôt vers les langues sœurs que du côté du français ».

Mais qu'est-ce que le « romance » ?

C'est un genre lyrique, écrit en langue romane, apparu au Moyen-âge espagnol. Il s'agit de courts poèmes d'inspiration populaire, chantés à l'origine et composés en vers octosyllabiques

---

<sup>407</sup> *Idem*, p. 176. B. de Ventadour avait suivi Aliénor d'Aquitaine dont il fréquentait assidûment la cour, lors de ses noces avec le roi Henri II. G. Apollinaire a été amoureux sans retour de la jeune anglaise Annie Playden de 1891 à 1895. Celle-ci lui a inspiré le poème « La Chanson du mal-aimé ».

<sup>408</sup> Max Rouquette, 2000. *Bestiari / Bestiaire*, Édition bilingue. Traduction française de l'auteur. Éditions Atlantica. P. 78 à 83.

<sup>409</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, (Sud, Marseille, 1988), 2<sup>ème</sup> éd., Domens, Pézenas, 2000. P. 113 à 119. Voir Verny Marie-Jeanne, « País d'òc e Espanha Una fraternitat poètica » In *Lenga e país d'òc*, N° 49, CNDP-CRDP, mai 2010, p. 68 et 69.

<sup>410</sup> Article cité, p. 69.

<sup>411</sup> Revue mensuelle fondée en 1934 par Charles Camproux ; elle précéda la création de la revue *L'ase negre* mais reprit son titre en 1948.

<sup>412</sup> Article de Philippe Gardy In P. Gardy, et M. Verny, (Eds.) 2009. *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane : La poésie d'oc dans le concert des écritures poétiques européennes (1930-1960)*. Presses universitaires de la Méditerranée. P. 125.

(qui sont les hémistiches des vers épiques de seize syllabes) dont les vers pairs sont assonancés. Ce vers favorise l'improvisation populaire et se prête à la narration dense et directe des faits. Le « romance » traite de thèmes historiques, politiques, épiques (guerre contre les Maures) mais il s'agit aussi de poèmes d'amour contrariés souvent, essentiellement épisodiques. Le contenu est plutôt réaliste, le caractère dramatique est marqué ; sont utilisées de nombreuses répétitions pour faciliter la transmission orale afin que l'auditoire puisse se remémorer aisément les faits décrits.

C'est un moyen d'instruire une société peu favorisée par l'enseignement autre que celui apporté par l'Eglise. Une des conséquences de cet apprentissage oral est que les modifications ou les changements sont nombreux et fréquents et donc les versions d'un même « romance » sont variées. Il y a une participation anonyme et collective dans la composition des poèmes. Sont nommés « *Romances viejos* » tous les poèmes d'inspiration populaire des XIV<sup>ème</sup> et XV<sup>ème</sup> siècles. Viendront ensuite les *Romances* chantés par les « *juglares* »<sup>413</sup> (jongleur et troubadour à la fois). À force d'écouter les *juglares*, le peuple retint les vers les plus marquants, les répéta de mémoire en les modifiant et cela donna naissance aux *romances viejos*. Mais, revers de la médaille, leur grande mode sera la cause de leur perte au XVII<sup>ème</sup> siècle.

Le *Romancero* dont l'un des grands compilateurs sera Ramón Menéndez Pidal<sup>414</sup>, est le recueil de tous les *romances* conservés dans lesquels on trouve la description des fastes de l'Espagne, le visage d'un peuple, noble et violent ; c'est une « Iliade gothique et mauresque » aux yeux de V. Hugo. Selon Hugo, le *Romancero gitano* se rapproche de l'épopée qu'est le poème d'Homère et s'appuie sur les traditions « mauresque[s] », arabes ou arabisantes mais aussi « gothique[s] » dont il reprend la violence. Voici ce que disait Jean Camp en parlant du *Romancero gitano* : « *Iliade* fragmentée, émietlée en mille poèmes, légende des siècles qui ont martelé à grands coups d'héroïsme l'unité du pays » ; « le visage pathétique d'un peuple s'y reflète avec sa noblesse précise et violente, ses traits de race, sa vive originalité »<sup>415</sup>. En effet, l'Iliade est une succession d'épisodes d'une grande tension dramatique qui trouve sa conclusion logique dans la mort d'Hector. C'est une épopée militaire, où les scènes de combats, l'exaltation du courage individuel et collectif, occupent la première place. Jean Camp souligne le rôle d'une poésie à la fois littéraire et politique pour forger une nation :

L'esprit profondément démocratique de la Castille avait besoin d'une épopée simple et brève alors que se forgeait l'âme nationale dans les durs combats des frontières andalouses. [...] Le peuple fit sienne la poésie des *cantares de gesta*<sup>416</sup> née pour les nobles...<sup>417</sup>

---

<sup>413</sup> La définition du dictionnaire de la Real Academia española, (vigésima edición, 1994.) dit : « celui qui, devant le peuple, en échange d'argent chantait, dansait ou réalisait des tours » ; en seconde acception : celui qui moyennant finances ou présents récitait ou chantait des poésies des troubadours, pour divertir les rois ou les riches » ; et enfin, donné comme terme ancien : « troubadour, poète ».

<sup>414</sup> Ramón Menéndez Pidal, né à La Corogne (A Coruña) le 13 mars 1869 et mort à Madrid le 14 novembre 1968, est un érudit espagnol, philologue, historien, folkloriste et médiéviste, fondateur de l'école philologique espagnole et membre de la « Generación de 98 ».

<sup>415</sup> Jean Camp *La littérature espagnole*, 8<sup>ème</sup> édition, Paris, PUF, Que sais-je, 1965. 1<sup>ère</sup> édition 1943.

<sup>416</sup> Style épique médiéval espagnol dans lequel étaient chantés les exploits des héros traditionnels, le Cid par exemple, dans le respect de l'histoire et de la géographie, avec un vocabulaire simple et réaliste ; les vers sont assonancés et monorimes, de douze ou seize syllabes.

Lorca s'est beaucoup inspiré de ce type de poésie peut-être surtout des poèmes qui abordaient l'histoire de l'Andalousie : les romances appelés « *fronterizos* » qui relatent des événements de la Reconquista ; mais il n'a pas négligé ceux qui parlaient d'amour ou d'histoire(s). C'est en effet l'aspect populaire de la poésie qui a attiré le poète andalou et l'a conduit à privilégier le retour aux rythmes traditionnels. Selon A. Bensoussan<sup>418</sup>, Lorca a voulu racheter « l'injustice faite, à ses yeux, au peuple bohème qui le fascinait dans cette Grenade bourgeoise et douillette », c'est-à-dire les gitans. C'est en « romance » que Lorca rédige la deuxième partie de son *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, « *La sangre derramada* » : le poète et tout le peuple andalou sont liés dans la profonde et inconsolable peine et le souvenir du grand ami et torero ; ils sont unis par la sidération ressentie face à cette disparition, face à la mort.

Boudou lisait les *romances* avec les réfugiés espagnols de Rodez qui y étaient nombreux. C'est un signe de la modernité de Boudou qui, comme son modèle, écrivait à partir d'exemples concrets d'hommes et de femmes de son entourage, pour des gens différents, méprisés, éprouvés et réprouvés, les « *faidits* » modernes d'une société en évolution. Lui, qui se délectait de la lecture de Lorca, écrivit à son ami et maître Enric Molin (Henri Mouly), dans sa lettre du 30 novembre 1941<sup>419</sup>, qu'il allait lui envoyer « *tres romances a l'espanhòla sus La vièlhòta* », [trois romances à la façon espagnole sur *La vièlhòta*]. Le « 12 janvier /1942/ », il écrit : « [...] *aimi mai vos escriure de pic aquel "romance" que fèri l'autre jorn* », [j'aime mieux vous écrire tout de suite ce romance que j'ai fait l'autre jour]. Il s'agit du poème *Los rebalaires*<sup>420</sup>. Dans une note de son article, Marie-Jeanne Verny dit que :

Certains poèmes de *La canson del país* (1947) et l'ensemble de ceux de *Frescun del nostre Viau* (1945) sont des romances. Le texte de *Frescun del nostre Viau*, « *la femna maridada* », est une adaptation (très) libre du poème de Lorca « *La casada infiel* »<sup>421</sup>.

C'est « *lo 28 d'octobre de 1948* » que Boudou prévient Molin/Mouly qu'il va lui envoyer une traduction d'un « romance » de Gregorio Olivan, poète libertaire espagnol : « *vos vau traduire un romance de Gregorio Olivan, poeta libertari espanhòl* ». Le premier vers est « *los dròlles se van en Russia* », « Quand les enfants s'en vont en Russie » ; c'est un « *Poèma escrich en 1937 en València. Quand los dròlles de València partissían en Russia* » ; c'est une « Traduction du romance de Gregorio Oliván, poème écrit en 1937 à Valencia, quand les enfants de Valencia partaient en Russie. »<sup>422</sup>. Michel Pédussaud nous signale que dans le

<sup>417</sup> Jean Camp, *Op. Cit.*, p. 19.

<sup>418</sup> Albert Bensoussan, *Federico García Lorca*, Gallimard, 2010. P. 141.

<sup>419</sup> *Letras de Joan Bodon a Enric Molin*, Societat dels amics de Joan Bodon, « Vent Terral », Enèrgas, 81350 Valdariás, 1986, p. 34. Et voir aussi l'article de M-J. Verny : *País d'òc e Espanha, Una fraternitat poetica*, p. 68 et 69.

<sup>420</sup> *Op. Cit.*, p. 37.

<sup>421</sup> Article de M-J. Verny : *País d'òc e Espanha, Una fraternitat poetica*, p. 89.

<sup>421</sup> *Op. Cit.*, p. 37.

<sup>422</sup> *Op. Cit.*, p. 113 et 114. Joan Bodon, 2010. *Poèmas*, ed. Bilingue. Traduction française de Roland Pécout, Puy-laurens, IEO-Edicions. P. 276-277.

Dictionnaire de Cantalautsa<sup>423</sup>, se trouve un « romance » de Boudou, « *La nena del claus* » qui est incluse dans le recueil *Poèmas* édité par IEO avec le titre « *La nena del camin vièlh* » et l'indication « Breslau, 14-05-1944 ». Cantalautsa indique que la rédaction date de Breslau en 1943.

Dans une note de son article intitulé « Robert Lafont : naissance d'un poète (1943-1946) », P. Gardy indique que Boudou « a beaucoup médité [...] les poèmes de Lorca, en particulier ses *romances*, qu'il traduit et très vite adapte en fonction de ses propres références culturelles et linguistiques »<sup>424</sup>.

Le romance est un genre commun aux deux littératures : un *Romancero occitan*<sup>425</sup> existe puisque Jean-Marie Petit et Jean Tena ont réuni des textes en « romance ». Ils ont consigné « une cinquantaine de *romances* occitans. » dans lesquels ils ont trouvé « une thématique commune » avec « leurs frères espagnols et catalans » qui étaient des « textes populaires et anonymes » et qui « étaient chantés ». Les versions étaient nombreuses car ils n'obéissaient pas à une règle fixée. Petit et Tena affirment que certains *romances* espagnols et catalans sont frères des compositions occitanes car les mêmes thèmes se retrouvent dans tous : « amour tragique, *malmaridada*, épouse fidèle jusqu'à la mort, captive des Maures, femme-enfant, désastres de la guerre... » ; le style et la métrique présentent beaucoup d'affinités. Dans la note 7 de l'introduction de leur première compilation<sup>426</sup>, Petit et Tena précisent : « Nous appelons *romances-frères* les *romances* occitans, espagnols et catalans dont la similitude thématique ne fait aucun doute ».

Nous pouvons remarquer une proximité entre le poème de Lorca dédié à J. Cassou : « *Burla de Don Pedro a caballo* » dans lequel nous trouvons une lune ronde qui se baigne et des mots sous l'eau. Ces éléments sont des marqueurs lorquiens de menace et de mort :

*Por una vereda  
Venía Don Pedro.  
¡Ay cómo lloraba  
El caballero !  
[...]  
Sobre el agua*

Le long d'un sentier  
avançait Don Pierre.  
Ah, comme il pleurait,  
ce chevalier !  
[...]  
Et sur l'eau

---

<sup>423</sup> Louis Combes né le 30 mai 1925 à Bédarieux et mort le 22 septembre 2006 à Ceignac, près de Rodez, plus connu sous le pseudonyme de Joan de Cantalautsa, prêtre du Diocèse de Rodez, ancien professeur d'anglais. Chercheur et philologue, il fut aussi professeur d'occitan (en 1994). Il rédigea des traductions des Évangiles, d'ouvrages de Rudyard Kipling et le *Diccionari general occitan*.

<sup>424</sup> Article de Ph. Gardy. In *Lenga e país d'òc*, Per Robèrt Lafont, N° 50-51, CNDP-CRDP, Montpellier, Avril 2011. P.100.

<sup>425</sup> Jean-Marie Petit et Jean Tena, *Romancero occitan*, Paris-Montpellier, Maspero, 1971. Anthologie, édition bilingue. P. 5 à 7. Jean-Marie Petit est né en 1941 dans une famille de vigneron installée à Quarante, près de Capestang (Hérault). Son domaine de prédilection est l'oralité occitane sous toutes ses formes. D'une apparente facilité, ses poèmes sont autant d'éclats de vie : scènes d'enfance et de vie quotidienne, croquis de personnages, images insolites s'imposant par leur évidence poétique. Leur imaginaire est celui des comptines et des contes, des chansons populaires, qu'évoque aussi le rythme de leurs vers. <http://www.editions-jorn.com/auteurs-petit.htm>  
Jean Tena, de Castries (Hérault), professeur émérite de langue et littérature espagnole à l'Université Paul-Valéry, a consacré l'essentiel de ses recherches à la production culturelle espagnole de 1939 à nos jours

<sup>426</sup> J.-M. Petit et Jean Tena, *Romancero occitan*, faculté des Lettres et Sciences humaines de Montpellier, 1969. P. 263.



<i>Una luna redonda</i>	une lune ronde
<i>se baña [...]</i>	se baigne [...]
<i>Bajo el agua</i>	Dessous l'eau
<i>Siguen las palabras.</i>	restent les paroles.
[...]	
<i>Sobre la flor enfriada</i>	Sur la fleur devenue fraîche,
<i>Está Don Pedro olvidado,</i>	Don Pierre oublié joue,
<i>¡ay !, jugando con las ranas.</i> <sup>427</sup>	hélas, avec les rainettes !

et les *romances* anciens comme le *romance* de *don Pedro* :

<i>A cazar iba don Pedro</i>	Don Pedro partit en chasse
<i>por esos montes arriba ;</i>	tout là-haut dans les montagnes ;
<i>caminara siete leguas</i>	il a parcouru sept lieues
<i>sin encontrar cosa viva,</i>	sans trouver âme qui vive
<i>si no fuera cuervos negros</i>	sinon quelques corbeaux noirs
<i>que los perros no querían.</i>	que ses chiens ont méprisés.
<i>Allegósele la Muerte</i>	Alors, la Mort s'approcha
<i>a tenerle compañía</i> <sup>428</sup>	pour lui tenir compagnie.

La mort arrive en personne pour tenir compagnie à don Pedro mais elle est devancée par des messagers : les corbeaux noirs. Dans le « *romance* » occitan du Comte Arnau<sup>429</sup> (mais selon Tena et Petit ce n'est pas un *romance*), le héros part combattre à la guerre : « *Lo comte Arnau, lo cavalièr, / dins lo Piemont va batalhièr* », « Le comte Arnaud, le chevalier, / dans le Piémont va batailler. » et meurt comme don Pedro. Les auteurs, J. Tena et J.-M. Petit, ont consigné un *romance* intitulé « *Maria-Magdalena* »<sup>430</sup>, « Marie de Magdala » qui rappelle le *Planh* de Jean Mouzat<sup>431</sup>. Boudou, quant à lui, a composé en mai 1970, un poème dont le titre rappelle les deux textes cités : « *La Maria-Magdalena* », « Marie-Madeleine »<sup>432</sup>.

Selon Petit et Tena, « le *romance* espagnol, en particulier, est plus intuitif que narratif : l'allusion y est reine, l'implicite prime l'explicite. » ; « [...] le dénouement rejetant toute idée de vengeance et entièrement occupé par l'amour »<sup>433</sup>, ce dénouement n'existe pas en occitan. Ils précisent que « l'essence même de tous les *romances* », « c'est une forme d'esprit cohérente » (P. 7) : l'imagination et l'intuition dominant, la vivacité et la simplicité caractérisent les poèmes qui sont empreints d'émotion et de lyrisme. De chaque côté des

<sup>427</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966, P. 461. « Don Pedro à cheval, Romance burlesque avec étangs ». Traduction d'A. Belamich, *Poésie*/Gallimard, p. 238 à 240. Traduction de André Belamich. *Œuvres complètes I*, p. 447 à 449. « « Le long d'un sentier / avançait Don Pierre. / Ah, comme il pleurait, / ce cavalier ! [...] Et sur l'eau / une lune ronde / se baigne [...] Sous l'eau / restent les paroles. [...] Sur la fleur devenue froide, / Don Pierre oublié joue, / hélas, avec les rainettes ! ».

<sup>428</sup> Jean-Marie Petit et Jean Tena, 1971. *Romancero occitan*, Anthologie, édition bilingue Paris-Montpellier, Maspero. P. 182-183.

<sup>429</sup> J-M Petit et Jean Tena, *Op. Cit.*, p. 94.

<sup>430</sup> *Idem*, p. 116-117.

<sup>431</sup> *Œuvres poétiques limousines et occitanes* de Jean Mouzat, tome 2, p. 196.

<sup>432</sup> Joan Bodon, 2010. *Poèmas*. Éd. Bilingue. Traduction française de Roland Pécout, Puylaurens, IEO Edicions. « *La Talvèra* », (1968-1975), p. 102-103, In *Sus la mar de las galèras*, (Toulouse, IEO « Messatges », 1975). Ce volume reprend *Res non val l'electrochòc* « Rien ne vaut l'électrochoc », (Ardoana, « Quatre Vertats », 1970) et lui ajoute la section « *La Talvèra* ». Cf. <http://uoh.univ-montp3.fr/1000ans/?p=2448>

<sup>433</sup> J-M Petit et Jean Tena, *Op. Cit.*, p. 13.



Pyrénées les poètes s'expriment d'une même voix populaire. Mais cet aspect n'est pas synonyme de facilité car un élément plus technique entre dans la composition des poèmes.

La versification c'est-à-dire l'art et la technique de composer des vers obéit à des règles précises de métrique, d'effets rythmiques et d'agencement des strophes, entre autres. L'avis des auteurs Petit et Tena est précieux en ce qui concerne la composition des *romances* :

La forme métrique et strophique qui a prévalu est un *romance* ayant conservé ses deux caractéristiques essentielles : le vers court – non seulement hexasyllabe et octosyllabe comme en espagnol, mais encore heptasyllabe et ennéasyllabe – et pour les vers pairs, l'assonance relativement homogène tout au long d'une même œuvre <sup>434</sup>

Cet art de l'écriture poétique de Lorca se retrouve dans les poèmes occitans. Il a « déteint » sur les compositions de Boudou où les vers octosyllabiques sont fréquents. R. Busquet fait une re-création poétique de Lorca : le poème intitulé « *Memento* » (du recueil *Cante Jondo*) est comparable à « *Testament* »<sup>435</sup>. Dans « *Las olivas* »<sup>436</sup>, il reprend « *Arbolé arbolé* » du recueil *Canciones*. Nous trouvons aussi, dans le recueil *Dire* de R. Lafont, deux romances intitulés « *Beatriz* » et « *Roge* », celui-ci est publié en 1956 dans la revue *Oc* et le titre devient « *Romance roge* »<sup>437</sup>, dans la suite nommée *Aire liure* (1974). Dans ses poèmes longs, Allan « privilégie la forme strophique à vers réguliers qui, si elle ne reprend pas l'assonance du *romance*, en reprend le caractère narratif et la succession de tableaux que l'on retrouve dans le *romance* espagnol de Lorca. »<sup>438</sup>. R. Allan a toujours éprouvé une grande admiration pour Lorca et un profond sentiment de révolte face à sa mort injuste. Il s'est battu pour la mémoire de ce poète comme en témoignent ses articles dans *La Dépêche de Provence*, journal d'Avignon<sup>439</sup>.

Le premier recueil de Léon Cordes, *Aquarèla*, se compose d'une grande partie de poèmes en « romance ». Jean Mouzat rédige en 1950, le recueil de poésies *Dieu metge* dans lequel les strophes assonancées alternent avec quelques rimes ; les thèmes s'entrelacent « comme dans un rêve ardent soumis au désir éternel et universel de l'amour. »<sup>440</sup>. Certaines strophes rappellent singulièrement les Troubadours et le *romance*. Quelques textes sont composés en octosyllabes qui sont les vers du « romance ». Le premier poème, « *Amor metge* », « Amour médecin »<sup>441</sup>, débute par une citation du troubadour limousin du XXII<sup>ème</sup> siècle, Gaucelm Faidit sur lequel Mouzat a travaillé et rédigé une édition critique en 1965. En plus de la louange de l'amour et des allusions fréquentes aux thèmes du printemps et de la nature que

---

<sup>434</sup> *Idem*, P. 43.

<sup>435</sup> Ramon, Busquet *Op. Cit.*, p. 126.

<sup>436</sup> *Idem*, p. 123.

<sup>437</sup> Robert Lafont, *Poèmes*, 1943-1984, Jorn, 2011. P. 141, p. 147 et p. 225.

Cf. *Lenga e país d'òc*, « Per Robèrt Lafont », n° 50-51, CNDP-CRDP, Montpellier, Avril 2011. P. 106 et 108.

<sup>438</sup> Allan Robert, *Lei Cants dau deluvi. Lei cants de la tibra I*. Edition bilingue établie par Marie- Jeanne Verny, lettras d'oc. P. 11.

<sup>439</sup> Article de M-J. Verny : « *País d'òc e Espanha, Una fraternitat poetica* », p. 70.

<sup>440</sup> Article de Charles Camproux, de 1951, (Chronique de culture occitane, à Radio Montpellier, Nîmes, Perpignan) dans *Œuvres poétiques limousines et occitanes de Jean Mouzat*, T. 2, p. 317.

<sup>441</sup> Jean Mouzat, *Œuvres poétiques limousines et occitanes* de Jean Mouzat, réunies et présentées par Robert Joudoux Majoral du Félibrige. T. 1 N° 152. P. 98.

distillent tous les textes du recueil, Albert Pestour trouve dans la première strophe de ce poème « une préciosité toute troubadouresque » et « un écho lointain du doux Bernart de Ventadour »<sup>442</sup> :

*Vòle que tu me garisses  
Amb l'amor d'un autre amor  
Qu'enchantat pòrte cadenas  
D'un tròp poderos amor.*<sup>443</sup>

Je veux que tu me guérisse  
Par l'amour d'un autre amour,  
Car je suis chargé de chaînes  
D'un trop lourd et grave amour

Les Troubadours et la poésie médiévale ont inspiré Lorca et, à travers lui, les auteurs occitans mais un style littéraire ancien avait précédé tous les autres. Il suffit de se souvenir des sources d'inspiration que furent le Marquis de Santillana et l'Arcipreste de Hita et nous trouvons une piste galicienne mais aussi une voie orientale avec une voix arabo-andalouse.

## 2 2.5- Influence de la poésie arabo-andalouse<sup>444</sup> L'Orient en Occitanie

La traductrice catalane Marta Martínez Valls, dans son article, « Une approche de la poésie espagnole des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles (1) », dit à propos de la présence de la poésie des auteurs espagnols l'Arcipreste de Hita et le marquis de Santillana que :

Les distiques rappellent les refrains (*jarchas*) qui fermaient les “*muwasahas*”<sup>445</sup>, poèmes d'auteurs arabes ou juifs, forgés dans l'Al-Andalús du IX<sup>e</sup> siècle et dont on peut apprécier l'influence chez les troubadours occitans ou dans les *Cantigas de Santa María* du roi Alfonso X<sup>446</sup>.

Jean Camp, dans son ouvrage sur *La littérature espagnole*<sup>447</sup> dit, à propos d'Alphonse X, que ses poésies, *Las cantigas*, ont la forme d'un poème, le *zéjel*, en usage chez les Maures d'Espagne.<sup>448</sup> Cette forme, née en Andalousie au début du X<sup>e</sup> siècle, était destinée à être

---

<sup>442</sup> *Idem*, p. 316. Extrait d'un article paru dans le journal *L'Auvergnat de Paris*, 3 mars 1951. Pestour Albert (1886-1965), poète et journaliste.

<sup>443</sup> *Idem*, p. 98.

<sup>444</sup> L'ouvrage d'Aloïs Richard Nykl, 2015. *La poésie hispano-arabe et les premiers troubadours d'Aquitaine*, traduit de l'anglais par Maïca Sanconie. Avant-propos de Luc de Goustine. Introduction par Arie Schippers, Carrefour Ventadour et Culture et Patrimoine en Limousin, Limoges (Collection Trobar), sera d'un grand secours pour pénétrer les arcanes de ce type de poésie ; en particulier, le chapitre « Les analogies arabo-andalouses », p. 70 à 91.

<sup>445</sup> « *Jarchas* », « *cantigas* », « *zejeles* » sont des produits des poètes mozarabes des royaumes de « *taïfas* », d'Al-Andalús. Les « *muwasahas* » sont des compositions savantes très différentes de la « *qasida* ».

<sup>446</sup> Alfonso X el Sabio, (le Sage, le Savant), né à Toledo en 1221, mort à Sevilla en 1284, roi de Castilla et León de 1252 à 1284, joua un rôle actif dans la Reconquista d'Andalousie mais est plus connu par son travail intellectuel, scientifique, juridique et littéraire. Il s'occupa d'astronomie et de musique. Il s'intéressa aussi à la linguistique et officialisa le castillan. Son œuvre à la fois littéraire et musicale, *Cantigas de Santa María*, est une compilation de 428 œuvres monophoniques, la plupart écrites en galicien, dont il est avéré que le roi lui-même en composa plusieurs. Elles sont innovantes tout en s'appuyant sur les bases anciennes. Si le ton est religieux, c'est un des plus riches manuscrits à caractère profane. La « *cantiga de refrán* » tire son origine de la poésie des Troubadours ; le vers est de type octosyllabique et la rime consonante.

Cf. <http://cantigas.webcindario.com/index.htm>

<sup>447</sup> Jean Camp, *La littérature espagnole*, 8<sup>ème</sup> édition, PUF, Paris, 1965. 1<sup>ère</sup> édition 1943.

<sup>448</sup> Sur « L'hypothèse arabe », voir Henri-Irénée Marrou, *Les Troubadours*, p. 113 à 125.

chantée. La *cantiga* est la forme typique des chansons de la littérature galaïco-portugaise<sup>449</sup>, les *Cantigas de Santa Maria*, attribuées à Alphonse X *le Sage*, sont écrites à la cour de Castille, le galaïco-portugais est la langue de divertissement de la cour. Dans sa forme écrite le galaïco-portugais est, pendant les XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, une langue de prestige, la langue du lyrisme et de la poésie avec des adeptes dans les royaumes chrétiens de la péninsule ibérique, en Provence et au Nord de l'Italie<sup>450</sup>. Nous pouvons donc suivre un moment cette trace gallego-portugaise.

Ces *Cantigas* font partie de la lyrique galaïco-portugaise : ce sont des compositions majoritairement écrites dans le style du *zejel* bien que ce type de strophe ait plutôt dominé en Castille dans la mesure où la Galice était éloignée de l'influence musulmane. Cette région à l'Ouest de l'Espagne, grâce à sa situation géographique, est restée un peu à l'écart et a pu développer une littérature propre mais qui révèle des influences « provençales » : « Les poèmes en portugais ancien, [...], reflètent l'esprit de la poésie en vieux provençal, dans les thèmes qui ressemblent fort à ceux que l'on trouve dans les poèmes d'amour hispano-arabe. »<sup>451</sup>. L'auteur des propos qui précèdent cite une « *cantiga* » d'un poète portugais qui se rapproche singulièrement d'un poème de Juan Ruiz, l'Arcipreste de Hita, et qui s'apparente au *zejel*. El Arcipreste de Hita fut l'auteur de six chansons composées en style de *zejel* qui furent incluses dans son ouvrage *Libro de buen amor*. Il fut certainement le dernier à employer ce genre qui disparut au XVII<sup>ème</sup> siècle.

À la suite de Samuel Brussell qui, dans sa postface du livre de Mémoires de l'écrivain languedocien Max Rouquette écrit qu'il existe une « "piste arabe" [...] de la poésie courtoise »<sup>452</sup>, un nouveau chemin s'ouvre :

L'arc méditerranéen, qui exposait l'Occitanie des Pyrénées aux Alpes, fut une terre d'échanges d'une grande fertilité. La terre d'oc, pays de chrétienté, partagea plus d'un fait d'armes avec le monde de l'Islam, qui la frota inévitablement en retour de ce parfum d'Orient, qui marqua tant la Catalogne.

Le thème de l'amour, amour courtois pour une femme aimée ou pour la « Dame courtoise par excellence » qu'est la Vierge Marie, comme le dit Roland Poupin, dans son article « Dans les tuniques de l'oubli »<sup>453</sup> n'est pas du ressort des seuls troubadours. « Avec cette Espagne en contact nécessaire avec la chrétienté aquitaine et languedocienne », se révèle l'impression que « la mystique islamique pourrait être au moins une des sources de l'amour courtois. »<sup>454</sup>, ainsi que l'affirme encore R. Poupin.

---

<sup>449</sup> Cf. L'ouvrage d'Aloïs Richard Nykl, chapitre « La lyrique portugaise ancienne », In *La poésie hispano-arabe et les premiers troubadours d'Aquitaine*, p. 91 à 102.

<sup>450</sup> Source Wikipédia.

<sup>451</sup> Aloïs Richard Nykl, *Op. Cit.*, p. 91.

<sup>452</sup> Max Rouquette, *Ils sont les bergers des étoiles*, Editions du Rocher, Monaco, 2001, p. 385.

<sup>453</sup> Roland Poupin, « Dans les tuniques de l'oubli », In *Troubadours et Cathares en Occitanie Médiévale*. Actes du colloque de Chancelade (24 et 25 août 2002), Cahors, l'Hydre éditions, 2004. P. 56.

<sup>454</sup> *Idem*, p. 55.

Arie Schippers, dans la préface de l'ouvrage sur *La poésie hispano-arabe et les premiers troubadours d'Aquitaine*, critique les poésies provençales qui, selon lui, « sont écrites dans un [sic] simple langue quotidienne qui n'a aucune tradition littéraire substantielle. »<sup>455</sup>. Hormis ce point de vue discutable, l'œuvre du poète et savant andalou du XI<sup>ème</sup> siècle, Ibn Hazm<sup>456</sup>, *Le collier de la colombe*, dans laquelle il célèbre la femme et l'amour, n'a que peu de qualités à ses yeux car le professeur Schippers signale que :

Ibn Hazm présente des descriptions réalistes de plusieurs manifestations de l'amour, hétérosexuel aussi bien que homosexuel, raffiné autant que passionné. Il n'y a dans le *Tawq* aucune mention de [...] l'amour-passion [...] ni du concept de l'amour des troubadours.<sup>457</sup>

Cependant il indique que « La poésie provençale voit dans l'amour quelque chose qui anoblit, tandis que la poésie arabe présente un point de vue beaucoup réaliste. ».

La question posée au sujet de « Romance » est identique à celle qui vient à l'esprit : Quelles sont les analogies hispano-arabes et occitanes ? Quel est le rôle du *zejel* dont les appellations sont multiples ?

Le *zejel*<sup>458</sup> est un couplet de trois vers unissonnants dont le quatrième vers rime avec le refrain. La rime est la suivante : aa (refrain), bbb (*mudanza* / changement), a (*vuelta* / retour) et répétition du refrain ; c'est-à-dire : aa-bbba, aa-ccca, aa-ddda. Cette composition était une forme chorale, populaire, très répandue dans l'Andalousie musulmane et chantée par un chœur et un soliste. L'inventeur du *zejel* ou *muwaxxaha* fut un poète cordouan, de la fin du IX<sup>e</sup> siècle et premier quart du X<sup>e</sup>, Mucaddam ben Muafa el Cabri, surnommé *El Ciego* (*L'aveugle*). Aben Jaldun affirme que ce modèle est venu remplacer la *casida* arabe classique,

---

<sup>455</sup> Préface d'Arie Schippers, In Aloïs Richard Nykl, 2005. *La poésie hispano-arabe et les premiers troubadours d'Aquitaine*, traduit de l'anglais par Maïca Sanconie. Avant-propos de Luc de Goustine. Introduction par Arie Schippers, Carrefour Ventadour et Culture et Patrimoine en Limousin, Limoges (Collection Trobar). P. 12.

<sup>456</sup> <https://www.wdl.org/fr/item/7430/> et <https://www.actes-sud.fr/catalogue/litterature/le-collier-de-la-colombe>  
Abu Muhammad Ali ibn Ahmad ibn Said Ibn Hazm (Cordoue 994-1064 apr. J.-C.), fut un célèbre poète et érudit religieux andalou de Cordoue. Issu d'une éminente famille omeyyade, ayant bénéficié d'une éducation d'excellence dans de multiples domaines, il servit le calife Umayyad pendant son déclin. Ses activités politiques et son non-conformisme lui valurent d'être emprisonné et banni, et il écrivit *Tawq al-hamamah* (*Le collier de la colombe*) en exil à Játiva, en 1022. Le livre en prose est souvent considéré comme l'ouvrage le plus détaillé et perspicace ayant été écrit dans le monde arabe sur la nature de l'amour et ses causes. L'œuvre inclut des histoires d'amour en prose ainsi que de la poésie et analyse l'affection en tant qu'émotion humaine. Le livre est divisé en 30 chapitres, commençant par les « signes de l'amour », qui incluent le désir constant de regarder l'amant(e), le désir de se parler, la hâte de retrouver l'amant(e), et le battement du cœur au moment des retrouvailles. D'autres chapitres incluent des thèmes aussi divers que rêver de l'amant(e), le coup de foudre, la correspondance et l'envoi d'un émissaire à l'amant(e). D'une culture polyphonique, l'auteur fonde sa pensée sur une exigeante recherche du vrai. Ses quelques grands traités ont légué à la civilisation arabo-musulmane un modèle prestigieux pour affronter le changement redoutable des idées et des mœurs. L'étude de Rachel Arié, « Ibn Hazm et l'amour courtois », dans la Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée, peut apporter des compléments enrichissants sur cet auteur :

[https://www.persee.fr/doc/remmm\\_0035-1474\\_1985\\_num\\_40\\_1\\_2095#remmm\\_0035-1474\\_1985\\_num\\_40\\_1\\_T1\\_0076\\_0000](https://www.persee.fr/doc/remmm_0035-1474_1985_num_40_1_2095#remmm_0035-1474_1985_num_40_1_T1_0076_0000)

<sup>457</sup> Préface d'Arie Schippers, p. 13.

<sup>458</sup> Ramón Menéndez Pidal, *Poesía árabe y poesía europea*, Austral N° 190, Espasa-Calpe, Madrid, 5<sup>ta</sup> edición, 1963. P. 17 à 41. R. Menéndez Pidal est un érudit espagnol, philologue, historien, folkloriste et médiéviste, né à La Corogne le 13 mars 1869 et mort à Madrid le 14 novembre 1968.

les deux formes se ressemblant<sup>459</sup>. Mucaddam fut imité au cours des X<sup>ème</sup> et XI<sup>ème</sup> siècles. Le poète qui se détache le plus est le poète cordouan du XII<sup>ème</sup> siècle Ben Quzman Aben Guzman<sup>460</sup> qui mourut probablement en 1160. On dit qu'il mena une vie de troubadour et c'est le seul dont on ait conservé un *divan*, c'est à dire une collection complète de zéjeles.

Le zéjel est arabe par sa langue qui contient des mots étrangers ou de tournures incorrectes. Il traite aussi de deux thèmes : l'amour et la louange d'une personne dont on désire obtenir des grâces. Mais il n'est pas arabe par sa division strophique, par le refrain et par d'autres thèmes traités comme l'aube...<sup>461</sup>. Aben Guzman semble contaminé par les coutumes arabo-andalouses de ceux qu'on nomme les *mozarabes*, c'est à dire les Chrétiens qui étaient au service des Arabes. Cette influence se ressent dans les allusions aux fêtes du calendrier latin, dans le lexique dans lequel apparaissent des vocables romans d'Andalousie. C'est un genre poétique que l'on peut qualifier de syncrétique car elle [est née pour être chantée au sein d'un peuple multiethnique et bilingue qui parlait une langue arabe romanisée et une langue romane arabisée, au milieu du peuple andalou, dans lequel, alors se croisaient le monde islamique et le monde chrétien], selon cette phrase de R. Menéndez Pidal :

*el zéjel es una poesía nacida para ser cantada en medio de un pueblo birracial y bilingüe, que hablaba un árabe romanizado y un romance arabizado, en medio del pueblo andaluz, donde a la sazón se interferían el orbe islámico y el orbe cristiano.*<sup>462</sup>

---

<sup>459</sup> Ces propos sont tenus par deux grands écrivains musulmans du XII<sup>ème</sup> siècle : Aben Bassam et Aben Jaldun du XIV<sup>e</sup> siècle.

<sup>460</sup> « Muhammad ibn Quzman, Abu Bakr Muhammad ibn Quzman, appelé Abenguzmán et Ben Guzmán ou Quzmán ; Córdoba, vers 1086 - 1160). Poeta hispanoárabe nacido en el seno de una familia perteneciente a la baja nobleza. Su fama se deriva de una colección o diván de 193 zéjeles, poemas estróficos (a diferencia de la poesía árabe clásica, de constitución no estrófica o anestrófica) escritos en árabe vulgar en su variante andalusí, salpimentada con un buen puñado de palabras en lengua romance; Como autor de zéjeles, trísticos con estribillo destinados al canto, se distancia de la poesía clásica árabe (con dos géneros básicos, la casida y la gacela) y consigue expresar toda la espontaneidad de lo popular con sus burlas, juegos y realismo. Los rasgos que separan el zéjel de la poesía árabe clásica son, como se ha apuntado, el uso de la lengua vulgar y el estrofismo. Los zéjeles conservados tratan temas muy diversos: los hay amorosos (tanto heterosexuales como homosexuales), báquicos-anacreónticos, panegíricos, mendicantes (la mayoría) ... todos ellos característicos del medio en el que se compusieron, que Muhammad ibn Quzman recrea con toda la vitalidad de aquella sociedad. Como curiosidades, cabe señalar que, en uno de ellos, agasaja al gran filósofo Averroes cuando éste no era más que un joven prometedor; en otro, el cordobés nos obsequia con una magnífica canción de alba.». [Poète hispano-arabe né au sein d'une famille de la petite noblesse. Sa réputation découle d'une collection ou "diván" de 193 zéjeles, poèmes strophiques (différents de la poésie arabe classique, de composition non strophique ou anastrophique) écrits en arabe vulgaire dans sa variante andalouse parsemée d'une bonne poignée de mots en langue romane. Comme auteur de zéjeles, tercets composés d'un refrain destiné à être chantés, il s'éloigne de la poésie classique arabe (aux deux genres de base, la casida et la gacela) et parvient à exprimer toute la spontanéité de l'aspect populaire avec ses plaisanteries, jeux et réalisme. Les caractéristiques qui séparent le zéjel de la poésie arabe classique sont l'emploi de la langue vulgaire et le strophisme. Les poèmes conservés traitent de thèmes très divers : amoureux (hétérosexuels aussi bien qu'homosexuels), bachiques-anacréontiques, panégyriques, mendiants (la plupart) ... tous sont caractéristiques du milieu dans lequel ils ont été composés, que Muhammad ibn Quzman recrée avec toute la vitalité de cette société. Comme curiosités il faut signaler que, dans un des poèmes, il chante les louanges du philosophe Averroès alors que celui-ci n'était encore qu'un jeune homme plein de promesses ; dans un autre, le cordouan nous fait le présent d'une magnifique chanson d'aube.].

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/q/quzman.htm>

<sup>461</sup> Ramón Menéndez Pidal, *Poesía árabe y poesía europea*, Austral N° 190, Espasa-Calpe, Madrid, 5ta edición, 1963. P. 24.

<sup>462</sup> *Idem*, p. 26.



Si ce genre poétique s'est répandu assez rapidement en Orient, chez tous les peuples islamiques, comme l'Irak, il est possible de s'interroger quant aux influences du *zejel* sur la poésie occitane.

La frontière entre l'Orient et l'Occident était assez mince pour ne pas empêcher le passage des influences : l'Andalousie touchait l'Orient. Le premier cas d'imitation, selon R. Menéndez Pidal, est le grand précurseur des troubadours : Guilhem IX comte de Poitiers (*de Peitius*), duc d'Aquitaine (*Aquitània* en occitan)<sup>463</sup>. La forme strophique employée par Guilhem est un peu différente du *zejel* il manque le refrain. Mais quelques autres grands troubadours employèrent la strophe de trois vers monorimes, avec la *vuelta* : Peire Cardenal, Marcabru, J. Rudel... La *vuelta* est très importante et R. Menéndez Pidal dit : « *es carácter distintivo de las canciones de Guillermo IX y demás trovadores de la primera generación...* », [c'est un trait remarquable des chansons de Guillaume IX et des autres troubadours de la première génération]<sup>464</sup>.

Guilhem commença à écrire quand, déjà, Aben Guzman était parti sur les chemins comme troubadour errant. Voici ce que Menéndez Pidal soutient à propos de Guillaume d'Aquitaine : « *Se piensa que durante su viaje de cruzada, en los años 1101-1202, pudo oír en Siria la canción andaluza, e imitar el trístico con vuelta.* », [On pense que pendant son voyage de croisade, dans les années 1101-1202, il a pu entendre en Syrie la chanson andalouse et imiter le tercet avec *vuelta*]<sup>465</sup>. Menéndez Pidal assure que « *la estrofa zejelesca completa sirvió para el canto popular en Provenza, lo mismo que en los demás países románicos...* », [la strophe du *zèjel*, complète, a servi dans le chant populaire en Provence de la même façon que dans les autres pays romans], (P. 30). Pour l'érudit, il n'y a rien de curieux à dire que la poésie des premiers troubadours, destinée à être chantée par un *juglar*, est inspirée par la poésie arabo-andalouse et plus précisément par les *zejeles*.

C'est surtout dans la poésie amoureuse que la présence de la lyrique arabo-andalouse est importante : troubadours occitans et poètes arabes parlent d'un protecteur, le « *gardador* » mais aussi de la supériorité de la dame aimée et du service que lui doit l'amant, service comparable à celui dû au seigneur ; sans oublier la douleur de pas être compris et le tourment d'aimer. Le refrain avait toujours un pouvoir lyrique important, ainsi que le commente R. Menéndez Pidal : « *Si el estribillo estorbaba en la lírica cortesana, conservaba siempre su gran valor de liricidad para el canto popular.* », [Le refrain pouvait gêner dans la composition de la poésie lyrique courtoise mais il avait toujours sa grande valeur de lyrisme dans le chant populaire], (P. 41).

S'il est possible de penser que la poésie andalouse a joué un rôle dans la naissance de la poésie occitane grâce à des ressemblances claires, les différences sont nettes surtout en ce qui concerne la métrique. Par exemple dans les 11 chansons conservées de Guilhem, seules 5

---

<sup>463</sup> Voir l'ouvrage de Henri-Irénée Marrou, *Les Troubadours*, « Du zadjal andalou, au versus aquitain », p. 127 à 131. Voir aussi, Aloïs Richard Nykl, 2005. *La poésie hispano-arabe et les premiers troubadours d'Aquitaine*, *Op. Cit.*, chapitre sur « L'univers aquitain », p. 32 à 47.

<sup>464</sup> Ramón Menéndez Pidal, *Op. Cit.*, p. 30.

<sup>465</sup> *Idem*, p. 34.



comportent une *vuelta* unissonnante. R. Menéndez Pidal affirme que la lyrique occitane a dû connaître d'autres influences : lyrique populaire et/ou textes latins par exemple. Les Catalans, eux, composaient dans une langue proche de l'occitan et les autres poètes des autres régions d'Espagne écrivaient dans leur langue comme le galicien. R. Menéndez Pidal conclut ainsi que : « *la canción provenzal no pudo nacer sino en las cortes del Mediodía de Francia ; pero no hubo de nacer sin una importante intervención de la lírica arabigo-andaluza* », [La chanson provençale n'a pas pu naître ailleurs que dans les cours du Sud de la France ; mais elle n'a pas dû naître sans une importante intervention de la poésie lyrique arabo-andalouse]<sup>466</sup>.

Un regard sur l'Histoire permettra d'étayer cette affirmation. R. Lapesa<sup>467</sup> signale que des libertés sont attribuées à certaines villes et les relations extérieures s'améliorent en partie grâce au « *camino francés* » qui conduit à Compostelle. La réforme de Cluny pénétra en Espagne<sup>468</sup> et apporta de nouvelles pratiques religieuses. L'érudit espagnol précise que les premiers gallicismes et l'influence française ont débuté au XI<sup>ème</sup> siècle. Il précise que, sur le plan linguistique, les modifications sont sensibles :

*La influencia ultrapirenaica se acentúa durante el reinado de Alfonso VI, casado sucesivamente con tres reinas extranjeras. [...] En el lenguaje entran muchos términos provenzales y franceses. [...] La introducción de galicismos no había de cesar ya en toda la Edad Media.*<sup>469</sup>.  
[L'influence venue d'outre Pyrénées s'accentue durant le règne d'Alphonse VI, marié successivement avec trois reines étrangères. [...] De nombreux termes provençaux et français entrent dans le langage. [...] L'introduction de gallicismes ne devait plus cesser durant tout le Moyen Âge.]

Du X<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle, selon Lapesa, ce fut « *el apogeo de la inmigración ultrapirenaica en España* » (P. 143), l'apogée de l'immigration française en Espagne, et l'exemple des poètes français et « provençaux » pour lesquels les rois de Castille et d'Aragon se montrèrent généreux et accueillants, stimula le développement des littératures péninsulaires.

Le comte de Poitiers alla aussi en Aragon en 1120 soutenir le roi Alphonse avec l'aide du roi musulman de Saragosse. Toutes ces influences arabes et andalouses se sont certainement retrouvées dans la lyrique. La chanson 11<sup>470</sup>, citée par R. Menéndez Pidal se compose de *coblas* de trois vers monorimes dont le dernier, la *vuelta*, s'achève en -i :

<i>Pos de chantar m'es pres talenz,</i>	[Puisque désir de chanter m'est venu
<i>Farai un vers, don sui dolenz :</i>	je ferai un vers, dont je suis dolent

<sup>466</sup> *Idem*, p. 69.

<sup>467</sup> Rafael Lapesa, [1942], 1965. *Historia de la lengua española*, sexta edición, Madrid, Escelicer. P. 119.

<sup>468</sup> Au cours des X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles, divers abbés de l'abbaye de Cluny, fondée en 910 en Bourgogne, imposèrent une réforme de la règle bénédictine.

<sup>469</sup> Rafael Lapesa, *Op. Cit.*, p. 120-121.

<sup>470</sup> Ramón Menéndez Pidal, *Op. Cit.*, P. 29. *Pois de chantar*, BEdT 183, 010 (aaab, 08 08 08 08, 10 s 4, une « tornada »). « Puisque j'ai eu l'envie de chanter ». Autres chansons de Guillaume IX : 7 : *Pos vezem de novel florir*, « Puisque nous voyons reflleurir », 183, 011 (aaabab, 8 8 8 4 8 4, 7 s 6, 2 *tornadas*) et 5 : *Farai un vers pos mi sonelh*, « Je ferai un vers puisque je me suis endormi », 183, 011 (aaabb, 08 08 08 08 04 12, 14 s 5, 1 *tornada*).

*Mais non serai obedienz  
En Peitau ni en Lemozi.*

mais je ne serai jamais servant  
de Poitiers ni de Limousin].

De 1000 à 1035, des relations culturelles mais aussi des mariages permirent au roi de Navarre Sancho de resserrer les liens avec l'Aquitaine, la Gascogne. Guilhem maria une de ses filles avec le roi aragonais Ramiro le Moine. C'est ainsi que Menéndez Pidal peut affirmer que « *Las relaciones entre las cortes señoriales de Francia y España eran íntimas ; las relaciones matrimoniales, continuas* » (P. 37) : [Les relations entre les cours seigneuriales d'Espagne et de France étaient intimes ; les relations matrimoniales, continues]. Les échanges étaient fréquents surtout à l'occasion des nombreux pèlerinages à Santiago de Compostela (Saint Jacques de Compostelle). Le propre enfant de Guilhem mourut dans l'église de Santiago en 1137. Ce triste événement fut célébré par le troubadour Cercamon<sup>471</sup> dans un *planh* « *de estrofas zejelescas* », c'est-à-dire dont les strophes imitaient le *zejel*.

Si l'Orient a fasciné, de tous temps, les auteurs, il en est de même pour Lorca. Grand amateur de chants traditionnels, il a repris, dans le recueil « *Cantares populares* », une chanson populaire du XV<sup>ème</sup> siècle : « *Las Morillas de Jaén* ». Le thème provient d'une chanson orientale très ancienne (IX<sup>e</sup> siècle) qui raconte une aventure sensuelle dans un harem d'Hārūn al-Rashīd<sup>472</sup>. Les paroles et la mélodie nous renvoient au temps de la Reconquista, lorsque trois pauvres morisques, converties contre leur gré et victimes de discrimination de la part des vainqueurs chrétiens, vont ramasser olives et pommes mais ne trouvent rien. Lorca retouche à peine les paroles pour actualiser le rude texte original qui est un écho des nombreux siècles de « *convivencia* », autrement dit de bonnes relations entre Maures et Chrétiens. Il la jouera au piano accompagné par la voix de *La Argentinita*<sup>473</sup>.

Mais le recueil qui rend, en quelque sorte, hommage aux poètes arabes de Grenade, est celui intitulé *Diván del Tamarit*. Lorca y a utilisé des structures inspirées de la poésie préislamique comme la « *casida* »<sup>474</sup>, et la « *gacela* ». Rédigé de 1931 à 1935, il ne sera publié qu'en 1940 aux États-Unis. Il se compose de douze « *gacelas* » et de neuf « *casidas* ». Le *gazal* est un genre lyrique constitué de couplets et refrains ; il est en étroite relation avec les thèmes panégyriques de la « *qasida* ». Une « *gacela* » se rapproche de l'expression poétique de la douleur de la perte ou de la séparation et de la beauté de l'amour malgré cette douleur. La forme, du VI<sup>ème</sup> siècle, est très ancienne. La connaissance par Lorca des *Poemas*

---

<sup>471</sup> Jongleur itinérant, il fut un des premiers troubadours connus, dont l'activité poétique se situe entre 1135 et 1152, à la cour de Poitiers. Son nom signifie « cherche monde ».

<sup>472</sup> Cinquième calife abbasside en 786, personnage légendaire des *Mille et une nuits* mais dont le règne marque le commencement de la dislocation de l'empire islamique, il fut un homme de guerre contre Byzance. Il meurt jeune, à quarante-trois ans, en 809.

<sup>473</sup> Nom de scène d'Encarnación López Júlvez née à Buenos Aires en 1898, mourut à New York en 1945. Elle fut danseuse, chorégraphe, chanteuse et danseuse de flamenco comme sa sœur Pilar également danseuse, toutes deux filles d'immigrants en Argentine qui revinrent en Espagne en 1902. Elles formèrent avec Lorca la *Compañía de Bailes Españoles de La Argentinita* (Compagnie de danses) et Encarnación enregistra avec le poète un disque de chansons populaires.

<sup>474</sup> Avicenne utilisa la *qasida*, poème monorime à des fins philosophiques alors qu'à l'origine elle était réservée aux panégyriques et aux thèmes nostalgiques.

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/89558068292340921298068/p0000002.htm?marca=casida#126>

*arábigoandaluces* que le grand arabisant Emilio García Gómez traduisit et publia en 1930 a certainement été d'une grande importance dans la réalisation de cette œuvre<sup>475</sup>.

Dans le recueil *Diván del Tamarit*, Lorca a voulu peindre un Orient personnel, qui s'appuie sur Grenade majoritairement, mais il a gardé les caractéristiques comme le désert et A. Bensoussan le dit clairement : « S'il est vrai que la poésie arabe chante le désert, c'est aussi pour y puiser ses vertus : renoncement, ascétisme, mysticisme et sagesse, Federico est sensible à cette poésie-là<sup>476</sup> ». Un poète occitan, Roland Pécout, sera particulièrement attiré comme Lorca par cet Orient.

La grande différence avec les beautés du désert oriental que le poète andalou a voulu recréer près de Grenade réside dans la mentalité de l'auteur qui ne peut ressentir librement les joies de l'amour et n'endure que la peine d'un cœur désertique et, comme le suggère A. Bensoussan, « c'est du désert de son cœur et de son aride esseulement qu'il nous parle »<sup>477</sup>. Si la conclusion de Jean Roux à son intervention lors du Colloque de Chancelade est tout à fait d'actualité quant au rôle des troubadours et à leur importance dans les littératures occitanes et espagnoles : « à notre époque [...] les troubadours donnent toujours une leçon de civilisation. »<sup>478</sup>, l'influence de l'Orient grâce à la poésie arabo-andalouse ne fait pas oublier les influences autochtones mais aussi étrangères qui ont pu marquer Lorca mais aussi les poètes occitans à travers le temps. Dans l'espace géographique et les paysages littéraires européens et américains, Lorca et ses homologues occitans ont connu d'autres sources et rencontré d'autres créateurs qui les ont impressionnés.

---

<sup>475</sup> Albert Bensoussan, *Federico García Lorca*, Gallimard, 2010. P. 361.

<sup>476</sup> *Idem*, p. 362

<sup>477</sup> *Idem*, p. 362-363.

<sup>478</sup> Jean Roux, « *Cortesia e fin'amor* : un nouvel humanisme », p. 168, In *Troubadours et Cathares en Occitanie Médiévale*. Actes du colloque de Chancelade (24 et 25 août 2002), Cahors, l'Hydre éditions, 2004.

## 2 2.6- Influences « extérieures ». Autres maîtres

Sans ôter ses mérites à l'auteur andalou, il convient de préciser qu'il n'est pas le seul à avoir impressionné les écrivains du Sud de la France. Il faut compter sur l'influence de l'autre Andalou, adopté par la Castille, Antonio Machado mais aussi Rubén Darío<sup>479</sup>, poète d'une « *potente vitalidad lírica* », [puissance vitalité lyrique], et surtout le Chilien Pablo Neruda. Ils sont une source supplémentaire où s'abreuvent des poètes comme Jean Boudou, par exemple :

*Soi vengut a un punt qu'aimi mai l'espanhòl e la poesia espanhòla que lo francés e la poesia francesa. D'après ieu lo pus grand trobairaire d'en aval seriá Antonio Machado e ai volgut atrapar son biais. [...] Coma l'occitan a un pauc lo même son que l'espanhòl, m'èri afigurats de far de vèrses assonantats. Aquel Machado, lo pus sovent, fa de vèrses de 8 sillabas e dins sas pèças i a tojorn coma una espècia de refrin*<sup>480</sup>.

[J'en suis venu à un point où je préfère la poésie espagnole au français et à la poésie française. D'après moi, le plus grand poète, (troubadour) serait Antonio Machado et j'ai voulu saisir sa façon de faire. [...] Comme l'occitan a un peu le même son que l'espagnol, je m'étais imaginé de faire des vers assonancés. Ce Machado le plus souvent fait des vers de 8 syllabes et dans ses pièces il y a toujours comme une espèce de refrain].

Boudou dit à son maître Mouly qu'il s'est essayé à la traduction d'un poème de Machado mais il ne l'a pas rédigé sous poétique :

*Una tarde parda y fría,  
De invierno. Los colegiales  
Estudian. Monotonía  
De lluvia tras los cristales.*<sup>481</sup>

Une après-midi grise et froide  
d'hiver. Les collégiens  
étudient. Monotonie  
De la pluie derrière les vitres.

*Una serada grisa e freja d'ivèrn, los dròlles estudian, monotonía de pluèja suls carrèus.*

Philippe Gardy cite le point de vue d'Yves Rouquette « dans sa [celle d'Yves Rouquette] présentation de l'enquête menée par la revue *Òc* en 1962 sur le thème "Folklore et littérature d'oc" » :

---

<sup>479</sup> Félix Rubén García Sarmiento, connu comme Rubén Darío est né à Metapa, (Ciudad Darío, Matagalpa) au Nicaragua, le 18 de enero de 1867 et mort à León le 6 de febrero de 1916. Il fut un poète, journaliste et diplomate, et l'illustre représentant du mouvement littéraire espagnol appelé « *modernismo* ». Il a certainement exercé une grande influence sur la poésie du XX<sup>e</sup> siècle dans l'espace hispanique. Il est surnommé, « le prince des lettres castillanes », (Wikipédia). Lapesa Rafael, [1942], 1965. *Historia de la lengua española*, sexta edición, Madrid, ESCELICER. P. 283.

<sup>480</sup> On peut lire la lettre (datée du jeudi Saint 1941) de J. Bodon à son ami et maître E. Molin. *Letras de Joan Bodon a Enric Molin*, Societat dels amics de Joan Bodon, Valdariás, 1986, p. 28 et 29.

<sup>481</sup> *Letras de Joan Bodon a Enric Mouly*, 1986. Societat dels Amics de Joan Bodon, obratge publicat amb lo concors del Conselh Regional de Miègjorn-Pirenèus, Valdariás. P. 29. Antonio Machado, 1966, *Poesías completas*, Madrid, Austral, N° 149, Espasa-Calpe, Undécima edición. *Soledades*, « *Recuerdo infantil* », p. 26. Antonio Machado, 1973. *Poesías*, traduites de l'espagnol par Sylvie Léger et Bernard Sesé. Préface de Claude Esteban. Gallimard. Poème numéro V de *Solitudes*, « Souvenir d'enfance », p. 31.

*Mai fruchós èra estat per nostras letras l'exemple de Lorca - e de Machado mai que mai. Perque aquí èra pas question de copiar o d'imitar, ni de far de cançons qu'aguèsson l'èr folkloric, mas si ben de cercar dins son passat tradicional un estil nòu per sa grandor...*<sup>482</sup>

« Plus fécond avait été pour nos lettres l'exemple de Lorca – et celui de Machado surtout. Parce qu'il n'était pas question en cela de copier ou d'imiter, ni de faire des chansons qui eussent l'air folklorique, mais bien de chercher dans son passé traditionnel un style neuf au service de sa propre grandeur... »

Dans son article de la revue *Lenga e país d'òc*,<sup>483</sup> Marie-Jeanne Verny cite Pierre Lagarde<sup>484</sup>, hispanisant, qui a dédié, en 1953, dans son recueil *Espèra del jorn*, un « *ataïc* »<sup>485</sup> à A. Machado, intitulé « *Cavalets de fusta* », « *Petits chevaux de bois* », dans lequel sa référence aux « *poètas mòrts* », fait fraterniser dans le souvenir Lorca et Machado :

*Viran los remembres*                      tournent les souvenirs  
*Dels poètas mòrts.*<sup>486</sup>                      des poètes morts

L'hommage<sup>487</sup> rendu à Bernard Lesfargues (*Bernat Lesfargas*) par la revue *Oc*, cite, parmi « *Las granas figuras* », quelques-unes des grandes figures littéraires qui ont marqué l'homme et l'écrivain : Dalí, « la Marcela Delpastre », Mercè Rodoreda<sup>488</sup>, Max Rouquette, Jean Mouzat et Jean Larzac. Mais Lesfargues nomme aussi A. Machado qu'il qualifie de « poète immense »<sup>489</sup>.

Robert Allan fit la connaissance de P. Neruda en 1962, en Avignon<sup>490</sup>. Léon Cordes (*Leon Còrdas*), dans *La respelida de Centelhas* (1960) s'exprime dans un style qui voisine avec celui de l'auteur du splendide *Alturas de Machu Picchu*. Michel Decor confirme cette assertion dans son intervention lors de la journée Léon Cordes<sup>491</sup>, quand il écrit : « *Còrdas a*

---

<sup>482</sup> Article de Philippe Gardy, « Max Rouquette en Andalousie Ou : Federico García Lorca en Terre d'oc », In *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane*, P. Gardy et M.-J. Verny, édts, Etudes occitanes n°5, PULM, Montpellier, 2009. P. 127.

<sup>483</sup> Marie-Jeanne Verny, « País d'òc e Espanha Una fraternitat poetica », *Lenga e país d'òc*, N° 49, CNDP-CRDP, mai 2010, p. 76.

<sup>484</sup> Pierre Lagarde (1920-1992) est un écrivain occitan, hispanisant et traducteur de catalan en français qui fut instituteur puis professeur d'espagnol mais aussi Secrétaire général de l'Institut d'Etudes Occitanes (1961). Il est l'auteur de la nouvelle intitulée *Abuelita*, dont l'original occitan contient des passages en espagnol et en catalan. Il sera de ceux, avec Lafont, Cordes, Max Rouquette... qui vont fonder la revue *L'Ase Negre* en 1946 et participera à la création du COEA, Comité Occitan d'Etudes et d'Action, à Narbonne en 1962.

<sup>485</sup> Au sens propre ce terme désigne le cercueil. Par extension c'est un poème qui rend hommage au défunt ; il s'apparente au « *planh* », au « *llanto* ».

<sup>486</sup> Article cité p. 75 et 76. Pèire Lagarde, *Espèra dels jorns*, Messatges, 1953.

<sup>487</sup> *Oc*, N° 114/115, Auton/Ivèrn de 2015. P. 18 à 37.

<sup>488</sup> Mercè Rodoreda i Gurguï, née à Barcelone le 10 octobre 1908 et décédée à Gérone le 13 avril 1983, est une femme de lettres catalane, auteur de romans et de nouvelles. Lesfargues, en collaboration de Pierre Verdaguer, a traduit, entre autres ouvrages, « *La plaça del Diamant* », paru en 1962 : « La place du diamant » (éd. Gallimard, 1971), « *Tant et tant de guerre* », « *Quanta, quanta guerra...* », (éd. Aralia, 1996) et « *Viatges i flors* », « *Voyages et Fleurs* », (Illustrations de Gabrielle Cornuault, coédition fédérop/Librairie La Brèche, 2013).

<sup>489</sup> *Oc*, N° 114/115, Auton/Ivèrn de 2015. P. 30 à 32.

<sup>490</sup> Cf. M.-J. Verny, « L'œuvre poétique de Robert Allan, entre enchantement et désenchantement du monde. » In *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane*, P. Gardy et M.-J. Verny, édts, Etudes occitanes n° 5, PULM, 2009, p. 260.

<sup>491</sup> Journée d'hommage organisée le 22/11/2013 par la composante RedÒc du laboratoire de recherche LLACS (Langue, Littérature, Arts et Cultures des Suds) de l'Université Montpellier III, sur le site Saint-Charles de l'université Paul Valéry.



*legit Neruda e Machado, segur, e sap tornar emplegar aquela matèria universala que travèrsa la consciéncia umana*», [Cordes a lu Neruda et Machado, c'est sûr et il sait réemployer cette matière universelle qui traverse la conscience humaine]<sup>492</sup>.

Max Rouquette (*Max Roqueta*) rendit hommage à Neruda en écrivant le poème « *L'argela* »<sup>493</sup> où il mêle le mot occitan et le mot espagnol pour dire cet élément, l'argile, dont l'auteur chilien semblait pétri et en avait la couleur :

<i>Disiás “la arcilla”</i>	Tu disais : “ <i>la arcilla</i> ”,
<i>Tu, Neruda</i>	ô toi, Neruda,
<i>Que ta cara</i>	dont la face
<i>Èra d'argela plena</i>	était d'argile pleine
<i>E plan pastada.</i>	et bien pétrie

Quelques vers plus loin il n'oublie pas le défunt Federico García Lorca :

<i>Gautas d'argela,</i>	Joues d'argile
<i>front de pèira</i>	front de pierre
<i>e tos uòlhs de sòmi</i>	et tes yeux de songe
<i>qu'avián crosat</i>	qui croisèrent
<i>los uòlhs ensepelits</i>	les yeux ensevelis
<i>de Federico.</i>	de Lorca

Pour Neruda, « *los hijos de la arcilla* » étaient les fils de la terre, les aborigènes massacrés sur cette terre envahie par les Conquistadores, qui ont apporté mort et destruction en Amérique.<sup>494</sup>

Si la présence de J-R. Jiménez se retrouve chez Lorca, elle est perceptible aussi dans certains poèmes de Robert Allan<sup>495</sup> et chez R. Busquet. C'est en tous cas ce qu'affirme R. Lafont dans sa préface du recueil poétique *Aquò ritz quand plòu* de Busquet : « *Busquet es d'aquelei, [...] que veguèron lo continent europenc arquitecturat dei grandei massas auturosas, Hernández, Lorca, Alberti, Jiménez* », [Busquet fait partie de ceux qui ont vu le continent européen construit autour des grands génies, Hernández, Lorca, Alberti, Jiménez]<sup>496</sup>.

---

<sup>492</sup> M. Decor, « La cosmogonia dins *La respelida de Centelhas* de Leon Còrdas », p. 336. Leon Còrdas / Léon Cordes, « *Canti per los qu'an perdut la cançon* », Tome 120-2, Revue des langues romanes, Presses universitaires de la Méditerranée, 2016. P. 336.

<sup>493</sup> M-J. VERNY: « País d'òc e Espanha, Una fraternitat poetica » In *Lenga e país d'òc* N° 49, SCEREN, Montpellier, 2010, p. 77. Voir aussi : Max Roqueta, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, [1<sup>ère</sup> éd. Sud, Marseille, 1988], 2<sup>ème</sup> éd., Pézenas, 2000, p. 98-99 et 100-101.

<sup>494</sup> Pablo Neruda, *Canto General*, 3<sup>ème</sup> partie « *Los Conquistadores* », 1<sup>er</sup> chant « *Vienen por las islas* » (1493). México, 1950. Ce « Chant Général », commencé en mai 38, sera achevé en février 49.

<sup>495</sup> Article cité, p. 59 à 62. Voir aussi *Lenga e país d'òc*, n° 49, p.62: *La cantadissa d'Avinhon* de R. Allan.

[http://www.felco-](http://www.felco-creo.org/mdoc/detail_fr.php?categ=paraulas&id=659&PHPSESSID=8e4dc2c5ccae8ee0b65f1cd2e939a5ec)

[creo.org/mdoc/detail\\_fr.php?categ=paraulas&id=659&PHPSESSID=8e4dc2c5ccae8ee0b65f1cd2e939a5ec](http://www.felco-creo.org/mdoc/detail_fr.php?categ=paraulas&id=659&PHPSESSID=8e4dc2c5ccae8ee0b65f1cd2e939a5ec)

<sup>496</sup> Ramon Busquet, *Aquò ritz quand plòu*, Messatges, IEO, Tolosa, 1979. Voir article M-J. VERNY, « País d'òc e Espanha, Una fraternitat poetica », p. 58.



Les premières œuvres de Busquet furent rédigées en français. Dans ces compositions, Lafont dit reconnaître « *una referència iberica, castelhana mai que mai* »<sup>497</sup>, c'est-à-dire une empreinte, sinon espagnole, du moins castillane avant tout. On peut donc affirmer que les deux langues ont agi sur le style et la pensée de ce poète comme sur les poètes occitans de cette époque. Lafont en est persuadé qui écrit : « *Recebèt donc de l'espanhòu au francés una leiçon que lei poètas occitans la recebián tanben entre 1940 e 1945.* », [Busquet reçut donc de l'espagnol au français une leçon que les poètes occitans recevaient aussi entre 1940 et 1945].<sup>498</sup>.

Parmi les poètes espagnols, Góngora<sup>499</sup> est un des auteurs le plus admiré par Lorca. En guise d'épigraphe pour le poème « *Cançon gongorina* », Busquet emprunte au poète cordouan ces quelques vers hexasyllabiques qui auraient été écrits en 1580 (œuvre de jeunesse) :

*Polida Nicòla ;  
es fèsta deman,  
fugirem l'escòla  
La man dins la man,*

[Belle Nicole,  
c'est fête demain,  
nous fuirons l'école,  
la main dans la main,

*E long de las dralhas,  
D'un jorn tot entièr,  
Te ralhi, me ralhas,  
Ne farem plantièr.<sup>500</sup>*

et le long des chemins,  
la journée entière,  
nous nous amuserons bien  
en faisant l'école buissonnière.]

*Hermana Marica,  
Mañana, que es fiesta,  
No irás tú a la amiga  
Ni yo iré a la escuela.<sup>501</sup>*

Marie, ma sœur  
demain c'est la fête  
pour toi pas d'« amie »  
pour moi pas d'école.

<sup>497</sup> Cette différence entre « *iberica* » et « *castelhana* » révèle le sentiment de Lafont à propos du multilinguisme affiché (catalan, léonais, aragonais, andalou...) de l'Espagne.

<sup>498</sup> Ramon Busquet, *Op. Cit.*, Prefaci p. II.

<sup>499</sup> Don Luis de Góngora y Argote : né en 1561 et mort en 1627, à Cordoue, Ce fut le poète le plus influent et original de tout le Siècle d'Or. Il fut un personnage particulier, à la fois poète et amateur de jeu et de taumachie mais entra dans les ordres sans vocation ; aimant vivre comme un grand seigneur il connut quelques difficultés économiques. Son caractère rude, incisif et arrogant lui ont valu quelques inimitiés. La *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612) et *Soledades* (1613) sont ses poèmes majeurs. Lorca l'admirait et lui rendit hommage dans une conférence, « *La imagen poética de don Luis de Góngora* », donnée à l'occasion du tricentenaire de l'auteur cordouan (1927). Les *letrillas* et les *romances* sont les nombreux poèmes qu'il a composés en vers courts et traditionnels ; il y a recours à la lyrique populaire mais il a su fusionner la stylistique aristocratique et la technique traditionnelle avec des artifices baroques. Les *letrillas* sont toujours vives et joyeuses et peuvent aborder des thèmes sentimentaux et sacrés ou malicieux et satiriques. Comme le caractère de l'homme, qualifié par Marcelino Menéndez Pelayo de « *príncipe de la luz* » et « *príncipe de las tinieblas* », par ses côtés lumineux et obscurs à la fois, l'œuvre de Góngora peut présenter les deux aspects, « *culto* » c'est à dire savant et raffiné sans oublier le côté populaire, trivial parfois ou grossier et bouffon mais aussi pessimiste que nous trouvons chez Busquet.

<sup>500</sup> Ramon Busquet, p. 104-105.

<sup>501</sup> Ce court *romance* est une indication des jeux que pouvaient pratiquer les enfants de l'époque et auxquels Góngora lui-même se livra. « *La amiga* » est l'appellation de l'école pour fillettes. Luis de Góngora, *Antología poética* ; ed. de A. del Rey Briones, Madrid, Alhambra Longman, 1995. P. 50-52. Cf. Traduction sur le disque intitulé « *Poèmes de Federico Garcia Lorca Luis de Gongora* » mis en musique et chanté par Paco Ibañez. Polydor – 658 022, Moshé-Naïm – 658 022. 1967.

Busquet reprend le schéma et le rythme de Góngora mais l'accommode à la mode occitane et rurale : pas de « *camisa nueva* », « chemise neuve » pour le garçon mais des « *esclòps* », des sabots ; pas de « *chochos y garbanzos* », (« lupins et pois chiches ») pour goûter mais « d'*amoras* », des mûres cueillies aux ronces de l'école buissonnière et pour finir, la musique provençale du « *pifre* », fifre et du « *tamborin* » les divertit tous les deux. Et pour « *Lo fòl* »<sup>502</sup> il s'agit des premiers vers de la *letrilla* de 1581 intitulée :

*Ándeme yo caliente  
y riase la gente.*<sup>503</sup>

[Que moi je sois bien au chaud  
et que les gens s'en moquent]

Dans le recueil de B. Lesfargues, *La plus close nuit*, l'auteur termine la présentation de la première partie de l'ouvrage (P. 29) par ces vers qu'il traduit ainsi : « Peu me chaut qu'on se moque / du moment que j'ai chaud. ».

Cette *letrilla* vante les bienfaits d'une vie tranquille, voire égoïste comme le révèle la place du pronom sujet « *yo* », au centre du vers, entre le verbe et l'adjectif, tout en se moquant du topique *Beatus ille*, du célèbre poète latin Horace, du pouvoir et du luxe ainsi que de l'amour auquel Góngora préfère les plaisirs de la table : l'essentiel est qu'il jouisse de la chaleur d'un bon feu et il laisse dire les gens, « que les bonnes gens rient ». La tonalité de cette *letrilla* correspond parfaitement aux sentiments exprimés par Busquet qui se moque des craintes perpétuelles d'un homme qui passe son temps à craindre et se soucier pour son argent, « *passas lo temps a crénher, / crénher per ton argent* », alors que lui « *dansi ma tarantèla / en cultivant mon òrt* », danse sa tarentelle / en cultivant son jardin. Busquet chante la simplicité d'une vie rurale, dépourvue de toute préoccupation amoureuse ou de pouvoir. Dans ce cas, « *lo fòl* », le fou est un sage. Et voici que revient en mémoire le nom de Peire Cardenal et la fable *La ciutat dels fòls*<sup>504</sup> sur laquelle une pluie tomba qui fit perdre la raison à tous les habitants sauf un que tous finirent par traiter comme s'il était fou.

En 1956, R. Lafont écrit, à propos de R. Allan et de son œuvre dont le caractère « populaire » porte une connotation de « facilité, un abandon de la poésie elle-même » :

Mais Allan a médité l'œuvre d'un maître cher aux méditerranéens : Federico García Lorca. [...] il savait que les audaces prétendues ne sont qu'une incantation de l'image. Et que les langues neuves, toujours jaillissantes d'invention sur les lèvres du peuple, -le castillan, l'occitan- savent fort bien prendre ces images au piège du langage<sup>505</sup>.

C'est une reconnaissance claire de l'influence hispanique sur la poésie occitane du début du siècle dernier. Les poètes sont en effet une caisse de résonance du monde qui les entoure et des situations vécues directement ou indirectement : ils sont joyeux, mélancoliques, mais ce sont aussi des prophètes qui pressentent leur avenir comme chez Lorca ou soupçonnent des événements du monde...

<sup>502</sup> *Idem*, p. 106-107.

<sup>503</sup> Luis de Góngora, *Op. Cit.*, p. 75-76.

<sup>504</sup> <http://www.cardenal.org/sommaire.htm> <http://uoh.univ-montp3.fr/1000ans/?p=3936>

<sup>505</sup> Robert Allan, *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tibra I*, Edition bilingue établie par M-J. Verny, lettras d'òc, Tolosa, 2012. P. 221.

Robert Marty intitule son avant-propos de l'édition des *Poèmas* de Bodon « Terres de l'homme ou le monde poétique de Jean Boudou » et précise : « [...], il y a dans la poésie un je ne sais quoi qui s'apparente au sacré et magnifie la parole »<sup>506</sup>. L'avis de R. Lafont sur la poésie de R. Allan contient la même idée : « Et pourtant il a construit son monde sacré, comme tout poète. »<sup>507</sup>.

R. Lafont, auteur très cultivé et doté d'une grande intelligence, a été marqué par Lorca mais aussi par d'autres poètes et écrivains, en particulier du Sud comme Josep Sebastià Pons<sup>508</sup> qui sera aussi un enseignant et un des maîtres de Rouquette et qu'il cite dans le premier vers du poème I de « *Catalanescas de l'amistat* » : « *Ieu pensi a vos Josep Sebastià Pons* », « Je pense à vous Joseph-Sébastien Pons »<sup>509</sup>. F. Gardy, dans son article sur Lafont, indique que ce dernier a fait paraître une critique sur l'ouvrage d'Yves Rouquette sur Josep Sebastià Pons, dans la collection « Poètes d'aujourd'hui » de P. Seghers<sup>510</sup>. Lafont a consacré un poème « A Federico García Lorca » qui se compose de tous les ingrédients de la poésie lorquienne : cavaliers, guitare, olives, sang, douleur, mystère... sans oublier en filigrane les désastres de la guerre. Le premier vers du poème est « *Cinc cavaliers de dòu* »<sup>511</sup>. Ce même R. Lafont suit la voie tracée par d'autres écrivains occitans qui, selon P. Gardy, « dès le début des années cinquante, eurent tôt fait de chercher, sinon à minimiser, pour le moins à dépasser l'apport de Lorca (et d'autres tel Machado)<sup>512</sup> ». Mais n'est-ce pas le but de toute œuvre pédagogique que de tendre à ce que l'élève dépasse le maître ? Cependant, toujours selon Gardy, « la rencontre avec Lorca (davantage que celle avec l'œuvre de Machado) représente quelque chose d'essentiel. ».

Une précision s'impose au sujet du grand rôle joué par le professeur Josep-Sebastià Pons / Joseph-Sébastien Pons dans l'éveil littéraire de Max Rouquette à la poésie hispanique : il fut son premier modèle, avant même Lorca. Joëlle Ginestet<sup>513</sup> précise que « le fait d'avoir été un élève de Joseph-Sébastien Pons [...] a certainement été déterminant dans la décision de Max Rouquette de se consacrer à l'écriture poétique ». Quant à Rouquette, ses réponses aux

---

<sup>506</sup> Joan Bodon, *Poèmas*, édition bilingue, traduction française de R. Pécout, IEO, 2010.

<sup>507</sup> Robert Allan, *Op. Cit.*, p. 227.

<sup>508</sup> Joseph-Sébastien Pons, ou Josep Sebastià Pons, né le 5 novembre 1886 à Ille sur Têt dans les Pyrénées – Orientales et mort le 25 janvier 1962 à Ille-sur-Têt est un poète français d'expression française et catalane. Il fut poète et auteur dramatique et professeur d'espagnol de 1935 à 1953 à l'Université de Toulouse ainsi qu'au lycée de Montpellier où Max Rouquette étudiait.

<sup>509</sup> Robert Lafont, 2011. *Poèmas, 1943-1984*, Montpeyroux, Jorn. « Catalanesques de l'amitié », p. 125.

<sup>510</sup> Yves Rouquette, *J. S. Pons : choix de textes, bibliographie, portraits, fac-similés*, Paris, Seghers, 1963. N° 97. Voir « *Robert Lafont critic literari. L'aventura dei Cahiers du Sud (1953-1966)* », In *Lenga e país d'òc*, Per Robèrt Lafont. N° 50-51. CNDP-CRDP, 2011, p. 118.

<sup>511</sup> Cf. M-J. Verny : « *Pais d'òc e Espanha, Una fraternitat poetica* » In *Lenga e país d'òc* N° 49, SCEREN, Montpellier, 2010, p. 76. Voir aussi l'article de P. Gardy, « Robert Lafont : naissance d'un poète », In *Lenga e país d'òc*, N° 50-51. *Per Robèrt Lafont*, CNDP-CRDP, 2011. P. 100-101. Robert Lafont, *Op. Cit.*, p. 339.

<sup>512</sup> Article de Philippe Gardy, « Max Rouquette en Andalousie Ou : Federico García Lorca en Terre d'oc », In *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane*, P. Gardy et M.J. Verny, édts., Etudes occitanes n°5, PULM, Montpellier, 2009. P. 127 et 128.

<sup>513</sup> « L'inspiration biblique dans les *Psaumes de la Nuit* de Max Rouquette ». Article de J. Ginestet In « Max Rouquette en Andalousie. Ou : Federico García Lorca en Terre d'oc » In *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane*, Etudes occitanes n°5, PULM, Montpellier, 2009. P. 51.

questions d'Henri Giordan<sup>514</sup> sont claires au sujet des influences de Pons, Lorca et Machado et toute la partie intitulée « Un horizon sans frontières » montre l'éclectisme de goûts littéraires de l'auteur languedocien. Après avoir dit que « au commencement était Mistral. », Rouquette indique que « d'autres sont venus. Pons bien sûr, que j'ai connu et fréquenté longuement. [...] », et il précise ce qui l'a marqué dans la personne et l'œuvre de Pons :

La modernité aussi, dans un langage tellement près du nôtre qu'il nous appartenait presque La pureté, le dépouillement, la simplicité, l'intensité humaine, tel était le message de Joseph-Sébastien Pons. [...]. Pons, [...], nous avait fait faire un grand et merveilleux détour : Cervantès.<sup>515</sup>

À propos de Pons et Lorca, voici l'opinion de P. Gardy, au sujet de l'influence de ces deux auteurs sur Max Rouquette :

On a souvent, et à juste titre, insisté sur le rôle essentiel qu'a joué pour le jeune Max Rouquette la rencontre avec la personne et plus encore l'œuvre poétique du Catalan d'Ille-sur-Têt, Joseph Sébastien Pons. Cette rencontre, féconde entre toutes, a sans aucun doute profondément marqué, avec quelques autres, par textes interposés cette fois (Frédéric Mistral, Joseph d'Arbaud notamment), l'élan poétique originel de Rouquette, sa quête d'un contact direct avec les mots et le monde. [...] La rencontre avec le poète andalou est venue après celle avec le poète catalan, dont Rouquette fit la connaissance pendant ses études secondaires au lycée de Montpellier, où Pons fut professeur d'espagnol à partir de 1919 [...]. Et l'on peut avancer l'hypothèse qu'avec la lecture de Lorca, c'est tout un pan déjà en gestation de la poétique de l'auteur des *Somnis dau matin*, publiés en 1937, qui s'est trouvé à la fois consolidé et considérablement élargi.<sup>516</sup>

Pour s'extirper d'une forme de borbier littéraire dans lequel les écrivains occitans s'étaient enlisés au long des temps passés<sup>517</sup>, les exemples étrangers venus du Sud comme ceux de Lorca, Machado.... ainsi que le modèle d'une langue sœur, l'espagnol sans oublier le catalan, ont été fructueux pour les écrivains occitans. Les auteurs des deux côtés de la frontière se retrouvaient dans une situation presque identique ; se construire contre une forme de sous-développement, pour les uns et, pour les autres, en s'opposant à une littérature étrangère, imposée ; leurs efforts allaient dans le même sens d'un éveil, d'un cheminement nouveau<sup>518</sup>.

---

<sup>514</sup> Voir : *L'espace de l'écriture occitane, dialogue entre Henri Giordan et Max Rouquette*, In *Vert Paradis*, traduit de l'occitan par Alem Surre-Garcia avec la collaboration de Françoise Meyrueis, Paris, Le Chemin vert éditeur. 1980. P. 297 à 318, en particulier les pages 300 à 302, « Un horizon sans frontières ».

<sup>515</sup> *Idem*, p. 301 et 302.

<sup>516</sup> Philippe Gardy, « Max Rouquette en Andalousie. Ou : Federico García Lorca en Terre d'oc », In *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane*, P. Gardy et M.J. Verny, édts., Etudes occitanes n°5, PULM, Montpellier, 2009. P. 111.

<sup>517</sup> Dans la monographie de Léon Cordes rédigée par J.-M. Petit, on trouve un extrait d'un article signé par Yves Rouquette de son nom occitan, Ives Roqueta, dans lequel il dit que Cordes s'est toujours battu pour des causes qui lui semblaient justes car c'étaient des « *Batèstas decisivas de las annadas sieissanta per sortir la literatura d'òc e lo movement occitan del culturisme ont s'enfangava* ». [Combats décisifs des années soixante pour sortir la littérature d'oc et le mouvement occitan du culturisme dans lequel il s'embourbait]. Cf. Jean-Marie Petit, (éd.) 1985. *Leon Còrdas. Léon Cordes*, Notice biographique, bibliographie, iconographie, témoignages, critiques, études, textes. Béziers, Centre International de Documentation Occitane ; Montpellier, Association Occitania.

<sup>518</sup> Cf. *Oc*, « *Folklore e literatura d'oc* », *estudi d'Ives Roqueta*, IEO, numéro 223, p.5et 6. Introduction de Yves Rouquette dans la revue *Oc*.

Si, malgré « le lointain fonds inconscient de poésie orientale qui l'habita toujours », d'après Luis Cernuda, Lorca n'a jamais « subi aucune influence autre qu'espagnole »<sup>519</sup>, ce qui resterait à vérifier et ne nous semble pas très exact, ce n'est pas le cas des poètes occitans. Les goûts éclectiques de Max Rouquette l'ont amené aux rives de l'Irlande avec John Millington Synge<sup>520</sup> mais l'ont aussi conduit vers un Sud moins verdoyant ou un Orient lointain. Quant à R. Pécout, tous les Orients et les Occidents l'ont attiré et il a suivi les chemins qui l'ont conduit vers des lieux inattendus qui ont alimenté sa veine poétique. Dans la publication issue de sa thèse sur Pécout, M-J. Verny parle des « Spiritualités orientales » de l'auteur et cite, entre autres, « L'Islam » et « L'hindouisme » et « Le bouddhisme tibétain »<sup>521</sup>.

Tous ces poètes ont été de grands lecteurs et ont fréquenté, sur le plan littéraire, les grands écrivains et poètes passés et ceux de leur temps. Lorca était d'une famille aisée et ses parents possédaient une bonne bibliothèque dans laquelle le jeune Federico a pu trouver des ouvrages de Victor Hugo, un des auteurs favoris de sa grand-mère paternelle<sup>o</sup>:

*[...] los García Lorca poseían una buena biblioteca donde el joven Federico encontró especialmente bien representado a Victor Hugo, uno de los autores favoritos de la abuela paterna, Isabel Rodríguez.*<sup>522</sup>.

Le frère de Lorca confirme la présence des œuvres de l'auteur français quand il dit que, peu après la mort de Victor Hugo (1885), leur père, qui vouait une profonde admiration à V. Hugo, acheta une édition des œuvres complètes. C'est ainsi que les textes hugoliens furent les premières lectures des deux enfants: « *Mi padre compró una edición de sus obras completas [...]. Las obras de Víctor Hugo fueron mi primera lectura y creo que de Federico* », [Mon père acheta une édition des ses œuvres complètes.[...]. Les œuvre de Victor Hugo furent ma première lecture et je crois qu'elle le furent aussi pour Federico]<sup>523</sup>. Francisco García Lorca indique aussi que les enfants García Lorca ont approché diverses musiques<sup>o</sup>: Chopin, Debussy et différentes littératures<sup>o</sup>: Tourgueniev, Francis Jammes, Proust...<sup>524</sup>. Dans les années 1917 et 1918, Federico avait lu quelques livres de philosophie indienne ainsi que certains mystiques espagnols<sup>o</sup>:

*No es de extrañar entonces algunas lecturas de filosofía india, que se cruzaban con otras de místicos españoles, que no frenaban, no obstante, la carga sensual y sentimental, desbordada sobre todo en las prosas.*<sup>525</sup>

---

<sup>519</sup> Luis Cernuda, « Un fleuve » In *Federico García Lorca*, Europe N° 1032, Paris, avril 2015. P. 18 et 23.

<sup>520</sup> À ce propos il dit dans la revue *Oc* de 1962 que le folklore irlandais a eu peut-être plus d'influence sur lui que le folklore occitan. Cf. *Òc*, « *Folklore e literatura d'Oc* », estudi d'Ives Roqueta, N°223, Genièr-Març 1962. P. 23.

<sup>521</sup> Marie-Jeanne Verny, 2003. *Enrasigament e nomadisme trajectoire d'un écrivain occitan de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle, Roland PÉCOUT*, I E O. Textes et documents. Publication issue d'une thèse de doctorat soutenue en décembre 2002, sous la direction de Philippe Gardy. P. 32-327 ; 334 et 343.

<sup>522</sup> Lorca, *Cartas de Vicenta Lorca a su hijo Federico*, 2008. Ed. Víctor Fernández, Barcelona, RBA Libros. Introducción. P. 24.

<sup>523</sup> Francisco García Lorca, 1981. *Federico y su mundo*, 2<sup>da</sup> edición, Madrid, Alianza Editorial. P. 49.

<sup>524</sup> *Idem*, voir p.143 et 144.

<sup>525</sup> *Idem*, p. 160.



[Il n'y a rien d'étonnant à ce que son inspiration reflétât alors quelques lectures indiennes, qui se croisaient avec celles de mystiques espagnols, qui ne réfrénaient cependant pas la charge sensuelle et sentimentale, débordante surtout dans les écrits en prose].

D'après M. Auclair<sup>526</sup>, Lorca a lu Synge qui l'a fortement influencé pour ses compositions théâtrales. Par ailleurs, elle signale l'attention des milieux espagnols pour le théâtre russe dès les années 20<sup>527</sup>. Le frère de Federico précise qu'il possède un reçu d'une librairie de Grenade où Federico, grand amateur de lecture et peu regardant à la dépense dans ce domaine, avait acheté *Jinetes hacia el mar* de Synge<sup>528</sup>.

A. Bensoussan révèle clairement la présence d'Omar Khayyam<sup>529</sup>, dans l'œuvre de Lorca<sup>o</sup>: « Peut-être même a-t-il [Federico] eu connaissance du soufisme, bien que le plus sûr soit qu'il ait lu, en traduction espagnole, les *Rubāiyat* d'Omar Khayyam »<sup>530</sup>. J. Aubé-Bourligueux signale qu'un certain Abu-Abd-Alah a rédigé un texte en prose, paru en octobre 1917, intitulé « *Comentarios a Omar Kayyam* », « Commentaires à Omar Khayyam »<sup>531</sup>. Quelques années plus tard, on saura, et il sera confirmé, que ce pseudonyme n'est autre que celui du jeune Lorca. Peut-être Lorca, Busquet... ont-ils trouvé, comme Rouquette, une parenté bien qu'un peu éloignée, chez Omar Khayyam<sup>o</sup>? En effet, Rouquette a traduit quelques poèmes de « ce cher vieux Khayyam »<sup>532</sup> qui l'a séduit, enchanté pourrait-on dire, par sa mélancolie et son pessimisme actif et la forcé des quatrains, à la fois brefs, concis et consistants.

Khayyâm perçoit que la vie est fragile et menue face à l'univers qui semble indifférent et continue sa ronde. Des philosophes comme Descartes ou Pascal ont élaboré des théories pour lutter ou se protéger contre cette indifférence. L'auteur persan a choisi la poésie et la célébration de l'ivresse. Celle-ci n'a rien à voir avec l'ivresse due à un excès de boisson ; elle relève de l'ivresse spirituelle, du plaisir de la réflexion et d'une contemplation extatique qui élève l'esprit. Lorsque Khayyâm dit: «Quand je serai mort, lavez-moi avec du vin!», il ne

---

<sup>526</sup> Marcelle Auclair, 1968, *Enfances et mort de Garcia Lorca*, Paris, Seuil, p. 301 et 302. « Miguel Cerón, ami de Lorca lui traduisit "un acte d'un auteur irlandais [...] *Riders to the sea*. " [...] Entre Garcia Lorca et Synge, il existe d'Indéniables affinités ; *Noces de sang* porte la marque de *Cavaliers vers la mer*. ».

<sup>527</sup> *Op. Cit.*, p. 24.

<sup>528</sup> Francisco García Lorca, *Op. Cit.*, p. 144. *Riders of the sea* est le titre anglais de la pièce de théâtre de Synge composé en 1904.

<sup>529</sup> Omar Khayyam ou Khayyâm, est un auteur persan né vers 1048 à Nichapour (aujourd'hui au Nord-est de l'Iran) et mort à Nichapour en 1131. Il fut un homme brillant, un philosophe sceptique et fataliste, porté sur la contemplation des choses divines ; doué en mathématiques, il a écrit un traité d'algèbre. Il passa de nombreuses années à Samarcande et, en tant qu'astronome, il fit construire, à Ispahan, un observatoire. À la suite de ses mesures il mit en place une réforme du calendrier. En poésie, il est connu pour ses quatrains désabusés dans lesquels il chante le vin, les femmes et la vie et encourage à vivre le moment présent comme un moment d'éternité. J. Aubé-Bourligueux étudie avec beaucoup de précisions l'influence orientale sur le chant primitif andalou, le *cante jondo* qui a tant inspiré Lorca dans un chapitre qu'elle a consacré à Khayyâm dans son ouvrage *Lorca ou La Sublime Mélancolie, Morts et vies de Federico García Lorca*, Paris, éditions aden, coll. "Cercles des poètes disparus". « Omar Khayyâm et l'éloge du vin : échos culturels et modulations littéraires de la tradition orientale du *Cante jondo* », p. 421 à 550. On peut lire quelques notes sur l'origine de son nom à la page 433.

<sup>530</sup> Albert Bensoussan, *Federico García Lorca*, Gallimard, 2010. P. 362.

<sup>531</sup> Jocelyne Aubé-Bourligueux, 2008. *Lorca ou La Sublime Mélancolie, Morts et vies de Federico García Lorca*, coll. "Cercles des poètes disparus", Paris, éditions aden. P. 445-446.

<sup>532</sup> Il est possible d'en lire quelques-uns choisis par R. Pécout, dans *Les Cahiers Max Rouquette*, N° 6, 2011, dans un article de R. Pécout, « Omar Khayyam, la poésie persane et Max Rouquette » p. 19 à 39. Voir aussi : Max Rouquette, *Ils sont les bergers des étoiles*.



désire certainement pas que l'ivresse le suive dans l'au-delà; d'autant moins que l'ivresse, pour lui, relève plus d'un plaisir et d'un bien-être ou d'un nirvana intellectuel que de la simple ivrognerie :

Vous, mes compagnons, vous les libres,  
Quand je serai mort, lavez mon corps  
Avec un vin des plus vermeils, puis à l'ombre  
D'une vigne creusez une tombe pour mon corps!<sup>533</sup>

J. Aubé-Bourligueux cite une réflexion de Khayyâm, qui, selon elle, « n'avait pas oublié de nous rappeler, comme un prélude funèbre chanté dans sa manière à lui, que “nous ne sommes que des pions, avides d'action, aux ordres du Grand Joueur d'échecs. Il nous mène, de çà de là, sur l'échiquier de la vie et, pour finir, nous emprisonne dans la caisse de la mort” ».<sup>534</sup> L'auteure ajoute que « ce serait bien contre l'angoisse existentielle de plus en plus envahissante qu'il conviendrait de boire, avant de choisir son ultime demeure, selon la vision traditionnelle offerte par l'éloge du vin d'origine orientale. ». Comment, à l'âge de Lorca quand il découvrit le poète oriental et avec sa personnalité d'adolescent « émotif à la sensibilité exacerbée »<sup>535</sup>, comment ne pouvait-il pas ressentir au fond de son être cette mélancolie et cette conscience aiguë de la difficulté de vivre et de vivre sans amour comblé ; comment ne pas partager ce sentiment de la fugacité de la vie et de l'absence de maîtrise par l'homme de sa destinée qui entraîne l'impression d'être un jouet aux mains d'un être suprême inconnu et méprisant ? Et il est possible de poser les mêmes questions pour Rouquette et Boudou ou même Allan qui semblent être des hommes hyper réceptifs.

Une forme de pessimisme imprègne certains poèmes et laisse un goût amer comme dans ce quatrain de Khayyâm :

Hier, au marché, je vis un potier ;  
L'argile, avec ses pieds, il la frappait, frappait ;  
Elle en son murmure d'argile disait :  
J'ai été ce que tu es ! Sois pour moi tout doux !<sup>536</sup>

Selon Khayyâm, rien n'est certain :

Puisque tout ce qu'on prend dans la main, c'est du vent,  
Puisque tout n'est que ruine, désespoir,  
Pense : ce qui est n'est pas  
Et ce qu'on dit n'être pas est là !<sup>537</sup>

Il est aussi très habile dans l'art de l'image pour suggérer la mort :

---

<sup>533</sup> Omar Khayyam, *Rubayat*, le club français du livre, Présentation et texte français d'Armand Robin, Paris 1958. P. 7. Dans sa présentation de l'œuvre, A. Robin dit que « Le “rôubaï” n'était pas un genre littéraire honoré en Perse au XI<sup>ème</sup> siècle ; le “rôubaï” était décrété “vulgaire”, “populaire”, par les carriéristes littéraires de l'époque. On ne lui reconnaissait qu'une seule qualité : être spontané, être l'élan du moment. ». Le « *robâi* » est composé de quatre vers, construits sur un rythme unique, le premier, le second et le quatrième rimant ensemble, le troisième étant un vers blanc.

<sup>534</sup> Jocelyne Aubé-Bourligueux, *Op. Cit.*, p. 549.

<sup>535</sup> *Idem*, p. 444.

<sup>536</sup> Omar Khayyam, *Op. Cit.*, p. 61.

<sup>537</sup> *Idem*, *Op. Cit.*, p. 127.

Khayyâm ! quand la solide tente du ciel bleu  
Abattra son épaisse toile sur tes yeux,<sup>538</sup>

Dans « ce monde éphémère » il est bon d'éprouver « un bonheur sommaire » (P. 175). L'amour et le vin sont un exutoire à « la tristesse de l'univers » (P. 99), à la dureté de la vie qui est « si brève » et à l'inéluctabilité de la mort (P. 157) :

Quand pour toi pour moi le jour de la dissolution viendra,  
Le jour du pur passage hors la chair pour toi pour moi,  
Sur notre néant, tombant de ce ciel, ce qu'elles  
Seront nombreuses, les nuits de lune sur notre argile à toi à moi !

Boudou semble partager cet avis lorsqu'il parle dans ses compositions sur les jours de foires, « *Jorn de fièira* » ou « *Ser de fièira* », des auberges ou des cafés ou des débits de boissons, dans lesquels il trouve ce breuvage qui permet d'oublier les difficultés, en passant un moment en compagnie d'amis ou de femmes. Mais les trois réunis forment un trio qui ne lui apporte qu'un apaisement éphémère et une satisfaction passagère et insignifiante.

Chez Busquet, cette ironie amère, cette idée de l'inconsistance et de la légèreté de l'être sont bien présentes dans le tanka XCIV : « *soi pas que l'ombra de mon ombra* », [je ne suis que l'ombre de mon ombre]<sup>539</sup>. On a l'impression d'entendre Jacques Brel dans sa chanson « Ne me quitte pas » : « Laisse-moi devenir / l'ombre de ton ombre ».

Le comportement ironique et iconoclaste vis-à-vis de la religion, de Dieu, de la vie et de la mort est à rapprocher de la vision de Busquet. Khayyâm interpelle Dieu pour lui reprocher certaines « irrégularités » de comportement à ses yeux :

Dieu, tu es Bonté ; or la Bonté, c'est être bon !  
Alors pourquoi le pécheur est-il tenu loin du Paradis ?  
Me vendre ton pardon contre la docilité, ce n'est pas être bon ;  
Tout me pardonner, mes péchés et tout ! Cela, selon moi, c'est être bon !<sup>540</sup>

Il se permet d'apostropher le Seigneur et va même très loin dans l'apostasie (P. 11) :

Dieu, tu m'as cassé mon pot de vin !  
Tu m'as ainsi fermé la porte du plaisir.  
C'est moi qui bois, Seigneur, et c'est toi qui es ivre !  
[...]  
Au loin Islam, religion, péché !  
Le but c'est toi, pour le reste restons-en là !

À partir de la traduction française de Franz Toussaint, Rouquette reprend en occitan un poème persan dans lequel se niche une critique de ce Dieu qui semble illogique :

---

<sup>538</sup> *Idem, Op. Cit.*, p. 91.

<sup>539</sup> Ramon Busquet, *Aquò ritz quand plòu*, Messatges, IEO, Tolosa, 1979. P. 167. Tanka : à l'origine ce terme japonais signifie « chant court » qui questionne mais ne donne pas de réponses. Il est fondé sur l'observation. Il est plus ancien que le haïku et date de vers 794-1192. Les thèmes sont simples ce qui donne au poème une sensation de légèreté et d'universalité. Poème construit en deux parties, il se compose de trente et une « more » sur cinq lignes sans rimes. Les mores sont des sons élémentaires émis lors de la phonation. (Cf. Wikipédia)

<sup>540</sup> Omar Khayyam, *Op. cit.*, p. 103.

*Sénher, ò Sénher, respond-me ! Nos as bailat d'uòlhs, e as permés que nos esbleugigue la beutat de tas creaturas. Nos as bailat la facultat d'èstre uroses e voldriás nos veire renonciar a joïr das bens d'aquel monde ? Mas aiçò es tan dificile coma de virar una copa sens escampar lo vin que conten*<sup>541</sup>

Seigneur, ô Seigneur, réponds-nous ! Tu nous as donné des yeux, et tu as permis que la beauté de tes créatures nous éblouisse. Tu nous as donné la faculté d'être heureux, et tu voudrais que nous renoncions à jouir des biens de ce monde ? Mais cela nous est aussi impossible que de renverser une coupe sans en répandre le vin qu'elle contient !

Pour Khayyâm, le Persan, les femmes sont des tulipes et il se dit libertin (P. 134) :

Je ne suis pas fait pour la mosquée, ni pour une cellule de couvent !  
Libertin comme une tulipe ! à la fois infidèle et croyant !

Et pourtant, l'amour se glisse dans ce désespoir pour renverser les pions du jeu d'échec(s) de la vie :

Toi dont la joue a les frémissements de la tulipe,  
Dont le doux visage a pris leurs mouvements aux filles de Chine,  
Pitié ! ton regard fait à l'instant chanceler  
Le roi, le fou, la tour, la reine, au jeu d'échecs de mon cœur !<sup>542</sup>

Le terme « jeu d'échecs » suggère ce que J. Aubé-Bourlignieux appelle le « jeu des rois ou roi des jeux, originaire de l'Inde, puis venu de Chine » et évoque, selon elle, « le combat implicite entre l'ombre et la lumière, la vie et la mort, à l'image des pièces »<sup>543</sup>. Métaphoriquement, ce jeu, d'une grande complexité est un jeu de stratégie dont le but est la victoire sur un adversaire ; gagner un amour ou le perdre, jouer sa vie ou la sauver... Comment s'achève le poème lorsquien « *La monja gitana* » ? Sur l'échiquier de la jalousie qui clôt sa fenêtre et l'empêche d'être vue :

*La luz juega el ajedrez*                      *la lutz jòga als escacs*  
*Alto de la celosía.*<sup>544</sup>                      *A la cima dau cledís.*

*Amondaut, dins lo brescat,*                      Le soleil joue aux échecs  
*Ais escacs jòga la lutz.*                      Sur la haute jalousie.

Khayyâm a fait des émules en France : sous le titre « Le vin », Charles Baudelaire a consacré à ce divin breuvage cinq poèmes dans *Les fleurs du mal*<sup>545</sup>. En ce qui concerne Max Rouquette, son livre de « mémoires » nous donne son avis sur l'œuvre et la personnalité de

---

<sup>541</sup> Article de R. Pécourt, « Omar Khayyam, la poésie persane et Max Rouquette » In *Les Cahiers Max Rouquette*, N° 6, 2012, p. 37. Franz Toussaint, *Robbāyat de Omar Khayyam*, traduit du persan. L'Édition d'Art Piazza, Paris, 1931. Le choix des textes proposés par la revue est de R. Pécourt.

<sup>542</sup> Omar Khayyam, *Op. Cit.*, p. 145.

<sup>543</sup> Jocelyne Aubé-Bourlignieux, 2008. *Lorca ou La Sublime Mélancolie, Morts et vies de Federico García Lorca*, coll. "Cercles des poètes disparus", Paris, éditions aden. P. 490. L'analyse que propose J. Aubé-Bourlignieux de la vie imaginaire de la nonne éclaire le sens caché du poème et sera d'une grande utilité pour pénétrer dans les secrets de Lorca : p. 490 à 492.

<sup>544</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. *Romancero gitano*, p. 434. Traduction d'André Belamich, *Poésie/Gallimard*, p. 203. « La nonne gitane ». Rouquette, « *La monja caraca* », p. 29. Allan, « *La monja caraca* », p. 21.

<sup>545</sup> Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Livre de Poche N° 677, Gallimard, 1965. P. 123 à 128.

Khayyâm qui est, avec Hafez, un auteur qui l'a beaucoup marqué dans ses « Lectures de jeunesse », malgré le manque de fidélité et d'exactitude des traductions :

Et ce cher vieux Khayyam, [...], celui qui ne craignit pas de s'exposer à être pris pour un doux ivrogne, éructant, sans trêve, les vertus de la dive bouteille, contestataire acharné de toute spiritualité... Lui, Khayyam, astronome patenté, directeur en Iran d'un observatoire national, mathématicien, en Iran résolu des équations à trois inconnues... Et qui passa certainement plus de nuits sur les terrasses de son observatoire que dans les tavernes, à partager avec trois connaissances, plus faciles, le vin, l'échanson et le narguilé.<sup>546</sup>

Selon Rouquette, la force de la poésie de Khayyâm est « impressionnante » ; ses quatrains évoquent le « grand vide qui semble nous contempler » mais aussi sont pleins de « la simple et brève vérité de toutes les apparences, plus ou moins séduisantes, qui nous entourent. ».

Une influence encore plus orientale apparaît dans certains poèmes de Busquet comme dans les *Canciones (Chansons)* de Lorca qui s'apparentent à un haïku<sup>547</sup>. D'après les lettres que sa mère adressait à son fils, Lorca s'est essayé très tôt à ce genre. Dans un Courier daté du « 8 de abril de 1921 », elle remercie Federico pour son cadeau à l'occasion de sa fête : « *Tu cajita de bonbones líricos me ha resultado un obsequio estupendo, de un sabor exquisito y sentimental, como a mí me parece todo lo que tú haces* », [Ta petite boîte de bonbons lyriques a été pour moi un cadeau superbe, d'un goût exquis et sentimental, comme me semble tout ce que tu fais.]<sup>548</sup>.

L'éloge maternel est peu objectif car il est adressé au fils mais aussi au poète qui a composé une série de dix poèmes qu'il qualifie de « bonbons » et qu'il a intitulés « *Hai-kais de felicitación a mamá* ». Mario Hernández, introducteur du livre de Francisco García Lorca précise que<sup>o</sup> : « *Los poemillas van precedidos de una nota "didáctica" en la que se habla de poesía japonesa y de adhesión a la modalidad lírica elegida, consciente el poeta de la novedad que entrañaba.* », [les courts poèmes sont précédés d'une feuille "didactique" dans laquelle il est question de poésie japonaise et d'adhésion à la modalité lyrique choisie, le poète étant conscient de la nouveauté qu'elle comportait]<sup>549</sup>.

Le haïku est une forme poétique très codifiée d'origine japonaise. C'est un poème épuré, que l'on peut rapprocher des Tankas de R. Busquet, très bref, de trois vers, qui tend à exprimer l'impermanence des choses tout en s'appuyant sur une vision quotidienne du monde. Ce genre de poésie invite à la réflexion et permet au lecteur de créer sa propre image grâce à son imagination. Lorca a utilisé le néologisme « *japonizar* » dans son poème « *[Narciso]* » :

---

<sup>546</sup> Max Voir Rouquette, *Ils sont les bergers des étoiles*, Editions du Rocher, Monaco, 2001, p.145 à 148.

<sup>547</sup> Le haïku tire son origine du tanka (ou waka) de 31 mores (un découpage des sons plus fin que les syllabes). Contrairement au waka ou tanka, le haïku, appelé aussi *haikai*, n'est pas chanté. Il s'agit d'un petit poème extrêmement bref visant à dire et célébrer l'évanescence des choses. Les haïkus ne sont connus en Occident que depuis le tout début du XX<sup>e</sup> siècle. <http://www.unhaiku.com/haiku-definition.html>

<sup>548</sup> *Cartas de Vicenta Lorca a su hijo Federico*, Edición Víctor Fernández, RBA LIBROS, Barcelona, 2008. P. 56.

<sup>549</sup> Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, Alianza tres 1980, 2da ed. feb. 81 ; 3a ed. nov 81. Madrid. P. XIII.

*Por tus blancos ojos cruzan  
Ondas y peces dormidos.  
Pájaros y mariposas  
Japonizan en los míos*<sup>550</sup>

Dans tes yeux blancs passent l'onde  
et des poissons qui sommeillent.  
Des oiseaux, des papillons  
japonisent dans les miens

Qui plus est, la note d'A. Belamich au sujet du poème « *Canción de jinete* » de la section « *Andaluzas* », dédié « *A Miguel Pizarro (En la irregularidad simétrica del Japón)* », « À Miguel Pizarro (dans l'irrégularité symétrique du Japon) »<sup>551</sup>, indique que M. Pizarro (1897-1956) est un « ami de jeunesse de Lorca et Grenadin » et qu'il « sera diplomate pendant onze ans au Japon, avant de se retirer aux États-Unis où il mourut »<sup>552</sup>.

Machado, dans son recueil *Nuevas canciones*, a inclus une série de « *Proverbios y cantares* »<sup>553</sup> fort semblables aux haïkus. Mais une lecture plus attentive permet d'en déceler dans d'autres recueils comme cette « *soleá* », extraite de « *Nuevas Canciones* » ; ce texte permet d'entrevoir des éléments qui sont en concordance avec les compositions lorquiennes :

*Junto al agua negra.  
Olor de mar y jazmines.  
Noche malagueña*<sup>554</sup>

Près de l'eau noire,  
Odeur de mer et de jasmins.  
Nuit de Málaga

La composition VIII de « *Canciones de tierras altas* » s'achève sur ces trois vers :

*Sólo suena el río  
Al fondo del valle,  
bajo el alto Espino*<sup>555</sup>

Seule retentit la rivière  
tout au fond de la vallée,  
sous le haut Espino

D'une certaine manière, Machado reçoit l'influence de ce genre littéraire japonais qu'il va adapter au chant traditionnel andalou. Selon Armando López Castro<sup>556</sup>, professeur de Littérature Espagnole à la Universidad de León, Machado a connu et assimilé les poèmes japonais bien avant de composer *Soledades*, de 1899-1907. La brièveté et la simplicité du haïku correspondent au caractère sentencieux de certaines « *coplas* » et nécessitent le silence pour donner aux mots tout leur relief et au sens sa profondeur. Par exemple, Machado, dans son poème « *A una japonesa* », a glosé un texte d'un auteur japonais du XVI<sup>e</sup> siècle, Sōkan Yamazaki :

*A una japonesa  
Le dijo Sokan :*

À une japonaise  
disait Sokan :

<sup>550</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. *Canciones*. P. 411. García Lorca, Federico, 1966. *Poésies* (1921 – 1927) NRF, Poésie/Gallimard. Traduction d'A. Belamich. P. 103.

<sup>551</sup> *Idem*, p. 376. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 343.

<sup>552</sup> A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 1365

<sup>553</sup> Antonio Machado, 1966, *Poesías completas*, Madrid, Austral, N° 149, Espasa-Calpe, Undécima edición. P. 197 à 210.

<sup>554</sup> *Idem*, p. 193. « *Canciones* », CLIX, Antonio Machado, 1973. *Poésies*, traduites de l'espagnol par Sylvie Léger et Bernard Sesé. Préface de Claude Esteban. Gallimard. P. 265.

<sup>555</sup> *Idem*, « *Nuevas canciones* » (1917-1930). P. 192. *Idem*, p. 263.

<sup>556</sup> Cf. Armando López Castro, *Antonio Machado y la tradición del haikú*, Huarte de San Juan. Filología y Didáctica de la Lengua, ISSN 1136-081X, N°7, 2004, págs. 9-20. L'auteur est né en 1949 dans la province de Leon ; il écrit de nombreux articles de revues et collabore à des ouvrages collectifs. Il s'intéresse à A ? Machado mais aussi aux poètes de la même génération.

*Con la blanca luna  
Te abanicarás,  
Con la blanca luna,  
A orillas del mar.*<sup>557</sup>

sous la lune blanche  
tu t'éventereras,  
sous la lune blanche,  
au bord de la mer

Dans une « Copla » des « Poesías de la guerra », Machado écrit :

*En aquella piedra  
(¡tierras de la luna !),  
¿Nadie te recuerda ?*<sup>558</sup>

Sur cette pierre...  
(terres lunaires !)  
nul ne s'en souvient ?

Les impressions produites par la lecture et l'écoute des certaines parties du *Poema del Cante jondo* ou du *Romancero* gitan, correspondent à la définition du haïku. La même sensation peut être éprouvée chez Boudou ou chez Rouquette sans pour autant que ces derniers aient été tentés par les poèmes japonisants. Cependant, comme Machado, ces deux poètes ont cultivé le style bref et concis du haïku qui, à l'image des tankas, consiste à dire peu pour suggérer beaucoup.

À côté des tournures populaires et / ou triviales, voire grossières, choisies par Busquet<sup>559</sup> dans ses *Tankas*, voisinent des références historiques : « *del temps d'Hitler e d'Estalin* » (« *Los rèire nebots* », p. 38), d'autres mythologiques : « *Ulisses de Barcelona* », (P. 43), « *l'Aqueron* », affluent du Styx des Enfers (P. 60), « *Prometèu* », le Titan voleur du feu olympien au profit des humains qui sera châtié par Zeus et aura son foie dévoré par un aigle (P. 88), « *Empedocles* » et sa mort légendaire dans le volcan Etna, (P. 98). Les apports littéraires se retrouvent dans de nombreux poèmes et citations : « *Sancho* » et « *Don Quichòt* » (P. 31), Ronsard pour la brièveté de la vie et la fuite du temps (« *De flors* », p. 28), Racine pour les amours impossibles comme dans *Phèdre* (« *La ronda* », p. 72.), Tristan et Iseult (« *Planh dels amics fragils* », p. 93).

Les références historico-littéraires sont perceptibles dans le poème « *Las nèus d'un còp èra* » où se lit clairement l'influence du poème « *Les neiges d'antan* » de Villon mais aussi l'évocation des amis perdus du pauvre Rutebeuf<sup>560</sup>.

Que sont mes amis devenus  
Que j'avais de si près tenus  
Et tant aimés  
Ils ont été trop clairsemés  
Je crois le vent les a ôtés  
L'amour est morte  
Ce sont amis que vent emporte  
Et il ventait devant ma porte  
Les emporta

*Lo vent bufa contra natura,  
mos amics que son devenguts  
que los ai pas reconeguts  
dins lor quite caricatura ?  
Son amics qu'empòrta lo vent,  
del còr a còr a pèira a pèira  
tot passa en passant per la bèira  
mas me revirarai sovent.*

[Le vent s'acharne contre la nature,  
que sont mes amis devenus  
je ne les ai pas reconnus  
dans leur propre caricature  
Ce sont des amis que le vent emporte,  
du cœur à cœur de pierre à pierre  
tout passe en passant par le lit  
mais je me retournerai souvent].

<sup>557</sup> Antonio Machado, 1966, *Poesías completas*, Madrid, Austral, N° 149, Espasa-Calpe, Undécima edición. « *Hacia tierra baja* ». P. 187. « *Vers les basses terres* », *Idem*, p. 255.

<sup>558</sup> *Idem*, p. 295. Traduction de B. Sesé, *Idem*, p. 412.

<sup>559</sup> Ramon Busquet, *Aquò ritz quand plòu*, Messatges, IEO, Tolosa, 1979.

<sup>560</sup> *Idem*, p. 44. Cf. Rutebeuf, 1230-1285 : « *Le dit de la Grièche d'hiver* ».



Ces quelques références historiques ou légendaires nous rappellent, avec Busquet, la volonté des auteurs occitans de permettre aux lecteurs de redécouvrir leur propre culture, qu'elle soit occitane ou française mais aussi de divulguer la connaissance littéraire et de populariser les grands moments de l'Histoire, deux éléments auxquels Lorca a été très attaché. Son théâtre ambulant, sa Barraca, est la concrétisation de son désir de promouvoir l'éducation, de la porter dans tous les endroits les plus reculés d'Espagne et de sa volonté de diffuser la connaissance dans toutes les couches de la société. Son rôle de conférencier a complété et soutenu cette transmission des savoirs.

La poésie de Pécout est, elle aussi, riche de culture littéraire, de sources ethnologiques; elle contient de nombreux rappels à la mythologie, qu'elle soit précolombienne, grecque ou orientale. « Nombreux sont les mythes grecs présentés dans *Matrabelè* », dit M-Jeanne Verny<sup>561</sup> qui a répertorié, entre autres, le Minotaure, Méduse et les Gorgones, Hermès, les Argonautes, Ulysse.

Khayyâm n'est pas le seul « étranger » à avoir impressionné Rouquette : dans la partie de son livre intitulée à « Mon goût pour la littérature », il parle de William Faulkner<sup>562</sup> comme d'un auteur qu'il espérait au double sens occitan du verbe *esperar* qui veut dire, en même temps, attendre et espérer », tout comme son frère espagnol<sup>563</sup>. Rouquette a traduit Dante dont la langue est très proche de l'occitan des troubadours. Nous pouvons nous interroger sur l'influence du roman d'Ernest Hemingway publié en 1940 dont le titre français est *Pour qui sonne le glas* (*For Whom the Bell Tolls*) qui est fortement inspiré de son vécu de journaliste pendant la guerre civile espagnole, dont il fait revivre l'ambiance. En effet un vers du poème « *Las campanas* »<sup>564</sup> pose la question : « *Mas per quau, mon Dieu, pican las campanas ?* », « Mais pour qui, mon Dieu, sonnent les cloches ? ». J. Ginestet cite aussi « Deux voix d'exigence : Paul Valéry et Paul Claudel »<sup>565</sup>.

Sur le plan des influences littéraires, deux points sont à relever. Le premier correspond au mouvement littéraire et artistique, né en France avec André Breton vers 1920, le surréalisme qui va laisser une trace très forte en Espagne. Son impact sur les peintres comme Dalí et les poètes dits de la « génération de 27 »<sup>566</sup> a été très important y compris chez Lorca dans *Poeta en Nueva York*. Le second point notable est l'interaction entre les différents poètes occitans qui se dessine à l'étude des compositions de chacun des auteurs qui nous intéressent. Les

---

<sup>561</sup> Marie-Jeanne Verny, *Enrasigament e nomadisme trajectoire d'un écrivain occitan de la fin du XXème siècle*, Roland PÉCOUT, I E O. Textes et documents. 2003. P. 434.

<sup>562</sup> Un article de Françoise Wyatt, *Max Rouquette, lecteur de Faulkner*, paru dans *Les cahiers Max Rouquette* (N° 5 de 2011), indique que Rouquette connaissait les œuvres de ce poète, romancier et nouvelliste américain (1897-1962) qui avait aussi publié des ouvrages de littérature pour enfants et de jeunesse.

<sup>563</sup> Max Rouquette *Op. Cit.*, p. 225.

<sup>564</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, (Sud, Marseille, 1988), 2<sup>ème</sup> éd., Domens, Pézenas, 2000, p. 46.

<sup>565</sup> J. Ginestet, « L'Inspiration biblique dans *Les Psaumes de la Nuit* de Max Rouquette, In Gardy, Philippe, et Marie-Jeanne Verny, ed. *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane : La poésie d'oc dans le concert des écritures poétiques européennes (1930-1960)*. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2009. P. 65 à 68.

<sup>566</sup> Ce groupe est un groupe poétique intergénérationnel dont le lien et le nom correspondent à l'anniversaire de Luis de Góngora, poète à la fois savant et populaire, en 1927.

influences des uns sur les autres sont perceptibles et viennent enrichir les œuvres de chacun. La proximité générationnelle de certains Occitans mais aussi l'admiration d'une génération plus jeune pour les écrits des aînés peuvent expliquer ce phénomène de perméabilité. P. Gardy l'explique très clairement dans la présentation de son ouvrage *Paysages du poème* : Rouquette a joué « un rôle de maître, ou de modèle » auprès de Lafont et a certainement marqué Cordes, « que les premiers recueils de Max Rouquette ont dû aider à se frayer son propre chemin en poésie »<sup>567</sup>. Toujours selon le critique :

Seul peut-être Bernard Lesfargues, éminent hispanisant dès ses débuts, puis traducteur infatigable des romanciers castillans et catalans de son siècle, semble avoir écrit à l'écart, plus ou moins, de telles influences. Son lyrisme incandescent, teinté d'accents élégiaques, l'installait sur une voie plus "originale", qui ne s'est guère démentie par la suite

Il est curieux de voir, en effet, que Lesfargues est plus proche d'un Mouzat que d'un poète plus « sudiste » : est-ce l'influence climatique qui adoucit les sentiments et leur expression, qui rend la nostalgie plus mélancolique et plus sereine, et qui fait qu'elle est moins violemment exprimée par les contemporains de Lesfargues ou par Lorca lui-même ?

Cependant, ni l'art ni la littérature n'ont cédé aux sirènes des extrêmes ; l'aspect humain, social ou politique est resté prédominant. Les orientations esthétiques de ce groupe intègrent toutes les sensibilités artistiques et n'excluent personne surtout pas les poètes médiévaux ni Góngora dont ils se réclament mais, tout en vénérant l'aspect « *culto* », savant, de ses œuvres, ils ont une passion pour la poésie populaire : c'est le « *neopopularismo* »<sup>568</sup>. La poésie s'est en quelque sorte « humanisée » : elle aborde les angoisses personnelles, vitales et jusqu'à la protestation sociale. Elle conserve cependant un substrat ancien et traditionnel sur lequel elle s'appuie et dans lequel les poètes trouvent des sources d'inspiration et de renouvellement, tant au niveau des concepts qu'au plan linguistique.

#### 2.2.7- Fraternité lexicale. Les *mots bessons* / mots jumeaux

La limpidité de surface et l'apparente simplicité des poèmes tant de Lorca que des Occitans cachent une complexité de fond. Tout poème peut être lu et perçu à plusieurs niveaux et chaque lecteur ajoute une valeur personnelle au dessein du poète. Pour bien écouter et percevoir ce mélange de culture populaire et de culture savante, pour pénétrer la puissance de la chimie verbale, le lexique, les mots et leur agencement sont essentiels.

Les idées mais aussi le lexique sont à mettre en corrélation entre les écrivains occitans et le grand modèle que fut Lorca. À propos du vocabulaire nous pouvons rencontrer des similitudes très étroites entre les termes espagnols et occitans. L'interaction poétique et spirituelle est forte ; l'emploi des « *mots-bessons* » - expression qui peut se traduire par les

---

<sup>567</sup> Philippe Gardy, *Paysages du poème, Six poètes d'oc entre XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle*, PULM, Montpellier, 2014. P. 13.

<sup>568</sup> Fernando Lázaro et Vicente Tusón, *Literatura española, Bachillerato 2*, Anaya, Madrid, 1988. P. 296.

mots-frères ou « le lexique jumeau » - est une particularité pour les écrivains occitans qui se sont abreuvés à la source lorquienne pour forger leurs œuvres. La fraternité entre Lorca et les poètes occitans s'exprime à travers des mots qui sont les habits des idées. Ce glossaire est souvent très ressemblant du fait de l'origine latine commune à l'espagnol et à l'occitan. Ce phénomène de gémellité lexicale est si important qu'il peut justifier l'emploi de l'expression « *mots bessons* » pour traduire cette similitude marquée au point de ne pas différencier les termes sinon par la prononciation.

Les mots sont un miroir dont le reflet est la pensée de celui qui les lit. Mais « de l'autre côté du miroir<sup>569</sup> » il y a l'intention de l'auteur. Nous devons plonger dans cette illusion pour tenter d'en percevoir le mystère et en déceler la poésie. S'il existe une très grande proximité entre le lexique occitan et l'espagnol, Lorca et les Occitans n'oublient pas qu'ils sont d'un terroir, d'une région qui a ses propres codes linguistiques : aucun ne rechigne à employer des termes familiers à son environnement, à son entourage et / ou à son « pays.

Les « mots- jumeaux » sont nombreux car les deux langues ont une origine commune : le latin. Si l'énumération présente le risque d'être fastidieuse car les mots, substantifs, verbes ou adverbes, qui ont une similitude quasiment parfaite, sont très fréquents, l'étude de cette gémellité lexicale est importante et révélatrice d'une fraternité linguistique et d'une influence hispanique sur les auteurs occitans. Nous pouvons trouver ici, concrètement, ce que M-J. Verny appelle fort justement une fraternité poétique, *Una fraternitat poetica*<sup>570</sup>.

R. Allan dit avoir engagé quelqu'un pour « tocar la guitarra lòng dau viatge », « jouer de la guitare pendant le voyage », dans son texte en prose poétique, « *Lo grand viatge* »<sup>571</sup>. Dans un autre texte en prose, « *Dicha de l'escaleta* », « Le dit de la petite échelle »<sup>572</sup>, il parle d'avoir achevé de déjeuner et pour traduire ce moment il utilise le verbe « *cenar* » qui en espagnol veut dire « *sopar* », « souper », alors qu'en occitan existe le verbe « *dinnar* ».

Par trois fois R. Allan utilise le verbe « *boscar* » dans la partie intitulée « *Tresen planhum* » du « *Cant funèbre per un aucèu mòrt* »<sup>573</sup>, qui pourrait s'apparenter à un *Planh* :

*E pasmens lei bosquère e lei bosque de lònga*

Et pourtant je les ai cherchés et je les  
cherche toujours

*Boscarai pas pus de colors*

Je ne chercherai plus de couleurs

Il fait de même dans « *Lo grand viatge* », (P. 139) :

*Bosca que boscaràs, J'ai eu beau chercher*

<sup>569</sup> *De l'autre côté du miroir* (titre original : *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*) est un roman écrit par Lewis Carroll en 1871 qui fait suite aux *Aventures d'Alice au pays des merveilles*.

<sup>570</sup> M-J. Verny, *País d'òc e Espanha, Una fraternitat poetica*, In *Lenga e país d'òc* p. 57.

<sup>571</sup> Robert Allan, *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tibra I*, Edition bilingue établie par M-J. Verny, letràs d'òc, Pau, 2012. P. 139.

<sup>572</sup> *Idem*, p. 127.

<sup>573</sup> *Idem*, p. 145, 149 et 151.

Pécout aussi emploie « *bosca* » dans Mastrabelè : « *Bosca lei paraulas que varalhan a la muda dins totei lei lengas dau mond.* », « Il cherche les paroles vagabondes qui se taisent dans toutes les langues du monde »<sup>574</sup>.

Et la liste n'est pas exhaustive car il faut ajouter : les verbes « *amar* » : « *La chavana a ferit lo catet que mai ame* », « La tempête a blessé le chaton que j'aime le plus » (Allan, « Après la chavana », p. 53) et le terme « *amiga* » on ne peut plus semblables en espagnol et en occitan.

Les cloches sont dans chaque langue les « *campanas* » et Allan emploie le terme sous la forme verbale et en substantif :

<i>Campanatz lèu campanatz</i>	Sonnez vite sonnez
<i>Campanas d'arquèmia</i>	cloches de bronze
<i>Campanas d'argent</i> <sup>575</sup>	cloches d'argent

C'est le son d'une cloche qui accompagne le retour du laboureur dans le poème de L. Cordes, « *Partença* » :

<i>Un boièr sus sa mula</i>	Un laboureur sur sa mule
<i>S'entorna dins lo tard,</i>	revient dans le soir,
<i>La votz d'una campana</i>	la voix d'une cloche
<i>S'escampa vers la mar</i> <sup>576</sup>	s'en va vers la mer

Dans le poème « *Cantique de la palha* » (P. 103), Allan compare l'enfant nouveau-né à une pomme de pin : la « *pinha* » occitane est proche de la « *piña* » castillane ; l'infinitif « *morir* » chez Busquet : « *mas ara que soi viu, morir / aquò val pas brica la pena* », [Mais maintenant que je suis vivant, mourir / ça ne vaut guère la peine]<sup>577</sup> et celui du vers « *Acuérdate de la Virgen / porque te vas a morir* », « Rappelle-toi à la Vierge / car tu vas bientôt mourir. »<sup>578</sup> dans « *Muerte de Antoñito el Camborio* » sont différenciés seulement par la phonétique.

Si les deux termes « *la araña* » et « *l'aranha* » sont très proches sur le plan phonétique, le mot espagnol est polysémique et désigne l'araignée et le lustre. C'est dans le poème « *Patio húmedo* » que l'insecte a sa véritable fonction qui évoque l'état de solitude et d'abandon de cette cour intérieure :

<i>Las arañas</i>	Les araignées
<i>Iban por los laureles</i> <sup>579</sup>	passaient sur les lauriers.

<sup>574</sup> Roland Pécout, *Mastrabelè*, Jorn, Montpeyrroux, 1999. P. 77.

<sup>575</sup> Robert Allan, *Op. Cit.*, « *Campanas* », p. 75.

<sup>576</sup> Leon Còrdas, 1997. *Òbra poètica*, traduction française en regard, préface de Jean-Marie Petit, Béziers, Centre International de Documentation Occitane. P. 33.

<sup>577</sup> Ramon Busquet, 1979. *Aquò Ritz quand plòu*, Préface de Robert Lafont, Messatges, IEO, Tolosa. « *La nueit dels temps* », p. 90.

<sup>578</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Romancero gitano*, p. 448. Traduction d'A. Belamich, *Obras completas I*, p. 436.

<sup>579</sup> Federico García Lorca, *Libro de poemas*, p. 248. « *Patio humide* », Traduction d'A. Belamich, *Obras completas I*, p. 70.

Cependant, dans le poème « *La monja gitana* », il ne s’agit pas de la petite bête qui tisse sa toile mais bien d’un lustre :

*Vuelan en la araña gris,  
Siete pájaros del prisma.*<sup>580</sup>

Volent dans le lustre gris  
les sept oiseaux du prisme.

La similitude phonétique du syntagme espagnol « *ahora* » et le terme d’occitan limousin « *aora* » que l’on trouve chez J. Mouzat est évidente ; seule la graphie change légèrement. Aujourd’hui l’adverbe « *ara* » est plus employé. Quand l’auteur parle du « Noyer mort » (« *Lo nogier mòrt* ») il écrit : « *Aora a definat...* » (« Maintenant il est mort... »). Le même terme débute le vers 13 du poème « *Nuech de velha* » :

*Aora que sabe que l’ombra  
Endacòm sarra un fier còrs*<sup>581</sup>

Car je sais que l’ombre serre  
quelque part un corps trop fier

Ce terme « *aora* » est utilisé par le compatriote de Mouzat, B. Lesfargues, dans deux poèmes : « *A Pèire-Loïs Berthaud* » et « *Catalonha* »<sup>582</sup>. Son orthographe est modifiée en « *aura* » dans le poème « *Pauta de grifon* » :

*Dins las concas de lei fonts  
Aura mudas als cantons.*<sup>583</sup>

Dans les bassins des fontaines  
muettes à présent au coin des rues.

R. Joudoux précise en note du poème « *Alai* »<sup>584</sup> que « J.M. emploie fréquemment *estar*, intr., exister, demeurer (lat. *stare*) [...] » ; son cœur est, se trouve et demeure, là-bas en Limousin :

*Mon còr es alai... [...]  
[...]  
A plan bona rason d’estar en alai !*

Mon cœur est là-bas... [...]  
[...]  
Il a bien raison de rester là-bas !

À propos de ce vers : « *A plan bona rason d’estar en alai !* », nous pouvons remarquer que l’espagnol emploie le verbe « *estar* » dans ce même sens pour indiquer une situation mais J. Mouzat précise que son cœur est en Limousin en utilisant le verbe occitan « *èsser* » dans le vers précédent : pour lui cela signifie que son existence est Limousine par essence non pas seulement par situation. Ce verbe « *estar* » est parfois difficile d’emploi en espagnol : il signifie « être », « se situer », « se trouver » mais dans un contexte passager, spatial ou temporel. Il n’y a pas de ressemblance avec le verbe « *èsser* », « *ser* » (du latin « *esse* ») qui se réfère à l’essence de l’être, à l’esprit humain. Quand la mère d’El Amargo dit : « *El*

<sup>580</sup> Federico García Lorca, *Op. Cit.*, p. 433. Traduction d’A. Belamich, *Poésie*/Gallimard, p. 202. Traduction d’A. Belamich, *Obras completas I*, p. 424. « Le lustre gris fait voler / les sept oiseaux de son prisme. ». Armand Guibert propose la traduction : « Volent dans le lustre gris / les sept oiseaux du prisme ». Cf. Federico García Lorca *Chansons gitanes et poèmes*, Préfaces par A. Guibert et L. Parrot, Seghers, Paris, 1964. P. 128.

<sup>581</sup> *Œuvres poétiques limousines et occitanes de Jean Mouzat*, réunies et présentées par Robert Joudoux Majoral du Félibrige. T. 2, éd. *Lemouzi*, N° 153 janvier 2000. Tulle. P. 211 et 229. La traduction est de R. Joudoux.

<sup>582</sup> Bernat Lesfargues t, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrroux, Jorn. « À Pierre-Louis Berthaud », p. 81. « Catalogne », p. 129.

<sup>583</sup> *Idem*, p.147. « Patte de griffon ».

<sup>584</sup> *Œuvres poétiques limousines et occitanes de Jean Mouzat*, T. 2, p. 170.



*Amargo está en la luna* », « Amer est dans la lune »<sup>585</sup>, cela n'a rien à voir avec l'expression du Teniente Coronel : « *Yo soy el teniente coronel de la Guardia Civil* », « Je suis le lieutenant-colonel de la Garde civile » qui se définit par sa fonction et son être.

Les batraciens que sont « *las ranas* » en espagnol, terme identique en occitan, sont aussi « *las granolhas* » ou « *las granhòtas* » chez Boudou, dans le poème intitulé « *La filha polida* » :

<i>Se cantan las granhòtas</i>	Si les grenouilles chantent,
<i>Fugirem lo besal</i>	on fuira le canal <sup>586</sup>

R. Allan a dédié un poème à ces amphibiens : « *Cançon per lei ranas* » :

<i>Ranas lei nuechs serían mai quietas</i>	Grenouilles les nuits seraient plus tranquilles
<i>E per ieu saique mai que negras</i>	et peut-être plus noires pour moi
<i>Se renaviatz pas pus salidas</i>	si vous ne vous lamentiez pas au sortir
<i>Deis aigas bassas au calabrun</i> <sup>587</sup>	des eaux basses du crépuscule

Lafont se sert du verbe « *mirar* » dans la « *Cantata de la misèria dins Arle* » et le traduit par le verbe « voir » :

<i>Ai ! lei camins de Cabilia</i>	Ah ! les chemins de Kabylie
<i>Miran dançar l'ombra deis euses...</i> <sup>588</sup>	voient danser l'ombre des chênes...

Le verbe *Miran/mirar* se retrouve chez Allan bien qu'il emploie plus souvent « *regardar* » : « *un autre jogaire [...] vouguèt mirar la tubanta d'un pauc mai pròche ;* »<sup>589</sup> / « Un autre joueur [...] voulut regarder la pipe d'un peu plus près ».

D'autres verbes comme « *comprar* » (acheter) qui se trouve dans le *romance* « *Roja* » et « *agotar* » (épuiser, tarir que donne Lafont) ont des significations et des graphies identiques en espagnol et en occitan :

<i>Mai un monsur de bèla traca</i>	Mais un monsieur de belle mine
<i>Que comprava de cigarretas</i>	qui achetait des cigarettes
<i>Es anat querre la policia.</i> <sup>590</sup>	est allé chercher la police.

<i>Es l'ora de la sciència</i>	C'est l'heure de la science
<i>Immobila e de l'esmai</i>	immobile et de l'émoi
<i>Que s'agota e mai sorgenta</i> <sup>591</sup>	qui tarit et coule encore

<sup>585</sup>Federico García Lorca, *Obras completas, Poema del cante jondo*, p. 342. Traduction de P. Darmangeat, *Poésie* / Gallimard. « Chanson de la mère d'Amer ». P. 188. « Scène du lieutenant-colonel de la Garde civile », p. 179.

<sup>586</sup> Joan Bodon, 2010, *Poèmes, ed. Bilingue*. Traduction française de Roland Pécout, Puylaurens, IEO edicions, p. 27.

<sup>587</sup> Robert Allan, *Lei Cants dau deluvi Lei Cants de la tibra I*, édition bilingue établie par Marie-Jeanne Verny, lettras d'òc, Tolosa, 2012. P. 69.

<sup>588</sup> Robert Lafont, *Poèmes*, Jorn, 2011. P. 159.

<sup>589</sup> Robert Allan, *Op. Cit.*, « *Lo pegós* », p. 117.

<sup>590</sup> Robert Lafont, *Op. Cit.* « *Dire* », « *Dire L'òme Lo segle* », « *Dos Romances* », p. 149.

<sup>591</sup> *Idem*, « *Ombra perfeicha II* » « *Dei cigala 'entredormidas* », p. 81.



Le lexique est parfois si transparent que les mots semblent se confondre : comme et la « niebla » et la « nèbla » : « *lei neblas fangosas* », [les brumes fangeuses] dans le texte « *Pas mai d'aigas ni de sablas* », [Plus aucune eau plus aucun grain de sable] de P. Gardy, *Dins un cèu talhant de blau*<sup>592</sup>. Rouquette utilise le verbe « *tapar* » qui est identique en espagnol pour traduire le verbe « cacher » :

*No quiero que le tapen la cara con pañuelos*<sup>593</sup>    *vòle pas qu'i tapen la cara amb mocadors*

Je ne veux pas qu'on lui couvre le visage de mouchoirs

Dans le poème « *Nòstra Dòna dels autocarris* », « Notre-Dame des autobus », Boudou emploie « *los fàrols* », un curieux mot pour dire « les phares » ; ce terme ressemble au mot « *farol* » castillan qui sont les lampadaires, lanternes, phares de voitures... qu'on trouve dans *Lou Tresor dóu Felibrige* orthographié « *farot* » et « *falot* » : « *Los fàrols son ta luminària* », « les phares sont ton luminaire »<sup>594</sup>.

Chez R. Busquet les cheveux sont les « *cabels* » qui ressemblent au « *cabello* » :

<i>Mas, rèirenebots, ja vos ausi</i>	[Mais, mes arrière-neveux, je vous entends déjà
<i>Plànher los ans, d'ara enlà bèls,</i>	regretter le temps si beau, d'autrefois
<i>Que lo Ramon Busquet s'o gausi</i>	quand Ramon Busquet, j'ose
<i>Avoar, perdiá sos cabèls !</i> <sup>595</sup>	l'avouer, perdait ses cheveux !

L'adverbe « toujours » est « *siempre* » en espagnol et « *sempre* » dans le vers du poème « *La setmana* » de R. Busquet :

<i>Lo dimècres, ditz lo regent,</i>	[Le mercredi, dit le maître,
<i>Pro lairon comanda Mercuri,</i>	Mercur, grand voleur, gouverne,
<i>Ditz tanben que se me'n procuri</i>	il dit aussi que, si je trouve de l'argent
<i>Sempre n'aurai per mon argent.</i> <sup>596</sup>	j'en aurai toujours suffisamment.]

Il en est de même pour Jean Mouzat dans son poème « *Un ser de lutz e de luna...* », [Un soir de lumière et de lune... » :

<i>Safir, gostam la frucha</i>	[Saphir, apprécions le fruit
<i>E jòi per sempre perdure !</i> <sup>597</sup>	Et que joie à jamais demeure !]

Ajoutons à ces vers la similitude de sens et de phonétique du verbe « *gostam* », jumeau de « *gustar* », pour rendre le sens de « aimer, apprécier, plaire ».

<sup>592</sup> Felip Gardy, « *Dins un cèu talhant de blau* », *letras d'òc*, 2010, p. 41. [Dans un ciel de bleu coupant]

<sup>593</sup> Federico García Lorca, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, « *Cuerpo presente* », p. 544. Traduction de P. Darmangeat, *Poésie* / Gallimard. P. 149. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 590. « Qu'on ne lui couvre pas d'un mouchoir le visage ».

<sup>594</sup> Joan Bodon, 2010, *Poèmes, ed. Bilingue*. Traduction française de Roland Pécout, Puylaurens, IEO-Edicions, p. 73.

<sup>595</sup> Ramon Busquet, *Aquò ritz quand plòu*, Messatges, IEO, Tolosa, 1979. « *Los rèirenebots* », P. 38.

<sup>596</sup> *Idem*, p. 50.

<sup>597</sup> *Œuvres poétiques limousines et occitanes* de Jean Mouzat, réunies et présentées par Robert Joudoux Majoral du Félibrige. T. 2 N° 153 janvier 2000, éd. Lemouzi. Tulle. P. 267.

Les Occitans se sont tenus au plus près des termes espagnols car ces mots identiques que nous venons de trouver ont un synonyme qui n'a rien à voir avec l'espagnol. Par exemple, pour traduire le terme « toujours », il existe en occitan, le mot « *totjorn* », semblable au français, bien plus usité et populaire ; « *buscar* » est l'équivalent de « *cercar* » mais en occitan, il existe deux verbes pour rendre l'idée de recherche : « *cercar* » et « *quèrre* ». Le premier laisse supposer que ce qui est cherché n'est pas connu tandis que le second permet de se procurer ce que l'on est sûr de trouver. Mistral, dans son dictionnaire, précise que ce verbe ne s'emploie qu'à l'infinitif précédé des verbes « *anar* », « *venir* », « *mandar* ».

Quant au mot « *cabels* », les cheveux, ce sont « *lo pel* » ou parfois, selon les dialectes, « *los pels* » ou « *los pelses* » (« *los piaus* » en limousin). Pour le verbe « *mirar* », regarder, il existe le verbe « *agachar* ». Rouquette a employé le verbe « *girar* » dans le poème « *Las campanas* » dans le sens de « tourner » alors que l'occitan connaît « *virar* » :

*Sus un monde mòrt  
Gira un solelh mòrt*<sup>598</sup>

Sur un monde mort  
tourne un soleil mort.

Pour ailleurs le titre lui-même du poème est un titre jumeau, identique au castillan pour « Les cloches ».

Dans l'anthologie de six recueils poétiques de R. Lafont, nous trouvons beaucoup de ces termes espagnols et occitans qui se ressemblent soit par la graphie soit par la phonétique. Par exemple, la « *gaviòta* » qui est la « *gaviota* », la mouette du poème « *La traïna* »<sup>599</sup> :

*Tirèsse lo pescaire una astrada d'ondada  
Acompanhada de gaviòtas a la seguida dei soleus.*

S'il tirait le pêcheur une destinée de roulis  
Accompagnée de mouettes poursuivant les soleils.

La « *calandra* » ou « *calandria* » est l'alouette<sup>600</sup> :

*Lum oblidat après lo gisclè dei calandras.*

Clarté laissée après l'essor de l'alouette.

Dans le recueil « *Dire* » le poème « *Cançon dau marin que voliá rire* », (P. 107), extrait de la deuxième partie intitulée *Flaiïta sorna enamorada* emploie « *detràs* » ; cet adverbe alterne avec « *darrier* », plus courant en occitan, dans la « *Cantata de la misèria dins Arle* »<sup>601</sup> :

*Moris la nuech detràs lei cilhas*

Meurt la nuit derrière les cils

*Detràs la fam e lei mitralhas  
L'èime es tan grand per abraçar  
Lo pensament e la foliá.*

Derrière la faim la mitraille  
l'esprit est si grand qu'il embrasse  
La réflexion et la folie.

[...]

[...]

*Darrier la fam e lei mitralhas  
Son lei terraires de la Patz*

Derrière la faim la mitraille  
il y a les terroirs de la Paix.

<sup>598</sup> Max Rouquette, *Lo maucòr de l'unicòrn*, [Sud, 1988], Domens, Pézenas, 2000, p. 46.

<sup>599</sup> Robert Lafont, *Poèmas*, Jorn, 2011. « *Poèmas esparpalhats* » p. 353.

<sup>600</sup> *Idem*, *Dire* « *Legendari de la dolor III* » p. 77.

<sup>601</sup> *Idem*, *Dire*, p. 109 et « *Cantata de la misèria dins Arle* » p. 161.

L'emploi du verbe « êtreindre », « embrasser » au sens premier de « serrer dans ses bras » est identique en espagnol et occitan, à une lettre près : « *abrazat* » est l'orthographe castillane.

Toujours chez Lafont dans le poème « *Cançon dau marin que voliá rire* », « Chanson du marin qui voulait rire », dans la section *Flaiüta sorna enamorada*, « Flûte sombre énamourée », p. 107, l'allégresse est l'« *alegria* » : « *adieu l'alegria* », « adieu l'allégresse » et la peine est la « *pena* » : « *Ò pena doça de la luna* », « Ô peine douce de la lune », tous deux identiques en espagnol. Le synonyme le plus usité en occitan pour « *alegria* » est « *alegrança* » ou « *gaietat* » ou « *gaujor* ».

Le substantif « *una engana* » (Allan p. 151) est un terme très voisin de l'infinitif espagnol « *engañar* » : tromper, faire illusion<sup>602</sup>. Le « *Cant dau desenganat* » est donc le « Chant du désillusionné », de celui qui a perdu toute envie, toute illusion.

Dans l'anthologie de Léon Cordes, *Òbra poëtica*, seulement trois mots identiques dans les deux langues apparaissent : « *la man desgraciada* »<sup>603</sup> et le poème intitulé « *Filhs de l'azard* », « Fils du hasard » propose « *gòrra* », traduit par « béret » : « *ton capèl contra ma gòrra* », « ton chapeau pour mon béret ! », (P. 179). Le terme « *gosta* » du vers « *pèl maurèla que me gusta* » « les peaux brunes qui me plaisent » (P. 179) est très proche phonétiquement du verbe espagnol « *gustar* ».

Chez Roland Pécout on trouve « *la cortina* » qui prend la place du « rideau » occitan plus usité habituellement, « *lo ridèu* » : « *d'un sègle tròp repetaçat / estraçar la cortina / per que giscele una lutz* », « D'un siècle trop rapiécé / déchirer le rideau / pour que jaillisse une lumière »<sup>604</sup>; « *la gaviòta* » : « *la luna es una gaviòta* », « la lune est une mouette » (P. 17) ; « *escaravats* » : « *lei camins d'escaravats de l'escritura* », « les chemins d'insectes de l'écriture » (P. 21). Ces mots sont très voisins des termes espagnols « *la cortina* », « *la gaviota* » et « *los escarabajos* ». Dans le dictionnaire de Mistral *Lou tresor dòu Felibrige*, la mouette est appelée « *gabioto* », « *gabian*, « *gafeta* », « *gabino* », « *gavino* » ; les insectes bénéficient de plusieurs appellations à l'entrée « *escarava* » selon leur origine.

Un peu plus éloignée peut-être mais la linguistique peut expliquer l'évolution : la « *Saeta* » lorquienne, du *Poema del Cante jondo*, ressemble à la « *sageta* » pécoutienne : « *es eu l'arquier e mai lo fruch de la sageta* », « c'est lui l'archer et le fruit de la flèche ». C'est aussi la flèche lafontienne du deuxième mouvement (« *Primier salut* ») du poème « *Flaiüta sorna enamorada* » :

*Una sageta d'auga blanca*<sup>605</sup>                      une flèche d'aube blanche

De même, « *la abeja* » et « *l'abelha* » sont assez proches : « *L'instant abelha blava dins la secada* », « *L'instant, abeille bleue dans la sécheresse* »<sup>606</sup>. Il en est de même pour l'adjectif

<sup>602</sup> Robert Allan, *Lei Cants dau deluvi Lei Cants de la tibra I*, édition bilingue établie par Marie-Jeanne Verny, lettras d'òc, Tolosa, 2012. P. 19.

<sup>603</sup> Léon Cordes, 1997. *Òbra poëtica*, traduction française en regard, préface de Jean-Marie Petit, Béziers, Centre International de Documentation Occitane. « Sirventes », « La main qu'on méprise ». P. 107.

<sup>604</sup> Roland Pécout, *Mastrabelè*, Jorn, Montpeyrroux, 1999. P. 11.

<sup>605</sup> Robert Lafont, *Poèmas*, p. 93.

qui qualifie le paradis dans l'ouvrage de Max Rouquette, *Verd Paradis*, les mots « *verde* » et « *verd* » se ressemblent ; il en est de même dans les nombreuses occurrences de la teinte verte chez J. Mouzat : « *lo país verd e gris* », « Le pays vert et gris »<sup>607</sup>.

Ce doublet lexical est la conséquence « anodine » peut-être mais bien réelle de l'évolution linguistique. Mais elle est la partie visible de l'iceberg qui révèle des racines plus profondes, syntaxiques et / ou conceptuelles...

Encore chez Pécout, l'étang éternue « à la provençale » :

*La mar se tracha de degun.  
A son costat l'estanc  
Esternuda d'escruma.*<sup>608</sup>

La mer ne voit personne.  
À son côté l'étang  
éternue d'écume.

Il existe aussi en occitan les verbes « *estornicar* » et « *estornigar* ». Le terme espagnol, quant à lui, est « *estornudar* ».

Les exemples sont nombreux aussi chez M. Rouquette. Il a le don de « coller » le plus exactement possible au modèle original : dans le poème « *Lo rei de Babilonia* », il emploie le verbe « *despèrta* », dont l'infinitif est « *despertar* », identique au terme espagnol « *despertar* », pour dire que la nature s'éveille :

*canta lo gal dins l'amargant de l'auga.  
En un fremin l'èrba ara se despèrta.*<sup>609</sup>

Chante le coq dans l'aube amère.  
En un frisson l'herbe s'éveille maintenant.

Le cas de Max Rouquette mérite(ra)it une étude approfondie en ce qui concerne ses traductions de Lorca. Sa recherche de la plus grande fidélité au texte original tant sur le plan rythmique que conceptuel le pousse à employer des verbes et / ou des termes qui se retrouvent avec une autre graphie dans le dictionnaire de Mistral *Lou Tresor dòu Felibrige*: « *cabeça* »<sup>610</sup> alors que l'occitan connaît « *la tèsta* », « *lo cap* » (P. 41), si proche de « *cabeza* » qui est écrit « *cabesso* » par Mistral ; « *cèrcan* » n'est pas le verbe usité habituellement dans le sens de « chercher » : c'est, en espagnol, le verbe qui se traduit par « *rodear o circunvalar un sitio con vallado [...]* » et « *rodear mucha gente a una persona o cosa* », c'est-à-dire « assiéger » ou « encercler, cerner, entourer ».

Max Rouquette est un lexicographe émérite qui s'est construit son glossaire en empruntant des termes à certaines régions de son Languedoc mais aussi de Provence... afin d'enrichir son expression poétique. Lorca a trouvé dans le lexique andalou des mots inusités en castillan :

<sup>606</sup> Roland Pecout, *Idem*, p. 31. Les mots « *abelha* » et « *abeja* » ont évolué à partir du latin « *apicula* », diminutif de « *apis* ».

<sup>607</sup> Jean Mouzat, 2000. *Œuvres poétiques limousines et occitanes de Jean Mouzat*, éd. Robert Joudoux, Lemouzi 153. *Idem*, « *Autas nivols* », p. 263.

<sup>608</sup> Roland Pecout, *Mastrabelè*, p. 67.

<sup>609</sup> Max Rouquette, *Lo maucòr de l'unicòrn*, [Sud, 1988], Domens, Pézenas, 2000, p. 160.

<sup>610</sup> Il semble que cette orthographe soit celle qui était en vigueur avant le XVIII<sup>ème</sup> siècle quand l'Académie espagnole décida d'uniformiser les signes z et ç. Voir l'article de Jean-Joseph Saroïhandy : *Remarques sur la phonétique du ç et du z en ancien espagnol* In Bulletin Hispanique Année 1902 Volume 4 Numéro 3 pp. 198-214. Cet auteur dit que « L'emploi de la cédille est probablement, en Espagne, une imitation d'un usage français ou provençal ».

« *la lechuza* » castillane est la « *zumaya* » dans le « *Romance de la luna, luna* » et Rouquette choisit « *lo beu-l'òli* » quand Allan opte pour « *la machòta* » :

<i>¡Cómo canta la zumaya, Ay cómo canta en el árbol !<sup>611</sup></i>	<i>Coma canta lo beu-l'òli, Ai ! coma canta dins l'aubre !</i>
<i>Coma canta la machòta ! Ai ! que tant canta sus l'arbre !</i>	<i>Comme chante sur son arbre, Comme chante la chouette !</i>

Chaque poète occitan a joué sur la palette sémantique et lexicale de sa région ; il existe d'autres vocables pour désigner l'oiseau de nuit : « *chòt* », « *nichola* ».

Les verbes occitans employés par R. Allan, « *embriagar* », « *enivrer* » et « *salir* », « *surgir* » sont identiques en espagnol ; un bémol cependant, s'impose pour le sens de « *salir* » qui signifie « *sortir* » sans connotation de force suggérée par la traduction « *surgir* » :

<i>M'embriagaràs De teis alenadas E veirai salir De tu doas ametlas<sup>612</sup></i>	<i>Tu m'enivreras de ton souffle et je verrai surgir de toi deux amandes.</i>
---	---

Ce même verbe « *embriagar* » est présent chez Rouquette, par exemple, dans le recueil « *Les Psaumes de la nuit / Los Saumes de la nuoch* » :

<i>D'un mirar larg d'una estela Soi demorat embraiga<sup>613</sup> [...] O ! de tos uolhs lo teune lum Que m'enclausís e que m'embraiga<sup>614</sup></i>	<i>Du long regard d'une étoile enivré je suis resté Ô de tes yeux la clarté frêle qui me fascine et qui m'enivre</i>
---	--

Le verbe utilisé ressemble à son frère castillan « *embriagar / embriagado* » qui signifie : « *enivrer / enivré* ». Rouquette modifie, par rapport à des éditions précédentes, l'orthographe de ce mot dans certains poèmes comme « *L'unicòrn* » dans lequel il emploie le substantif : « *embriagement d'una carn espelida* », proche de l'espagnol « *embriagamiento* » et dans « *La pietat dau matin* »<sup>615</sup> où on trouve : « *los mòrts [...] / embriagats per lo sorne lach* », « *les morts [...] / enivrés par le sombre lait* ».

<sup>611</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. *Romancero gitano*, p. 426. Traduction d'A. Belamich. *Œuvres complètes I*, p. 418. Max Rouquette. P. 18. Allan. P. 13.

<sup>612</sup> Robert Allan, *Op. Cit.*, « *Cançon per Regina* », p. 97.

<sup>613</sup> Max Rouquette, *Les Psaumes de la nuit, Los Saumes de la nuoch*, [1937], Paris, Obsidiane, Édition bilingue, 1984. Il semble que cette édition comporte une erreur dans l'orthographe du verbe. « *Cant de nuoch* », « *Nocturne* », p. 38-39.

<sup>614</sup> *Idem*, « *Los uolhs de fos* », « *Les yeux de la fontaine* », p. 44-45. Cette expression qui donne son titre à ce poème rappelle une expression espagnole pour parler de la résurgence d'un fleuve ou d'une rivière : « *los ojos* ». Ce terme serait une déformation de la dénomination arabe qui signifie « *source* ». Il est employé en particulier pour préciser l'emplacement de la renaissance du Guadiana qui ressurgit après avoir disparu. Ce fleuve sourd dans la province de Ciudad Real, communauté autonome de Castille-La Mancha, pour déboucher dans l'Atlantique, près de Cadix, après avoir servi de frontière avec le Portugal,

<sup>615</sup> *Op. Cit.*, p. 120.



De plus, la transparence de certains mots est si évidente qu'un lecteur n'ayant qu'une connaissance superficielle d'une des deux langues pourrait aisément percevoir le sens des poèmes du *Romancero Gitano* devenu *Romancero gitan* chez Max Rouquette. Seule parfois la métathèse de certaines lettres peut désarçonner le lecteur : chez Lorca la nonne gitane « *borda* » et Rouquette dit qu'elle « *bròda* ». La graphie se modifie entre « *alcòva* » et « *alcoba* » (la fricative se confond avec l'occlusive bilabiale sonore β), entre « *mitat* » et « *mitad* » (l'occlusive dentale sourde [t̪] devient sonore en espagnol [d̪]) ; la « *calabòssa* » est le « *calabozo* », une fricative sourde en castillan: [θ]; la phonétique autorise l'association de « *ombrinas* » et « *umbrías* ». L'évolution linguistique de l'espagnol du phonème [ɲ] a donné « *puñal* » pour le « *punhal* ».

Si nous comparons les traductions du poème lorquien « *Reyerta* » par Rouquette et Allan, nous voyons que tous deux choisissent un terme différent pour rendre le « *barranco* » :

*En la mitad del barranco*<sup>616</sup>  
*Dins lo bèu mitan dau vabre*

*A la mitat dau barenc*  
 Dans le milieu du ravin

Le dictionnaire de Mistral confirme l'existence de « *baren* », « *barenc* », « *barèus* » pour désigner un ravin, un précipice, un abîme. Les vocables « *aven* » et « *vabre* » sont certainement plus familiers et plus usités dans certains endroits de « l'Occitanie ». Mais Max Rouquette est connu pour sa richesse lexicale qu'il emprunte aux différentes régions du domaine occitanophone. Lesfargues aussi reprend le terme « *lo barrenc* » dans le poème « *Letra a Nùria e a Joan Sales* ». C'est le ravin dans lequel, selon la légende, se jeta Abdelazia, la fille du Vali de Siurana, « [...] *la reina mora que se getèt dins lo barrenc* », « [...] *la reine more qui se jeta dans le ravin.* »<sup>617</sup>, pour ne pas tomber aux mains des Chrétiens, au XII<sup>ème</sup> siècle ; il est l'équivalent du castillan « *el barranco* » du poème « *Reyerta* » :

*En la mitad del barranco*  
*las navajas de Albacete,*  
*bellas de sangre contraria,*  
*relucen como los peces.*<sup>618</sup>

Dans le milieu du ravin,  
 superbes de sang adverse,  
 luisent comme des poissons  
 les navajas d'Albacete.

De quelque côté que les amoureux se tournent dans le poème de Jean Boudou, « *La filha polida* »<sup>619</sup>, le mot « *latz* » est très proche de l'espagnol « *lado* » et c'est celui qu'a préféré Boudou bien qu'il existe le terme « *costat* » :

*Vestida o pas vestida*  
*Te viri de tot latz*

Vêtue ou dévêtue  
 je te tourne en tous sens

<sup>616</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. *Romancero gitano*, p. 428. « La rixe », Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard, p. 196. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 420. « Rixe ». Rouquette. « *Batèsta* ». P. 22. Allan. « *La garrolha* ». P. 16.

<sup>617</sup> Bernat Lesfargues, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrux, Journ. P. 75. « Lettre à Nùria et à Joan Sales ».

<sup>618</sup> Federico García Lorca, *Romancero Gitano*, p. 428. Traduction d'A. Belamich, *Poésies*, p. 196.

<sup>619</sup> Joan Bodon, 2010, *Poèmas*, ed. *Bilingue*. Traduction française de Roland Pécout, Puylaurens, IEO-Edicions, p. 27.



Du côté de la Dordogne, le Périgourdin Bernard Lesfargues n'est pas en reste quant à la richesse de son vocabulaire. L'auteur possède un lexique varié en occitan qui joue sur les registres languedociens et limousins ; ajoutées aux connaissances de l'auteur, agrégé d'espagnol et traducteur de catalan, ces variations lexicales offrent une richesse syntagmatique selon les intentions et la tonalité des textes. Comme les autres poètes, il a employé les « *mots-bessons* » tout en sachant que l'équivalent en langue d'oc existait. Si la « *vinha* » est très présente sur le sol languedocien, le terme « *vit* » choisi par le poète découle du latin « *vitis* » qui a donné « *vid* » en castillan :

*E quela aiga que carreja  
Entre doas ribas de vits,  
Cada nuèch los escandilhs  
E lo jorn las canaveras*<sup>620</sup>

Et cette eau qui emporte  
entre deux rives de vignes  
la nuit des feux-follets,  
et des roseaux le jour

Le même raisonnement s'impose pour le terme « *selva* », héritier de la « *silva* » latine et semblable au mot castillan ; qui plus est, dans cette forêt se trouve du bois pour faire du feu, la « *lenha* » occitane apparentée à la « *leña* » castillane : « *una selva de leña mòrta, de glaïs e de desaires* », « une forêt de bois mort, de glaïeux et de regrets »<sup>621</sup>. Le pâtre, le berger, qu'il soit occitan ou espagnol est le « *pastor* », rôle endossé par le vent : « *lo vent s'èra fach pastor / per de fenèstras 'na manada* », « le vent s'était fait berger / d'un troupeau de fenêtres »<sup>622</sup>. Il est impossible de penser que Lesfargues ignore le mot « *pastre* » mais il utilise « *bergièr* », sans doute plus « limousin », dans le poème « *La glèisa en roïnas* », « L'église en ruines (P. 59) près de laquelle l'homme, tel un gardien des nuages, s'assied pour contempler le ciel.

« *Al ròc d'Anglars* », « Au roc d'Anglars », le vent brise la paix du soir et le poète a choisi le verbe « *rompre* » dont le participe passé, « *rota* », est semblable en espagnol ; « *Tota la patz del ser / rota pel vent sadol* », « Toute la paix du soir / brisée par le vent ivre »<sup>623</sup>. Il se peut que le terme semble plus violent que le verbe occitan aux yeux ou aux oreilles du poète. Un autre terme rare sans doute dans la pratique quotidienne de la langue occitane mais très voisin du verbe espagnol « *soler* », « avoir l'habitude de », se trouve dans le poème « *Glòria a nòstres caçaires* » ; la mort des chasseurs peut survenir dans des circonstances différentes mais l'ironie de Lesfargues est évidente quand il écrit, au sujet de la façon habituelle de mourir des chasseurs :

*Dins un lièch, coma sòlon  
Morir los caçaires*<sup>624</sup>

dans un lit, comme en ont l'habitude  
les chasseurs

Comme pour le terme « *lenha* », la prononciation est celle de l'occlusive [ɲ], pour les « *toalhas* » lavées par les femmes au lavoir, c'est le son du digraphe [ʎ] de « *toallas* », dans le poème « *Lo lavador* » (P. 73).

<sup>620</sup> Bernat Lesfargues, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrroux, Jorn. « *Brageirac* », « Bergerac », p. 13.

<sup>621</sup> *Idem*, « *Espèra* », « Attente », p. 17.

<sup>622</sup> *Idem*, « *Orbalutz de Sant-Martin* », Crépuscule de Saint-Martin », p. 23.

<sup>623</sup> *Idem*, « Au roc d'Anglars », p. 45.

<sup>624</sup> *Idem*, « Gloire à nos chasseurs », p. 53.

Certains vocables ressemblent fortement au castillan, comme le verbe « *rescatar* » du poème « *Poèma escrit sus una fuèlha jauna* », dans lequel Lesfargues, toujours conscient de la chute de la langue, ne perd cependant pas l'espoir de la voir renaître grâce à l'action des hommes ; l'emploi de la première personne du pluriel souligne cette volonté d'union :

<i>E, pacientament,</i>	Et patiemment,
<i>Del nonrés rescatarem</i>	nous rédimerons du néant
<i>Lo mantèl del rei, e sa corona</i> <sup>625</sup>	le manteau du roi et sa couronne

Dans le poème « *Espèra* », (P. 16), se trouve le verbe « *cabèr* » au subjonctif présent qui convient parfaitement dans le sens de « contenir » pour une capacité. L'occitan a plusieurs termes selon le sens du verbe et, dans ce cas, existent « *cabèr* » et « *caupre* », « *Mai ton pitre es pro bèl per que ma pena i càpia* », « Mais ta poitrine est assez grande pour contenir ma peine » (P. 17).

Il serait long et fastidieux, voire superflu de recenser tous les éléments similaires mais ces exemples ont permis de nous rendre compte qu'il s'en trouve dans toutes les compositions des auteurs qui nous intéressent. Il n'y a guère de réponse(s) à la question de savoir pourquoi ces derniers ont choisi le terme le plus proche de l'espagnol : goût, préférence, nécessité de la rime, désir d'être le plus proche de l'original dans les traductions ? Les auteurs occitans ont peut-être cherché une certaine distance par rapport au langage du peuple, aux expressions usitées dans la vie quotidienne, dans le but de favoriser la réflexion et l'apprentissage d'un lexique plus conséquent, d'un registre plus élevé, plus riche (à tous les sens du terme) ; tout cela étant mû par une volonté tenace de diversifier les champs lexicaux afin d'accroître les connaissances des lecteurs, des auditeurs. Tout cela relève de la pratique scripturale de chacun et de leur conception de l'art poétique.

---

<sup>625</sup> *Idem*, « *Poèma escrit sus una fuèlha jauna* », « *a Raymond Queneau, que l'a pas legit* », « Poème écrit sur une feuille jaune », « à Raymond Queneau, qui ne l'a pas lu », p. 97.

## 2.3- La tradition modernisée. Des coutumes anciennes aux médias récents

De nombreuses composantes ont participé à la magie de la poésie que nous lisons aujourd'hui. Au-delà du lexique nécessaire et fondamental dans l'expression, d'autres éléments interviennent dans la création des œuvres des auteurs occitans en ce début de XX<sup>e</sup> siècle. Nous pouvons rechercher ce qui, dans les coutumes et les littératures plus anciennes qui ont marqué Lorca, a été frappant pour les Occitans, déjà riches de leur propre passé. Nous pouvons tenter de retrouver sur quels rochers solides les auteurs occitans ont bâti leurs œuvres sans oublier de regarder s'il n'existe pas un parallèle avec les sources de Lorca.

### 2.3.1- Thèmes traditionnels. Les chants et les contes

Les ouvrages anciens et traditionnels de même que les chants populaires qui ont bercé leurs enfances ont dû peser d'un grand poids dans la conception des textes de tous les poètes mais aussi la peinture et /ou le dessin.

Les influences littéraires, qu'elles viennent d'Espagne et plus précisément d'Andalousie (et mieux encore de Grenade) en ce qui concerne Lorca, qu'elles viennent de la « petite patrie » de chacun des poètes occitans qui nous occupent, de la culture acquise par tous grâce aux auteurs anciens ou qu'elles aient une provenance plus lointaine et dépaysante, ont toujours été accueillies par les auteurs avec un grand intérêt ; ils ont tous considéré avec respect, en particulier, la littérature populaire qu'ils ont reçue de leur terre. Un chanteur né bien loin des terres européennes, Atahualpa Yupanqui, a composé une chanson dans laquelle il souligne la force de la voix du peuple. Cette voix ne sera jamais muselée car il y aura toujours quelqu'un pour reprendre le chant, semble dire le poète :

*Yo canto por los caminos  
Y cuando estoy en prisión  
Oigo las voces del pueblo  
Que canta mejor que yo.*<sup>626</sup>

Moi je chante par les chemins  
et quand je suis en prison  
du peuple j'entends les voix :  
il chante beaucoup mieux que moi.

---

<sup>626</sup> Voir *El canto gaucho d'Atahualpa Yupanqui*, Yupanqui 30 ans de chansons, LDX 74750 Le chant du monde. 1981. « *Preguntitas sobre Dios* », 1969. Traduction de Sarah Leibovici. Atahualpa Yupanqui, né Héctor Roberto Chavero Aramburu, le 31 janvier 1908 dans un village de la Pampa, en Argentine, et mort le 23 mai 1992 à Nîmes, en France, est un poète, chanteur et guitariste argentin ; il fut à la fois poète, compositeur et paysan car issu d'un milieu rural. Son pseudonyme, choisi dès l'adolescence, est formé d'Atahualpa, le dernier empereur Inca, exécuté par les conquistadores de Francisco Pizarro, et de Yupanqui, « le Grand Méritant », cacique suprême des Indiens quechuas. Il dut abandonner ses études à la suite de la mort prématurée d'un père cheminot que son métier obligea à connaître de nombreuses affectations. Passionné d'ethnologie et de folklore, il connut le succès avec ses compositions poétiques et grâce à la chanteuse Édith Piaf ; il reçut le prix de l'Académie Charles Cros en 1950. Sa poésie est réaliste et traduit l'événement vécu et souffert.

Lorca faisait des compilations de chants anciens et traditionnels qu'il recueillait et harmonisait lui-même pour la plupart : « *Anda jaleo* », « *Los cuatro muleros* », « *La tarara* », « *El café de Chinitas* »<sup>627</sup>. C. Couffon rapporte les propos du frère d'une voisine de la famille de Federico García Lorca, lors d'une visite qu'il fit à Fuente Vaqueros en 1948 :

Un oncle de don Federico [le père], [...] improvisait des romances [...]. C'est ainsi que dès notre plus jeune âge nous pûmes entendre, Federico et moi, tout le répertoire du folklore andalou : *siguiryas, palos, martinetes, soleares, peteneras, saetas...* ». Parmi les chansons populaires, *El Café de Chinitas* et *Los cuatro muleros*, par exemple, étaient des chansons que l'on interprétait au cours de ces veillées chez les García ; [...] Federico, à huit ans, connaissait déjà plus d'une centaine de romances populaires.<sup>628</sup>

Pour Lorca comme pour les poètes occitans, l'entourage familial a joué un grand rôle dans l'éveil musical et poétique. La plupart des membres de la famille de Lorca avait des dons en musique mais aussi des qualités de conteur comme ce personnage, le « *tío Baldomero* » : « *Era una especie de jugar pueblerino* », [C'était une espèce de jongleur de village] nous dit Francisco, le frère de Federico, dans un chapitre de son ouvrage sur le poète<sup>629</sup>. Un autre personnage a marqué l'enfance de Lorca, un berger qu'il appelait son parrain, « *El compadre pastor* »<sup>630</sup> et dont il disait qu'il était « *un ángel bajado del cielo* », « un ange descendu du ciel ». Il l'admirait beaucoup car cet homme possédait une grande culture, il connaissait « *el secreto de las hierbas* », le « secrets des simples » mais aussi des contes et « *cantatas serranas* », « chants montagnards » et des « *leyendas tan fantásticas y llenas de poesía* », « des légendes si fantastiques et si pleines de poésie », qu'il racontait lors des veillées. Quant à la relation avec cet homme très estimé par toute la famille et dont Lorca dit : « *Era compadre mío porque mi padre había sacado de pila a sus tres hijos [...]* », « Il était mon parrain parce que mon père avait tenu sur les fonts baptismaux ses trois fils », Belamich apporte une précision : en réalité, « Le berger n'est donc pas, à proprement parler, parrain de Federico. »<sup>631</sup>.

Cette phrase « *el secreto de las hierbas* », le « secrets des simples », ramène à Max Rouquette qui, comme Lorca enfant, a passé du temps le nez au ras de l'herbe à écouter les contes des anciens comme le vieux Prien : « *Es dins l'èrba qu'avèm ausit los contes de Prien. [...] Tota paraula d'aquel òme nos encantava. [...] Mas lo vièlh tanplan sabia lo secret de l'èrba.* », « C'est dans l'herbe que nous avons entendu les contes de Prien. [...] Toute parole de cet homme nous enchantait. [...] Mais le vieil homme savait aussi le secret de l'herbe. »<sup>632</sup>.

---

<sup>627</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, Duodécima edición, Madrid, 1966. P. 1865 à 1898.

<sup>628</sup> Claude Couffon, *À Grenade sur les pas de Garcia Lorca*, Seghers, 1962. P. 25.

<sup>629</sup> Francisco García Lorca, 1981. *Federico y su mundo*, 2<sup>da</sup> edición, Madrid, Alianza Editorial. P. 37. « *El tío Baldomero, jugar y poeta* »,

<sup>630</sup> Voir Federico García Lorca, *Mon village et autres textes, Mi pueblo y otros escritos*, Traduction de l'espagnol par André Belamich, révisée par Gabriel Iaculli. Préface et notes de Gabriel Iaculli, collection Folio Bilingue, Gallimard, 2008. P. 38 et 41.

<sup>631</sup> A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 1618. Traduction p. 645.

<sup>632</sup> Max Rouquette, 2008. *Vert Paradis*, Montpellier, CRDP. « *Secret de l'èrba* », p. 13. Max Rouquette, 1980. *Vert Paradis*, Le Chemin vert éditeur, Paris. P. 105-106.

Francisco García Lorca indique aussi que : « *Los cantos y los juegos infantiles son las primeras fuentes musicales que se incorporan al alma de Federico* » (P. 423), [Les chants et les jeux d'enfants sont les premières sources qui pénètrent l'âme de Federico]. Il ajoute que la formation de Federico a connu deux temps : une première époque précoce et populaire, à Fuente Vaqueros, puis, dans un second temps, l'influence liée à l'arrivée de la famille à Grenade où l'enfant s'est trouvé en contact avec une culture plus savante.

Pour Léon Cordes, ce fut « *lo papeta Bauron* » mais aussi le grand-oncle surnommé le Quenque :

Passeur aussi d'un légendaire populaire, justement incarné par ce Quenque, mais enrichi par tous les contes et légendes recueillis de la tradition orale, pour la plus grande part centrés sur le Minervois<sup>633</sup>

Dans la deuxième partie des chroniques narratives de R. Lafont, *Li camins de la saba*, l'auteur se cache derrière le personnage de Pierre pour parler de son enfance qu'il dit marquée par la présence de ses grands-parents et, en particulier du grand-père Antonin. Celui-ci impressionnait l'enfant qui l'admirait : « *Lo badave, coma badave la granolha dins son bocau sus la fenèstra bassa [...]*, [Je le regardais, bouche bée, comme j'admira la grenouille dans son bocal sur la fenêtre basse]. Ce grand-père « *parlava gaire que la lenga d'òc. Es d'eu sustot que la tène* », [Il ne parlait guère que la langue d'oc. C'est surtout de lui que je l'ai reçue.] et quand il parlait avec sa femme, « *son parlar s'assaborava e i veniá sus li bocas de paraulas olorosas d'en Cevenas, una vertut d'arbre campèstre dins lo dire* », sa parole devenait plus savoureuse et, sur ses lèvres, venaient des mots odorants des Cévennes, une vigueur d'arbre de et de campagne dans sa prononciation<sup>634</sup>. Un autre personnage, Martinez, ami de son grand-père, d'origine espagnole a eu une grande influence car il parlait espagnol : « *Martinez, un espanhòu, que parlava de "tertulia"*. », [Martinez, un espagnol, qui parlait de « *tertulia* »]<sup>635</sup>.

La grand-mère de Jean Mouzat comme la mère de Boudou ont conté aux deux enfants de nombreuses légendes et ont marqué leur enfance et leur future vocation de poètes. Il en est de même avec le vieux Prien, à la fois bûcheron et conteur, que Max Rouquette écoutait, étant enfant. Pour ce dernier, une « grand-mère très pieuse catholique » qui « dut connaître le rigorisme moral légué par l'ultramontanisme au XIX<sup>ème</sup> siècle » et qui assénait la sentence « Dieu punit les paroles inutiles », a imprimé une empreinte indélébile dans l'esprit malléable de l'auteur<sup>636</sup>.

---

<sup>633</sup> Article de Marie-Jeanne Verny, « Léon Cordes, passeur de langue et de culture », In *Leon Còrdas / Léon Cordes*, « *Canti per los qu'an perdut la cançon* » Études réunies par Marie-Jeanne VERNY. 2016. Tome CXX, *Revue des Langues Romanes*, PULM. P. 380.

<sup>634</sup> Robert Lafont, 1978. *Li Camins de la saba* - A Tots n°40, IEO Edicions. P. 49-50.

<sup>635</sup> *Op. Cit.*, p. 67. Le terme « *tertulia* », en espagnol, désigne la réunion amicale dans laquelle les sujets de discussion pouvaient être variés et, parfois, âprement disputés. La « *tertulia* » peut prendre d'autres aspects : littéraire, socio-politique...

<sup>636</sup> Lionel Navarro, « Un homme dans l'Infini », In Gardy, Philippe, et Marie-Jeanne Verny, ed. Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane : La poésie d'oc dans le concert des écritures poétiques européennes (1930-1960). Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2009. P. 76. « *L'ultramontanisme* (du latin *ultra*,

Cette formation plus ou moins consciente et cette découverte auditive des contes et légendes traditionnels, dans une langue riche et colorée, n'a pu qu'avoir des effets positifs sur les esprits et sur les compositions futures. Comme pour Lorca, la formation inconsciente reçue pendant l'enfance par les poètes occitans n'a nullement gêné, bien au contraire, semble-t-il, l'acquisition plus tardive et souvent scolaire, d'une culture savante, « *culta* » dirait-on en espagnol, et tous « réussirent un syncrétisme entre la culture de transmission orale et la culture écrite »<sup>637</sup>.

Si certaines de ces chansons collectées par Lorca datent du XV<sup>ème</sup> siècle comme « *Las Morillas de Jaén* », toutes ne sont pas aussi anciennes mais elles appartiennent toutes au répertoire populaire. C'est sur des thèmes populaires de sa région et sur un répertoire de chants qui appartiennent à tous les Occitans que J. Mouzat s'est appuyé : le poème « *Planh del boier* » est très proche d'un chant très répandu sur tout le territoire occitanophone (Albigeois, Lauragais, Rouergue, Aveyron, Pyrénées, Puy en Velay) et qui a des origines très anciennes :

*Quand lo boièr ven de laurar*  
*Planta aqui sa gulhada*  
*A e i ò u !*  
*Planta aqui sa gulhada*<sup>638</sup>

Quand le bouvier vient de labourer  
 Il plante là son aiguillon  
 A e i o u  
 Il plante là son aiguillon

Dans le recueil « *Color del tems* », le poème « *Lo poeta boier* », nouvelle version du « *Boier bon òme* » (P. 40), s'achève sur trois vers renfermant la métaphore filée des strophes précédentes où la moisson poétique, « *lo druge blat* », se récolte sur des champs lexicaux agrestes et stellaires :

*Quanha meisson de gei levara dins las auras*  
*Sus las rejas del cial, tas glevas celestialas,*  
*Druge blat de chançons entreflorit d'estialas ?*<sup>639</sup>  
 étoiles ?

Quelle moisson de joie germera dans les brises,  
 sur les sillons du ciel, tes mottes de terre célestes,  
 blé dru fait de chansons parsemées des fleurs des

Ce thème du laboureur qui mène sa paire de bœufs pour tracer le sillon se retrouve dans un très beau poème de Léon Cordes, « *Lo Boièr* », « *Le laboureur* »<sup>640</sup>, véritable métaphore de la vie, éloge du travail des champs et illustration de la création poétique qui creuse son sillon

au-delà et *montis*, montagne) désigne ce qui est au-delà des monts alpins par rapport à la France, autrement dit en Italie et plus précisément à Rome ! C'est le courant politique opposé au précédent. Il s'est exprimé aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, par la voix des jansénistes, et surtout au XIX<sup>e</sup> siècle, par la voix de penseurs catholiques tels que Lamennais. Ses partisans, les *ultramontains*, considèrent que le pape a la prédominance sur les conciles nationaux pour tout ce qui concerne l'Église catholique (dogme et administration). Source : [https://www.herodote.net/gallicanisme\\_ultramontanisme-mot-365.php](https://www.herodote.net/gallicanisme_ultramontanisme-mot-365.php)

<sup>637</sup> Article de Marie-Jeanne Verny, *Idem*, p. 380.

<sup>638</sup> Cf. <http://www.rassat.com/Regroups/Quercy-Rouergue/princip.html>. Cf. « Polyphonies occitanes », groupe qui interprète des chansons traditionnelles. Voir aussi Occi-Cant sur YouTube et <https://youtu.be/9QcSZY2R-eQ> Ce chant a été interprété par Henri Gougoud et apparaît sur l'album *Lo pastre de paraulas* (Le berger des mots) de 1974.

<sup>639</sup> *Idem*, p. 40 et 74. Voir l'article de Gilles Dazas, « L'influence du *trobar* dans l'œuvre poétique de Jean Mouzat. P. 128, In *Les Troubadours dans le texte occitan du XX<sup>ème</sup> siècle*, sous la direction de Marie-Jeanne Verny, Classiques Garnier, Paris, 2015.

<sup>640</sup> Leon Còrdas, 1997. *Òbra poètica*, traduction française en regard, préface de Jean-Marie Petit, Béziers, Centre International de Documentation Occitane. P. 53 à 54.



sans relâche. Ce laboureur est fantastique dans son incessant labeur de va et vient et Pierre Canivenc, dans son étude extraite de la monographie de J.-M. Petit, le qualifie de « nomade sur place »<sup>641</sup>. Les verbes à l'imparfait donnent une impression de sérénité et de lenteur ; la construction du poème évoque une forme de tissage en entremêlant les vers d'une strophe à l'autre. Si ce texte n'est pas un chant traditionnel ancien, il n'en demeure pas moins un élément important de l'histoire de la ruralité et un témoin d'un passé pas si lointain :

*A son davant la tèrra redolava  
Una greseta doça, bona grava  
Prigonda e fresca ont l'araire dintrava*

*E lo boièr laurava.*

[...]  
*A son davant la tèrra redolava  
La gleba viva a sos pes s'engrunava,  
De vent a vent las regas ondejavan  
E la mossa cantava.*

Devant lui la terre retombait,  
gravier léger mais fécond  
terre profonde et fraîche où la charrue  
s'enfonçait  
et le laboureur poursuivait sa tâche.

[...]  
Devant lui la terre retombait,  
la glèbe vivante à ses pieds s'effritait,  
en direction du vent des sillons ondoyaient  
et le versoir chantait.

Cordes réemploie ce thème dans le « *Sirventes* » plein de colère vis-à-vis de la terre, dans lequel il aborde très rapidement le problème d'une langue oubliée :

*Lo trobair maudit, lo damne de la lenga  
E del pòble qu'an pas de nom,  
Lo sòmi plantat coma l'agulhada  
E la cançon desconsolada  
Coma la femna del boièr<sup>642</sup>*

Le poète maudit, le juron de la langue  
et du peuple sans nom,  
le rêve planté comme l'aiguillon  
et la chanson inconsolable  
comme la femme du laboureur

Pour commencer son poème « *Cançon de l'ametlièr* », (P. 139), il reprend deux vers d'un chant populaire connu dans tout le domaine occitanophone : « *Dejos ma fenèstra / i a un ametlièr* »<sup>643</sup>, « Sous ma fenêtre / est un amandier ».

Chant et poème dépeignent la difficulté du métier et sont empreints de tristesse bien que le chant semble se prêter à la danse. Cependant la chanson qui accompagnait les travaux agricoles et les moments festifs de la vie à la campagne n'est pas la seule source d'inspiration. Max Rouquette était en contact fréquent, à Argelliers, avec la substantifique moelle de l'occitan « *blos* », pur, celui que parlent les paysans de son coin. Il ne s'est jamais trop embarrassé de fioritures : son langage est clair et simple dans ces deux documents qui se

<sup>641</sup> « Léon Cordes, le poète », « résumé d'une conférence faite en 1982 à l'Université albigeoise du samedi » par P. Canivenc, In Jean-Marie Petit (éd.), 1985. *Leon Còrdas. Léon Cordes, Notice biographique, bibliographie, iconographie, témoignages, critiques, études, textes*. Béziers, Centre International de Documentation Occitane ; Montpellier, Association Occitania. P 57.

<sup>642</sup> Leon Còrdas, *Branca tòrta*, p. 107.

<sup>643</sup> *Se canta* est considéré depuis le XX<sup>e</sup> siècle comme l'hymne de l'Occitanie. Bien que son véritable auteur nous soit inconnu, il est attribué à Gaston Phébus (1331 - 1391), comte de Foix et vicomte de Béarn. Chanson devenue populaire dans le Sud-Ouest et le Midi de la France, elle est originaire du Béarn. Elle est reprise d'un bout à l'autre de l'Occitanie, avec des variations dialectales et même des variations dans les paroles. On peut l'interpréter soit dans son sens littéral et traditionnel (l'espoir que les amants se retrouvent), soit dans un sens plus récent, un chant de ralliement occitan. Le club de football Toulouse FC et le club de rugby Montpellier HR utilise cet hymne pour l'entrée des joueurs. (Source : Wikipédia). D'autres versions évoquent les prairies : « *Al fons de la prada i a un pibol traucat* », « Au fond de la prairie, il y a un peuplier troué ».

rapprochent d'une démarche d'ethnographe peut-être plus que d'un poète. Il n'est pas le seul à s'être penché sur la vie des gens qui l'entouraient : Boudou en a été un acteur et un spectateur ainsi qu'un témoin, de même que Busquet.

Lorca, comme Boudou, s'est souvent trouvé sur « *la talvèra* », métaphore qui renvoie à cette lisière des champs laissée inculte pour permettre le passage. Ces bords, ces limites rappellent les écarts de Montherlant qui utilise le terme comme titre d'un essai, « La fête à l'écart »<sup>644</sup> et dont il parle dans « Pour le chant profond ». Selon Montherlant, pourtant très parisien, la province qui conserve un caractère simple et fraternel, en un mot, populaire et les régions éloignées, « restées un peu à l'écart de l'esprit qui empoisonne la France »<sup>645</sup> sont les seules à pouvoir prétendre au *chant profond* car elles sont pleines d'une authenticité et d'une qualité de l'âme qui n'avaient rien en commun avec les élites intellectuelles, politiques... Ces poètes recherchaient un retour à la tradition sans dédaigner, au contraire, une ouverture sur l'étranger ; ils recherchaient la pureté et la candeur que l'on trouve dans un peuple non encore corrompu. Ils étaient en quête d'un idéal qui peut se rapprocher de ce que Mathilde Pomès<sup>646</sup> nomme *le sublime espagnol*.

Cette authenticité apportée par le retour à la tradition qui n'est pas du traditionalisme, pourrait suggérer un recul vers un état de « bon sauvage »<sup>647</sup> et un repli vers des positions passéistes ou un regret du temps passé que l'on croit meilleur si on se réfère à Jorge Manrique<sup>648</sup>. Cependant cette plongée dans les œuvres populaires d'autrefois n'a rien de folklorique. Les auteurs, tout comme leur modèle andalou, avaient une vision positive de ce que représente ce terme parfois (souvent) galvaudé.

En 1962, pour répondre à une enquête sur le folklore et la littérature d'oc initiée par la revue *Oc*, Jean Boudou disait ne pas aimer le mot « folklore », qu'il évoquait un passé révolu, voire mort : « *Que m'agrada pas aquel mot de folklòre... un mot de cementèri.* », « Ce mot de folklore ne me plaît pas... Un mot de cimetière. »<sup>649</sup>. Malgré tout, il en était imprégné de ce

---

<sup>644</sup> Henry de Montherlant, 1963. *Essais*, Paris, NRF, Gallimard. P. 679 à 683. L'expression elle-même se trouve à la page 680, quand l'auteur qui est en train d'assister à la grand'messe à Notre-Dame de Paris, un dimanche, se dit « ravi par cette fête à l'écart, cette pompe et cette harmonie au milieu de la basse confusion qui nous entoure [...] ». Cet essai date de 1933.

<sup>645</sup> *Idem*, « Pour le chant profond », p. 600 à 612. Montherlant parle plus précisément de la France de 1928 qui, selon lui, aurait besoin de retrouver ses traditions tout en s'ouvrant à l'étranger et de rechercher une candeur qui n'existe que dans le peuple moins corrompu et moins intellectuel que les élites. Il termine l'essai en s'interrogeant sur un hypothétique jaillissement de « la source enfouie de son chant profond ».

<sup>646</sup> Eulodie Mathilde Pomès, née près de Tarbes à Lescurry en 1886, morte en 1977, est une poétesse, épistolière, traductrice d'auteurs espagnols et latino-américains (R. Gómez de la Serna, Unamuno, Lorca, Gabriela Mistral...). À Grenade, elle rencontre M. de Falla. Elle est l'amie d'écrivains français comme Gide, Paul Valéry et Montherlant qu'elle rencontre le 14 octobre 1926. Elle traduit Lorca avec lequel elle s'est liée d'amitié. Grande voyageuse, elle est la première femme agrégée d'espagnol en 1916, en plus de ses qualités de latiniste, d'helléniste, d'italianisante.

<sup>647</sup> Mythe attribué à Jean-Jacques Rousseau qui aurait été développé dans son *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* (1755) et *Émile, ou de l'Éducation* (1762). Jean-Jacques Rousseau, (1712-1778) : Ecrivain et philosophe français, né à Genève dans une famille calviniste ; orphelin de mère, il est abandonné par son père à l'âge de 10 ans et élevé par son oncle.

<sup>648</sup> « *Cualquier tiempo pasado / fue mejor.* » dit J. Manrique dans son élégie lors de la mort de son père : « *Coplas a la muerte del Maese Don Rodrigo* » / « Stances sur la mort de son père ».

<sup>649</sup> *Oc*, « *Folklore e literatura d'oc* », Estudi d'Ives Roqueta, IEO, numéro 223. Genier-Març de 1962. P. 15.

folklore, au sens étymologique de *folk*, « peuple » et *lore*, « savoir, connaissances, science », lui qui avait été bercé par les histoires racontées dans sa famille. Certains de ses poèmes sont construits comme des contes, celui de « *L'aucèl blu* » (P. 191), par exemple ou le poème « *La femna de Viaur* » :

*Un vièlh conte d'un còp èra  
Me vòl pas sortir del cap.*<sup>650</sup>

Un vieux conte d'autrefois  
ne me sort pas de la tête.

Si l'étude de C. Parayre porte davantage sur les romans de Boudou, il est possible de lui emprunter des réflexions qui s'appliquent aux poèmes : « Les contes, [...], traitent généralement de thèmes fantastiques, de monstres et de sorciers, de temps mauvais et de sortilèges ». Selon l'auteur, « le fantastique ne constitue pas un monde d'évasion. Il forme également une résurgence de préoccupations culturelles »<sup>651</sup>. Si l'univers des contes s'enracine dans le terroir il n'en est pas passéiste pour autant : « ils [les contes] s'ouvrent également vers de larges horizons », rajoute C. Parayre (P. 186) qui affirme, à juste titre nous semble-t-il, que « L'auteur [Boudou] a su échapper au goût du folklore et aux réductions régionalistes »<sup>652</sup>.

Un conteur doublé d'un poète a, comme Boudou, trouvé son inspiration dans les légendes de sa terre, la « *garriga nauta* », « haute garrigue » : Georges Gros / Jòrgi Gròs<sup>653</sup>. Dans trois contes à la fois fantastiques et très poétiques, il nous fait découvrir sa région et connaître l'origine magique des arbres comme les « *avaus* », « chêne kermès », les « *euses* », yeuses ou chênes verts et les « *roires* » ou rouvres, chênes blancs. Ces contes revisitent la mythologie grecque comme la légende de Daphné ou de Narcisse<sup>654</sup>. On apprend aussi comment et pourquoi le cours de la Loire « *desvirèt [...] devers lo Nòrd* », « se détourna vers le Nord », grâce au troisième texte, « *Leis Aglas dei Conclusas* », « Les Aigles des Concluses (P. 50 et 88).

<sup>650</sup> Joan Bodon, 2010. *Poèmas*. Éd. Bilingue. Trad. française Roland Pécout, Puylaurens, IEO Edicions. P. 217.

<sup>651</sup> Catherine Parayre, *Jean Boudou, écrivain de langue d'oc*. L'Harmattan. P. 185.

<sup>652</sup> *Idem*, p. 198. Il est possible de croiser cette opinion avec la lettre de Boudou à Mouly dans laquelle il parle de sa vision des contes : *Letras de Joan Bodon a Enric Mouly*, 1986. Societat dels Amics de Joan Bodon, obratge publicat amb lo concurs del Conselh Regional de Miègjorn-Pirenèus, Valdariás. P. 12 à 124.

<sup>653</sup> Jòrgi Gròs, 2009. *Contes de la garriga nauta*, Photographies de Georges Souche, Préface de Florian Vernet, Traduction française de Marie-Jeanne Verny Montpellier, CRDP. P. 27-28 et 65-66. Gros Georges / Gròs Jòrgi né en 1922, à Nîmes, dans une famille ouvrière, est décédé le 16 février 2018. Il fut enseignant, conteur et écrivain français de langue occitane. Pédagogue, membre de l'école Freinet, (dont il était un ami personnel), n'a cessé de pratiquer le conte. Son enfance a été nourrie d'occitan, langue pratiquée en famille et dans le voisinage. Il fait des séjours en Auvergne et Afrique. G. Gros réinvestit les lieux de tout un imaginaire issu de la tradition orale. Ses contes, ses nouvelles se caractérisent par l'humour, la spontanéité et l'humanité du conteur-pédagogue, son écoute du monde et des gens (l'occitan a un seul mot pour dire ces deux réalités : *lo mond*), sa maîtrise d'une langue riche, juste et variée dans ses tonalités et la science critique de l'érudite, qui expliquent la qualité de cette œuvre. Voir le site de l'Université ouverte des Humanités : *Mille ans de littérature d'oc* : <http://uoh.univ-montp3.fr/1000ans/?p=3314>.

<sup>654</sup> Les commentaires (août 2010) de Josiane Ubaud, « *lexicografa e etnobotanista* », lexicographe et ethno botaniste expliquent, sur le plan linguistique et botanique le premier conte intitulé « *Lei tres senhors dei Claparedas* ». [http://www.crdp-montpellier.fr/Produits/camins-de-la-vida/PDF/Jorgi\\_Gros\\_commentaires.pdf](http://www.crdp-montpellier.fr/Produits/camins-de-la-vida/PDF/Jorgi_Gros_commentaires.pdf). Voir aussi La conférence-débat donnée à Agropolis (Montpellier) le 3 avril 2003. <http://www.museum.agropolis.fr/pages/savoirs/plantestincto/>.

Max Rouquette, quant à lui, « a toujours soutenu les initiatives qui n'ont cessé de relever le défi de la transmission de la langue et de la culture d'oc, opiniâtrement, malgré tous les enterreurs de service... » apprend-on dans l'introduction au dossier sur « Max Rouquette et la transmission du patrimoine occitan à la jeunesse »<sup>655</sup>. En collaboration avec les instituteurs et les élèves d'écoles de Lozère il a composé un conte, en 1987, intitulé « *Goteta o los camins de la vida* », « Petite Goutte ou les chemins de la vie », sur le thème rouquettien de l'eau<sup>656</sup>.

Boudou, quant à lui, ne s'est pas limité aux contes populaires pour trouver son inspiration : il a regardé vivre ses contemporains d'un œil d'ethnographe et il a dépeint, non sans une touche de nostalgie en arrière-plan, un monde en voie de disparition. Il a composé de nombreux poèmes (sept) sur les foires, gros marchés qui, au début du XX<sup>e</sup> siècle, servaient de point de rencontre et de lieu d'échanges... et duraient toute la journée. Les paysans amenaient le bétail et les femmes faisaient les achats nécessaires pour la maison ou la volaille. J. Ginestet précise que « Les poèmes ayant pour thème la foire sont remarquables car on peut y trouver l'espoir que Jean Boudou mettait dans l'amitié dans le but précis d'échapper à la nostalgie »<sup>657</sup>.

Ces lieux de retrouvailles ne sont pas les seuls vecteurs de traditions. Le recours aux anciens est nécessaire dans la transmission des contes, légendes et chants traditionnels, y compris les berceuses qui sont les premiers chants perçus ou entendus par les nourrissons.

### 2.3.2- *Nanas, breçairòlas* et berceuses. L'enfance de la langue ou la langue de l'enfance

Dans son introduction, dans la revue *Oc*, consacrée au folklore, à la présentation des réponses données par des auteurs sur la question des rapports entretenus par la littérature occitane des années 60 avec les formes folkloriques, Yves Rouquette affirme que ce sont les « ménines », les grands-mères qui, à la campagne, tout en tricotant et ravaudant, s'occupaient du repas au coin de l'âtre et surveillaient les enfants, qui ont façonné les esprits et éveillé les imaginations. En effet, elles leur racontaient des histoires et fredonnaient des chansons ou des « *breçairòlas* », des « *nanas* », des berceuses. Les mères chantaient aussi pour endormir les nourrissons ou les petits mais ces femmes, chargées de famille et de travaux divers, éprouvent et transmettent des sentiments partagés : amour et douleur. D'après Arango<sup>658</sup>, les berceuses de Lorca « *están llenas de melancolía* », elles sont empreintes de mélancolie. Lorca lui-même a donné des conférences sur les berceuses : en 1928, à Madrid d'abord puis à New York et à La Havane. Cela révèle sa passion pour ce sujet. L'œuvre qui rassemble les chansons recueillies par Lorca au cours de ses pérégrinations sera éditée en 1942 avec le titre *Las nanas*

---

<sup>655</sup> *Les Cahiers Max Rouquette*, Dossier Max Rouquette et la Musique, Association Amistats Max Rouquette, N° 7, Montpellier, mai 2010. P. 39.

<sup>656</sup> *Idem*, p. 46. Voir Max Rouquette, *Goteta o los camins de la vida*, Edition bilingue français-occitan, CRDP du Languedoc-Roussillon, 2005.

<sup>657</sup> Joëlle Ginestet, 1997. *Jean Boudou. La force d'aimer*, Wien, Praesens. P. 16.

<sup>658</sup> Antonio Manuel Arango, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Editorial Fundamentos, 1995, p. 209.

*infantiles*. Lorca suppose que l'Espagne aurait réservé pour endormir les enfants les poésies les plus cruelles et sanglantes, les moins adéquates à leur sensibilité. Voici quelques sentiments de Lorca à ce sujet :

*Siempre había notado la aguda tristeza de las canciones de cuna de nuestro país.*<sup>659</sup>  
« J'avais toujours remarqué la tristesse des berceuses de chez nous ».

*La canción de cuna europea*<sup>660</sup> *no tiene más objeto que dormir al niño, sin que quiera, como la española, herir al mismo tiempo su sensibilidad*<sup>661</sup>.  
« La berceuse européenne ne vise qu'à endormir l'enfant, sans vouloir en même temps, comme l'espagnole, affecter sa sensibilité ».

Selon lui, les mères respectent une tradition implicite, celle des « *viejas voces imperiosas que patinaban por su sangre* », « impérieuses voix anciennes qui roulaient dans son [leur] sang »<sup>662</sup>. Il accorde une grande attention aux nourrices, en général des femmes pauvres, qui donnent aux enfants riches « *este pan melancólico, [...] al mismo tiempo, [...] en su cándida leche silvestre, la médula del país* », « ce pain mélancolique, [...], en même temps, que la candeur sylvestre de son lait, la moelle du pays »<sup>663</sup>. Ainsi ces nourrices, souvent malgré une grande ignorance, enseignent aux enfants en leur apportant « *el romance, la canción y el cuento a las casas de los aristócratas y los burgueses* », « la romance [*sic*], la chanson et le conte de fée chez les aristocrates et les bourgeois »<sup>664</sup>. Le frère de Lorca confirme cette assertion dans son ouvrage sur Federico quand il cite une servante, Dolores, « *La Colorina* », venue, comme toutes, de divers endroits de la Vega, qui n'avait pas son pareil pour dire et chanter « *canciones, romances y melodías populares* », [chansons, romances et mélodies populaires]<sup>665</sup>. La « *Nana* » va donc bien plus loin que le simple endormissement de l'enfant : elle est enseignement et transmission d'une langue et d'une culture.

Ces chants révèlent un substrat historico-social : ils se retrouvent dans les couches populaires défavorisées et dans des régions pauvres. M. Laffranque dit que Lorca « met sa parole au service de l'art le plus humble, le plus anonyme, traditionnel et collectif dans son intimité : il parle des berceuses populaires espagnoles [...] »<sup>666</sup>. Lorca ne pouvait pas dédaigner les « *Canciones de cuna* », ces fameuses « *Nanas* », comme celle de R. Allan : « *La*

---

<sup>659</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. P. 93. García Lorca Federico, *Mon village et autres textes, Mi pueblo y otros escritos*, Traduction de l'espagnol par André Belamich, révisée par Gabriel Iaculli. Préface et notes de Gabriel Iaculli ; p. 118-119 :

<sup>660</sup> Lorca cite la France et l'Allemagne mais aussi « *las canciones nórdicas* », les chants des pays nordiques et les berceuses russes.

<sup>661</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*. P. 94. Federico García Lorca, *Mon village et autres textes, Mi pueblo y otros escritos*, Traduction de l'espagnol par André Belamich, révisée par Gabriel Iaculli. Préface et notes de Gabriel Iaculli ; p. 120-121.

<sup>662</sup> Federico García Lorca, *Mon village et autres textes, Mi pueblo y otros escritos*, Traduction de l'espagnol par André Belamich, p. 118-119.

<sup>663</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, p. 95. Federico García Lorca, *Mon village et autres textes, Mi pueblo y otros escritos*. Traduction de l'espagnol par André Belamich, p. 126-127.

<sup>664</sup> *Idem*.

<sup>665</sup> Francisco García Lorca, 1981. *Federico y su mundo*, 2<sup>da</sup> edición, Madrid, Alianza Editorial. P. 71.

<sup>666</sup> Marie Laffranque, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Thèse complémentaire de doctorat d'état, Paris, 1967 p.190.



*cançon de Maria-Nèu* » à laquelle des vers de « *La casada infiel* » de Lorca servent d'épigraphe :

<i>Breça, breçarella,</i>	berce, la berceuse ;
<i>Plena d'uelhs, la vela</i>	pleine d'yeux, la voile
<i>Passa sus la mar.</i>	Passe sur la mer
<i>Enfant, enfantet</i>	enfant, mon enfant
<i>Plega tis uelhets</i>	ferme tes petits yeux <sup>667</sup>

Max Rouquette illumine son recueil *Lo Maucòr de l'unicòrn* d'une berceuse intitulée « *Som som dau manidet blanc* »<sup>668</sup> dans laquelle les éléments : la lune, le vent, la nature s'apaisent pour faciliter le sommeil de l'enfant :

<i>La luna s'es anada au bòsc.</i>	La lune est allée au bois.
<i>Ne delembra sa ronda.</i>	Elle en oublie sa ronde.
<i>Dormís dins un roire bas.</i>	Elle dort sous un chêne bas.
[...]	
<i>Lo vent que sòmia jot la rama</i>	Le vent qui rêve sous les feuilles
<i>Reten son alen tot somiant.</i>	Retient son haleine en rêvant.
<i>Dormís mon manidet blanc.</i>	Dors, mon petit enfant blanc.

Ce thème n'est absolument pas considéré comme un thème mineur, bien au contraire. Toute cette richesse littéraire, musicale et linguistique des légendes et des contes d'autrefois a servi à Lorca et aux poètes occitans, à la fois dans leur propre jeunesse et dans leur formation poétique, de guide d'instruction orale ; elle a agi comme « une école du bien écrire »<sup>669</sup>. R. Lafont note dans un article intitulé « Au souffle du langage »<sup>670</sup> que Max Rouquette, par exemple, est « né non seulement de la parlure d'Argelliers, mais aussi d'une réflexion sur l'écriture... ». Dans son poème « *La cançon de l'aranha* »<sup>671</sup>, Rouquette ne dédaigne pas d'inclure pour le plaisir de l'euphonie et de la musicalité, un terme de comptine :

<i>L'aranha dau calabrun,</i>	L'araignée du soir,
<i>Calabrun e calabruna,</i>	crépuscule et crépuscule,

Il imite en cela Lorca qui écrit :

<i>Cuando llega la noche,</i>	Comme descendait la nuit,
<i>Noche que noche nochera,</i> <sup>672</sup>	la nuit la nuit tout entière

<sup>667</sup> « *La cançon de Maria-Nèu* » a été écrite en Avignon en 1957 et publiée dans la revue *Reflets Méditerranéens*, 45, en 1965. La traduction est de R. Allan.

<sup>668</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, (Sud, Marseille, 1988), 2<sup>ème</sup> éd., Domens, Pézenas, 2000. P. 56.

<sup>669</sup> Oc, «Folklore e literatura d'oc», Estudi d'Ives Roqueta, IEO, numerò 223. Genier-Març de 1962. p. 7. Ives Roqueta écrit: « *Los còntes coma las cançons son una mena de torns sintaxics, una escola del plan escriure, que jamai i posarem pro* ». [Les contes come les chansons sont une espèce de tournures syntaxiques, une école du bien écrire, dans laquelle nous ne puiserons jamais assez.].

<sup>670</sup> Robert Lafont, « Au souffle du langage » In « Max Rouquette », Actes du colloque International, Montpellier, 8 octobre 1993, édité par la Section Française de l'Association Internationale d'Études Occitanes, 1994, p.17.

<sup>671</sup> Max Rouquette, *Les Psaumes de la nuit*, [1937], Paris, Obsidiane, Édition bilingue, 1984. P. 94.

<sup>672</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, « *Romance de la Guardia civil* », p. 453. Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard, p. 230.



Selon Tadea Fuentes, l'expression « *Verde que te quiero verde* » du « *Romance sonámbulo* » (Lorca, p. 430) proviendrait d'un « *romance* » populaire en Andalousie<sup>673</sup>. Toujours d'après Tadea Fuentes, l'enfance joue un rôle de premier plan dans l'écriture poétique car tous les enfants sont poètes quand ils sont petits. Lorca a eu la chance de conserver ce don. Ce passé enfantin est une mine, un véritable trésor : « *Esa mina del ayer infantil es un tesoro* »<sup>674</sup> dans lequel Lorca a puisé ainsi que Rouquette, Boudou et les autres poètes occitans qui nous occupent. Les enfants sont les dépositaires de la poésie et des chansons populaires qui agrémentent les jeux, sur les places ou dans les champs ainsi que lors des fêtes votives ou religieuses<sup>675</sup>. Cordes compose dans son premier recueil « *Aquarèla* » une « *Sorneta* », un « *Petit conte* » qu'il dédie « *per la Bernadeta* », « pour Bernadette ». Il y utilise la ritournelle « *la diga dondèina / la diga, ma bèla !* »<sup>676</sup>. Le recueil *Se conti que conte* contient « *Una sorneta per Estèla e Jaufré* » (P. 169) qui ressemblent fort à des contes enfantins ou à une fable. Dans son dernier ouvrage *Fial de fum*, le poète minervois ne dédaigne pas, bien au contraire, les chansons ni les berceuses dont il retrouve les accents et la tonalité dans le poème « *Sansònha* », « *Rengaine* »<sup>677</sup> :

<i>Sòm, sòm, sòm, vèni, vèni, vèni,</i>	<i>Sòm, sòm, sòm, vèni, vèni, vèni,</i>
<i>Sòm, sòm, sòm, vèni d'endacòm...</i>	<i>Sòm, sòm, sòm, vèni d'endacòm...</i>
<i>Pas qu'una sansò vièlha</i>	Rien qu'une vieille rengaine
<i>Mas s'es sabuda gandir,</i>	qui a su résister
<i>Breçairòla per las maires</i>	berceuse pour les mères
<i>Breçar la patz dels enfants</i>	bercer la paix des enfants
<i>E los sòmis per mila ans</i>	et les rêves pour mille ans.

La berceuse cède la place au conte ou légende du personnage qui arrive « *a caval sus una dalha* », à cheval sur une faux ou sur une chèvre, « *a caval sus una cabra* », ou sur des lunettes, « *a caval sus tas lunetas* » :

<i>La sòm-sòm es arribada</i>	La som-som est arrivée
<i>A caval sus una cabra</i>	à cheval sur une chèvre
<i>La sòm-sòm torna fugir</i>	la som-som fuit à nouveau
<i>A caval sus un polin.</i>	à cheval sur un poulain

<sup>673</sup> Tadea Fuentes Vázquez, *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca*. 1990. Editorial Universidad de Granada. P. 81-82. « *Prestigiosa y recordada catedrática de Literatura de La Normal, nacida en Antas (Almería) y fallecida en 2002, representa una de las etapas más brillantes de la Facultad de Ciencias de la Educación (antigua Normal de maestros) en la que impartió su docencia durante más de cuarenta años.* ». [Prestigieux professeur de Littérature de "La Normal", née à Antas (Almería) et décédée en 2002, elle laisse un grand souvenir car elle représente une personnalité marquante et brillante de la Faculté de Sciences de l'Éducation (autrefois école normale d'instituteurs)« dans laquelle elle enseigne durant plus de quarante ans. ] <http://www.ideal.es/granada/v/20110617/cultura/leccion-tadea-fuentes-20110617.html>

<sup>674</sup> *Idem*, p. 8.

<sup>675</sup> Peut-être serait-il bon d'employer l'imparfait pour évoquer ce temps qui semble bien révolu face à la modernisation des « jeux » des enfants de la fin du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècle ?

<sup>676</sup> Leon Còrdas, 1997. *Òbra poètica*, traduction française en regard, préface de Jean-Marie Petit, Béziers, Centre International de Documentation Occitane. P. 41. « *La digue dondaine / la digue, ma belle !* ».

<sup>677</sup> *Idem*, p. 205. Ce chant traditionnel a été interprété par Marie Rouanet dans le disque *Aital cantam* (Ventadorn, 1977). Cordes l'a revu et adapté à son style tout en gardant l'esprit et le rythme de la berceuse et de la comptine dans lesquelles se glisse le conte.

R. Pécout n'hésite pas à reprendre des concepts ou des croyances populaires à propos des animaux, des astres. La lune, par exemple, a des forces magiques :

<i>Apara de la foliá, amadura la figa</i>	Elle protège la folie, elle mûrit la figue
<i>Agota lei sorgents,</i>	elle tarit les sources
<i>Avenca lei fonts.</i>	elle remplit les résurgences
[...]	[...]
<i>Fa venir sus lei pèiras la barbasta</i>	Elle fait venir sur les pierres la gelée blanche
<i>Duèrb lo vent amb seis alas</i>	elle ouvre le vent avec ses ailes
<i>E empura lo Poema.</i> <sup>678</sup>	elle attise le Poème.

La légende populaire et ancienne des pouvoirs des serpents est évoquée par Pécout :

[...] <i>tetan lei possas dei femnas</i>	Ils viennent téter les seins des femmes
<i>Tetan leis òmes au mofle dau ponhet</i>	et les hommes au creux du poignet
<i>Aquí ont la vena es bèn blava</i>	là où la veine est bien bleue.
<i>Fan contunhar lei cicles.</i> <sup>679</sup>	Par eux se perpétuent les cycles.

Les deux éléments, lune et serpent sont réunis dans la « *Gacela de la muerta oscura* » dans laquelle Lorca dit ne pas vouloir s'occuper de « *la luna con boca de serpiente* », « la lune avec sa bouche de serpent »<sup>680</sup>. Rouquette traduit ce vers par : « *la luna ambe sa boca de sèrp* ».

La littérature occitane de ce début de siècle éprouve le besoin de s'appuyer sur les traditions de son peuple (ce qui est différent de « populaire ») pour se hisser plus aisément au sommet de la « grande littérature ». Comme un musicien fait des gammes, les Occitans qui nous intéressent ici, tout comme les Espagnols (Lorca, Machado) ont commencé par recourir à la parole du peuple :

Des poètes ont besoin de se poser, [...], dans leur profonde originalité et ils vont chercher dans le folklore, identifié de façon romantique comme l'« âme du peuple » et l'« âme du pays », une parole qui soit actuelle et séculaire à la fois.<sup>681</sup>

De chaque côté des Pyrénées, la recherche, faite avec « un respect fait d'inventions et un sérieux humble et hardi », d'un nouvel élan poétique à partir de thèmes anciens voire ancestraux mène à « une création grave, nouvelle, volontaire, [...]. C'est un acte sacré et de tout l'être », pas un jeu<sup>682</sup>.

Précisons cependant qu'il existe un fossé entre le folklore, enseignement du passé et le folklorisme comme il apparaît, par exemple, dans M. Pagnol. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le folklore andalou était connu à l'étranger, en France notamment : Mérimée, Gautier... à la suite de V. Hugo ; c'était une vision portée par le Romantisme et elle s'accordait peu à la réalité.

<sup>678</sup> Roland Pécout, 1999, *Mastrabelè*, Montpeyrroux, Jorn. P. 16 et 17.

<sup>679</sup> *Idem*, p. 39.

<sup>680</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. P. 563. Traduction de C. Couffon et B. Sesé, p. 160 (Gallimard). L. Breyse-Chanet, dans la revue *Europe*, propose, « la lune à la bouche de serpent ». P. 114.

<sup>681</sup> *Oc*, p. 3.

<sup>682</sup> *Oc*, p. 6.

### 2.3.3- Folklore et folklorisme

Ce folklorisme, selon Charles Camproux<sup>683</sup>, est un danger pour la culture occitane car il peut figer certains costumes, idéaliser certaines traditions à un moment donné de l'histoire, autrement dit transformer des coutumes en topiques éculés. Camproux ajoute qu'il faudrait « *Descurbir la consciència en fasent la tria dis auripèus* », c'est-à-dire [découvrir la conscience [du peuple d'Oc] en faisant le tri des oripeaux], de ce qui ne sert à rien ou, pire, dessert la compréhension. Cette notion rejoint ce qu'affirme Henry Gil quand il dit que la tradition populaire n'est pas, n'est jamais folklorique, « c'est-à-dire simple expression pittoresque de topiques éculés mais bien au contraire une constante possibilité de se renouveler grâce à une lecture inédite d'un héritage passé néanmoins ouvert à la modernité. »<sup>684</sup>.

L'opinion de Max Rouquette sur les contes est qu'il faut les dire et non les lire : la diction relève d'un art oral, similaire à l'art théâtral fait pour être dit et écouté<sup>685</sup>. L'intonation et la mélodie liées à la prosodie de la langue permettent une ouverture sur un univers de rêves et Max Rouquette est très attaché aux songes, rêves et autres rêveries. L'écoute du conte ouvre les esprits des enfants en particulier et peut avoir un effet pédagogique sur les âmes des hommes dont l'inconscient s'éveille à travers un monde mythique : « *Lo folklòre dels còntes es lo tresaur mai fabulós dau Verb. [...] Lo folklòre es un banh de jovença e de vertat, es la fònt inacababla de tota respelida* », [Le folklore des contes est le plus fabuleux trésor du Verbe. [...] Le Folklore un bain de jouvence et de vérité, il est la fontaine intarissable de toute renaissance]<sup>686</sup>.

Cette ouverture des esprits, Jean Boudou l'a appliquée. Il ne manque jamais de critères traditionnels et agricoles de son terroir mais il n'oublie pas la culture et, comme le dit J. Ginestet, « Jean Boudou a toujours mêlé les références historiques, les références à l'action occitane en Rouergue ou ailleurs, les références religieuses, les références psychologiques, les références géographiques... »<sup>687</sup>. Nous pouvons en dire autant de Léon Cordes qui, bien qu'ayant abandonné très tôt les études, est un autodidacte féru d'histoire et de légendes ainsi que des chansons de son terroir. Son long poème de cent quarante et un vers intitulé *Respelida de Centelhas* est un condensé des événements de la Croisade et présente ce lieu cultuel et culturel comme un « *monument d'una religiositat pagana, centre de ceremonias, puèi luòc de fièiras e d'escambis [...], que « seriá estat remplaçat per un oratòri a Nòstra Dama ; una verge negra i siaguèt enterrada* », [Un monument d'une religiosité païenne, center de

---

<sup>683</sup> Cf. Opinion de Carles Camprous dans *Òc*, « Folklore e literatura d'Oc », Estudi d'Ives Roqueta, N° 223, Genièr-Març 1962. P. 16.

<sup>684</sup> Cf. Gil Henry, « *Poema del Cante jondo* : réévaluation d'une poétique en devenir ». P. 191 à 243. Henry Gil, « *Poema del Cante Jondo* », Bulletin hispanique [En ligne], 110-1 | 2008, mis en ligne le 01 June 2011, consulté le 12 February 2014. URL : <http://bulletinhispanique.revues.org/636>

<sup>685</sup> Sur cet avis, on peut lire le dossier intitulé « Max Rouquette et la tradition orale » dans « Les cahiers Max Rouquette », N° 6, 2012, p. 49 à 74.

<sup>686</sup> Cf. *Òc*, Max Roqueta, In « Folklore e literatura d'Oc », Estudi d'Ives Roqueta, N° 223, Genièr-Març 1962. P. 22 et 24.

<sup>687</sup> Joëlle Ginestet, 1997. *Jean Boudou. La force d'aimer*, Wien, Praesens. P. 18.

cérémonies, puis lieu de foires et d'échanges, [...] Il aurait été aussi remplacé par un oratoire dédié à Notre Dame ; une vierge noire y fut enterrée]<sup>688</sup>.

Les tourments qu'a vécus sa région lors des débuts de la Croisade sont évoqués dans la deuxième pièce du recueil *Dire son si* mais aussi la souffrance des Gueux de 1907, lors de la crise viticole : « *Lo darrièr crostet* »<sup>689</sup>, « Le dernier quignon », n'est pas seulement un poème ; il est la preuve matérielle et cruelle des difficultés des vigneronns qui n'avaient plus guère de ressources alimentaires à donner à leurs enfants affamés. Ce texte rappelle l'union dans le calme mais avec fermeté et décision ainsi que l'unité des hommes de tout bord, paysans d'ici ou venus d'ailleurs, viticulteurs et pêcheurs, « *los de vinha o mar* », face à ceux qui chargeaient, « *estrangièrs, / CRS, mascolhonats* », c'est-à-dire les « étrangers, / CRS, trompe-couillons ». Ce poème est daté de mars 1975, « *març de 1975* », alors qu'une explosion s'était produite à la ferme de La Blaquière, sur le Larzac, cause occupé par des bergers et un camp militaire dont l'extension prévue devait déposséder les habitants de leurs demeures et de leurs moyens d'existence<sup>690</sup>. Ces hommes et ces femmes réclamaient tous le droit de vivre et travailler au pays, chez eux et sur des terres qui leur appartenaient et dont ils ne voulaient pas perdre l'usage ni s'exiler :

*Aquò monta coma una mar*  
*De l'espandida del vinhal*  
*De la fronzor del termenal,*  
*Es la colèra de la mar :*  
*D'òmes de cuèr rabastinat,*  
*Un pòble que sarra las dents,*  
*D'òmes de solelh e de vents,*  
*Mar a l'assaut de la ciutat.*  
[...]  
*Tèrra que de sang e de vin*  
*-e dins Narbona e dins Besièrs-*  
*N'as begut a valats rasièrs,*  
*Ja coneisses aquò d'aquí.*  
[...]  
*Totis los d'un sol país*

Multitude montant comme une mer  
de l'étendue du vignoble,  
de la profondeur des terres,  
c'est la colère de la mer :  
hommes à la peau tannée,  
peuple serrant les dents,  
hommes de soleil et de vents,  
mer à l'assaut de la cité.  
[...]  
Terre qui de sang et de vin  
-et à Narbonne et à Béziers-  
fus gorgée à pleins ruisseaux  
tu connais ce martellement.  
[...]  
Tous ceux d'un même pays

<sup>688</sup> Article de M. Decor, In *Leon Còrdas / Léon Cordes*, « *Canti per los qu'an perdut la cançon* » Études réunies par M.-J. VERNY. 2016. Tome CXX, *Revue des Langues Romanes*, PULM. P. 333.

<sup>689</sup> Dans son roman *1907 la route des gueux*, écrit en 1948, édité en 2016 par les Éditions Christian Salès, la préface de Rémy Pech met en note que l'épigraphe du chapitre I est l'expression inscrite sur la « pancarte de Ginestas (Aude) restée emblématique de la révolte de 1907 et souvent rappelée lors des crises suivantes ».

<sup>690</sup> Quelques repères chronologiques et sociaux sont nécessaires et utiles pour mieux cerner les problèmes et l'histoire. 1907 : la révolte des vigneronns conduite par Marcelin Albert (cafetier et vigneron, considéré comme le meneur de la révolte de 1907) et le maire de Narbonne, Ferroul, est le mouvement social le plus important qu'ait connu l'Occitanie, (surproduction de vin et effondrement des cours). Le 18 juin, l'arrestation de Ferroul, dans une ville quadrillée par l'armée, dégénère en émeute avec des morts. De ce soulèvement on aurait presque pu voir la naissance d'un « Midi autonome », mais apparaîtra alors une Confédération générale viticole du Midi. Les pancartes revendicatives sont en occitan : « *Aver tan de bon vin e pas poder manjar de pan* », « *Lo darrièr crostet* ». En 1973, sur le Larzac, une lutte contre l'extension d'un camp militaire qui entraîne l'expropriation des paysans et condamne économiquement le pays. En 1974, naît le mouvement « *Volèm Viure Al País* », parti socialiste, autogestionnaire et autonomiste occitan. Cf. [http://gardaremlaterra.free.fr/article.php3?id\\_article=11](http://gardaremlaterra.free.fr/article.php3?id_article=11)

*Que se veson pas partits.*<sup>691</sup>

qui refusent l'exil.

Le souffle épique du début s'achève dans un appel insistant au souvenir d'un chant traditionnel avant qu'il ne soit trop tard : « *remembratz-vos que se fa tard* », « *membratz-vos* ». Cordes s'appuie sur « l'hymne » de l'espace occitan, « *Se canta que cante / canta pas per ieu...* », pour redonner du courage afin de résister et de rester au pays.

Lorca a puisé dans la littérature anonyme, orale, populaire et l'a passée au filtre de son érudition pour obtenir un résultat poétique auquel, parfois, il ne s'attendait pas car il a donné naissance à un « gitanisme » qu'il dit ne pas avoir aimé<sup>692</sup>. Les Occitans, comme lui, ont glissé dans leurs compositions des fragments de *romances* anciens, de chansons populaires ou d'éléments provenant du folklore enfantin ou encore des onomatopées.

Mais le recours au folklore n'empêche nullement de s'élever à une poésie conceptuelle qui sait conserver l'élément populaire en le mêlant à des images ou des métaphores plus complexes comme par exemple dans le « *Romance del emplazado* »<sup>693</sup> quand Lorca dit :

*Los densos bueyes del agua  
Embisten a los muchachos  
Que se bañan en las lunas  
De sus cuernos ondulados*<sup>694</sup>

*Los buòus espesses del riu  
assalisson los manits  
que se banhan dins las lunas  
de sas banas ondejadas.*

*Lei buòus gròs e grèus de l'aiga  
Agarisson lei drolets  
Que se banhan dins lei lunas  
De sei banassas ondejadas.*

Les denses bœufs de rivière  
chargent les garçons légers  
qui se baignent sur la lune  
de leurs cornes ondulées.

Les jeunes gens semblent se baigner entre les pointes de la lune en croissant qui se reflète dans l'eau ; le poète mêle des sensations différentes, la vue et l'ouïe.

Jean Mouzat, comme Lorca et comme ses collègues occitans, a fait œuvre de pédagogue et de passeur, passeur de langue et d'histoire et s'est penché sur le folklore et bien entendu sur le folklore du Limousin. Il a retranscrit une chanson des gabarriers du Lot : « *Chançon dels gabarriers d'Òlt* »<sup>695</sup> ; il a composé une chanson de moisson : « *Meissonieira* »<sup>696</sup> et un texte

---

<sup>691</sup> Léon Cordes, 1997. *Òbra poètica*, traduction française en regard, préface de Jean-Marie Petit, Béziers, Centre International de Documentation Occitane. P. 125 et 127.

<sup>692</sup> Voir : José Ortega, *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca* Biblioteca de bolsillo n°4, Universidad de Granada, Granada. 1989. P. 101.

<sup>693</sup> Federico García Lorca *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. « *Romance del emplazado* ». P. 541. Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard, p. 226. Rouquette, « *Romance de l'assignat* », p. 51. Allan, « *Romance de l'alogat* », p. 38.

<sup>694</sup> Dans la campagne de Grenade il se dit que « *un buey de agua* » est un cours d'eau qui s'écoule lentement dans un lit profond. Il se peut aussi que cette image évoque le bruit produit comme un mugissement.

<sup>695</sup> *Œuvres poétiques limousines et occitanes* de Jean Mouzat, réunies et présentées par Robert Joudoux Majoral du Félibrige. T. 2 N° 153 janvier 2000, éd. Lemouzi. Tulle. P. 305. Les gabarriers de la Dordogne ou du Lot étaient les matelots qui naviguaient sur les gabares, bateaux à fonds plats, chargées de marchandises : vins, bois, poissons séchés...

<sup>696</sup> Jean Mouzat, *Op. Cit.* T. I. P. 44. « *Moissonneuse* » dont le commentaire en note de R. Joudoux est : « d'allure très traditionnelle, au rythme prenant. »



court qu'il a appelé « *Borrèia* », « Bourrée »<sup>697</sup>. Il donne des conférences en France, à l'étranger, pour divulguer la langue limousine (occitane) du Moyen Âge ; il collabore à plusieurs revues (*Òc, Lo Gai Saber, Lemouzi...*). Dans son recueil *Dieu metge*, Mouzat s'appuie sur des traditions et des coutumes de sa région. Le Dieu médecin, c'est le forgeron un peu sorcier de Gimel (Corrèze) qui « martelait » l'enclume pour soigner les enfants :

*Mon paire o m'a contat : quand era jove  
Lo faure que vivia a Jumel era metge:  
Meitat sorcier, meitat medecin ; negre e rufe  
Demest lo fer, lo charbon e las biòlas,  
Farjava los enfants malaudes de las raujas  
E son martel avent tustat l'enclume,  
La malaudia fugissia lonh del dròlle.*<sup>698</sup>

Mon père m'a conté qu'en sa jeunesse  
le forgeron de Gimel était « metge » :  
moitié sorcier, moitié médecin ; noir et rude,  
parmi le fer, le charbon et les braises,  
il forgeait les enfants malades de langueur,  
et, son marteau ayant frappé l'enclume,  
le mal était chassé loin de l'enfant.

C'est donc une histoire réelle puisque racontée par le père mais entourée du mystère de la guérison et de la magie du conte qui place le récit et l'action dans une atmosphère étrange et presque infernale.

Son avis sur ce sujet du folklore semble pertinent. Dans une entrevue avec R. Joudoux, il affirme que : « Le folklore est pourtant le fonds culturel populaire transmis par le peuple pour le peuple, non seulement paysan mais aussi citadin »<sup>699</sup>. Mouzat comprend mal que ceux qui parlent et lisent ou comprennent la langue d'oc rejettent le folklore et le méprisent au point de le nier. Pour l'auteur limousin, c'est « un moyen très efficace de maintenir pour conquérir » :

Pourquoi les Occitans (du moins les activistes) ont-ils honte de leur folklore. [...]. Pourquoi les Occitans, qui ont besoin de tous les éléments de leur propre ipséité, de leur personnalité, rejettent-ils leur folklore, pourtant très beau et très riche dans certaines provinces ?<sup>700</sup>

Les poètes occitans se sont donc appuyés sur ce monde merveilleux transmis par le folklore—le plus souvent oral, mais ont su se débarrasser des oripeaux inutiles et des arrangements superflus pour créer « *una poèsia de supercivilizacion, de l'enrasigament cultural* », [une poésie de super civilisation, de l'enracinement culturel]. Selon Yves Rouquette, c'est une poésie qui est faite pour « *Amalgamar la tradicion populara d'aici a las experiencias poèticas mai luòntas, dins una ambicion de vertat poètica* », [amalgamer la

<sup>697</sup> Jean Mouzat, *Op. Cit.*, T. II. P. 251. La bourrée est une danse folklorique des plus anciennes. Certains documents la datent de 879. Elle aurait été introduite en France par Marguerite de Valois (« Reine Margot ») et s'est perpétuée dans le Massif central et en Auvergne. Il y a une grande variété de bourrées ; le rythme est à deux ou trois temps. Toutes demandent force, grâce et agilité et tant les hommes que les femmes portent un costume traditionnel qui était celui des jours de fête dans les campagnes autrefois. Les accessoires sont ceux des travaux, de la vie quotidienne.

<sup>698</sup> Jean Mouzat, *Op. Cit.*, T. 1, p. 102. *Dieu metge*. « Metge », « Médecin ». L'éditeur ajoute, en note, la référence à *Lo metge Chazal*, récit inclus dans l'ouvrage de « Gaston Vuillier, *Chez les magiciens et les sorciers de la Corrèze* (1898-1899), publié dans *Le tour du Monde* et réédité par Claude Seignolle, *Contes populaires et légendes du Limousin*, Paris, presse de la Renaissance, 1977.

<sup>699</sup> Jean Mouzat *Op. Cit.* T. I. P. 33.

<sup>700</sup> *Ibidem*.

tradition populaire d'ici avec les expériences poétiques les plus lointaines, dans une ambition de vérité poétique]<sup>701</sup>.

Les mythes ont toujours été la source littéraire, culturelle, voire cultuelle, du monde et, à partir de ce constat, les enseignements du folklore, tant pour Lorca que pour les Occitans, sont « *las claus d'un passat que justifica l'existència* », [les clés d'un passé qui justifie l'existence]<sup>702</sup>. Tout en s'appuyant sur les solides écritures qui, à travers le temps et l'espace, ont fasciné leur imagination, les écrivains occitans, comme Lorca, n'ont jamais négligé cette part de la littérature : le genre traditionnel, c'est-à-dire les mythes, les légendes, les contes et / ou les berceuses ainsi que les chants traditionnels qui accompagnaient les travaux et les moments joyeux ou même tristes dans les campagnes. La transmission de cette littérature populaire s'est faite la plupart du temps par la voix/la voie du chant et / ou du conte, la mélodie vocale soulignant la musique des mots.

#### 2.3.4- Transmission orale et gestuelle. Du théâtre au cinéma

Tous les poètes ont cherché à communiquer cette littérature orale en employant tous les moyens qu'ils pouvaient avoir à leur disposition : enseignement, théâtre, cinéma, conférences... La seule passation par l'écrit ne suffit pas ou n'est pas reçue ; la voix est nécessaire car elle est porteuse de sens et de sensations que la lecture n'offre pas.

Un auteur français moderne, Laurent Binet, semble en parfaite adéquation avec cette opinion quand il écrit, dans son ouvrage intitulé *La septième fonction du langage* :

C'est que l'écrit seul jamais ne suffit. Toute pensée est vivante à condition qu'elle s'échange, elle n'est pas figée ou bien elle est morte. [...] Le langage sert à produire un message, qui ne prend sens que dans la mesure où il y a un destinataire<sup>703</sup>.

Afin d'atteindre la majorité des occitanophones et de diffuser la langue et la culture occitanes au plus grand nombre, de nombreux poètes occitans ont souhaité enseigner (au sens du verbe castillan « *enseñar* » qui signifie instruire mais aussi montrer) : ils ont voulu partager un savoir, des connaissances et pas seulement sur le mode livresque. Ils ont tous donné des conférences, ils ont lu leurs textes (comme Lorca l'a fait) et participé à des activités oratoires dans des organismes apparentés ou non à l'Education nationale dont certains étaient partie prenante comme professeurs. Ils sont allés de villages en villes et en pays comme Lorca qui, tel un saltimbanque, menait son chariot, sa « *Barraca* », lointaine parente de la « *barraco* » du « *bóumian* », du poème *La Dicho dòu caraco, la chanson du bohémien* de C. Galtier<sup>704</sup>, à

---

<sup>701</sup> Cf. Òc, « Folklore e literatura d'Oc », Estudi d'Ives Roqueta, N° 223, Genièr-Març 1962. P. 10.

<sup>702</sup> Òc, Ives Roqueta, p. 11.

<sup>703</sup> Laurent Binet, 2015, *La septième fonction du langage* Paris, Grasset, p. 196-197.

<sup>704</sup> Charles Galtier, *La Dicho dòu caraco, la chanson du bohémien*, poèmes provençaux, traduction française en regard, illustrations de Raymond Feuillatte, L'Astrado, 1974. « *Asseta au sou, davans ta barraco, / Trenes*

travers l'Espagne pour apporter au peuple la culture ancienne, en particulier celle du Siècle d'or dont la plupart des auteurs étaient méconnus des gens du peuple. C'est ainsi que les œuvres de Lope de Vega, de Tirso de Molina, de Calderón de la Barca ou les *Entremeses* de Cervantes ont pu pénétrer au fin fond des villages les plus reculés de l'Espagne. Lorca ne s'est pas limité aux pièces anciennes ; il a proposé aussi une représentation du poème de Machado, *La tierra de Alvar González*. Si la « barraco » du gitan de Galtier servait à la fois de demeure et d'atelier à l'homme qui se déplaçait pour vendre le fruit de son travail de vannier, le théâtre, chez Lorca, est le symbole de la préoccupation sociale qui, chez Lorca, « prenait d'autres formes plus adaptées à son âme de troubadour moresque<sup>705</sup> ». Dans ces voyages se produisaient des échanges entre ce peuple auquel Lorca dévoilait la richesse de sa culture et les enseignements, sous forme de proverbes, de berceuses, de contes, qu'il recueillait auprès de ces hommes et de ces femmes si peu « cultos », si peu instruits, mais possesseurs de trésors ignorés d'eux-mêmes.

Avec son théâtre ambulant Lorca a contribué à redorer le blason du théâtre classique, de cet art des rues de Calderón de la Barca et de Lope de Vega dont certaines pièces étaient déjà « révolutionnaires » comme *Fuenteovejuna* dont les paysans castillans perçoivent parfaitement la justesse de la cause défendue par le village uni contre un tyran. Il a fait œuvre de pédagogue et d'ethnologue : il a remis à l'honneur de grands auteurs comme Cervantes auquel il avait emprunté le nom de Preciosa<sup>706</sup> dans son *Romancero gitano*. Le héros cervantin Don Quixote est très proche de Lorca : c'est un modèle de chimère et d'utopie qui lutte contre les injustices de son temps mais ne réussit jamais ; son désir de venir en aide aux autres est en quelque sorte une quête d'amour et de reconnaissance qui échoue systématiquement sauf quand il revient à la « raison », c'est-à-dire quand il cesse de rêver sa vie. Les songes, les rêves de Rouquette ne sont pas loin de cet univers onirique, de cet idéal inaccessible, mais toujours brillant comme une étoile. Si Lesfargues ne semble pas rêver, son espoir ou son attente mélancolique et nostalgique est résignée :

<p>[...]. <i>Los molins</i>  <i>Subre los tèrmes e las vinhas</i>  <i>An non mas las aspas torsudas</i>  <i>E n'espèran pus lo Quixòt</i>  <i>Qu'ara se poiris dins lo ventre</i>  <i>De sa maire. Mas ieu me'n vau</i>  <i>Onte ben sabi, dins la bassa</i>  <i>Que tot desaire se i acaba.</i> -<sup>707</sup></p>	<p>[...]. Les moulins  sur les coteaux et sur les vignes  ont leurs ailes tordues,  et n'attendent plus le Quichotte  qui maintenant pourrit dans le ventre  de sa mère. Mais je m'en vais, moi,  où je sais, dans cette plaine  où tout regret prend fin. -</p>
--	--

Un autre écrivain occitan, Cordes, compose, en 1960, un poème en l'honneur de la « *Respelida de Centelhas* », « *fresca istorica* », une fresque historique où se perçoit un souffle

---

*canestello e panié / Coume s'ères un verganié / E pamens siés un fièr caraco* ». <http://www.cieldoc.com/libre/integral/libr0502.pdf>

<sup>705</sup> Article de Pablo Neruda, « L'ange de ce moment de notre langue », In *Europe*, N° 1032, p. 28.

<sup>706</sup> « *La Gitanilla* » est la première des nouvelles courtes qui composent le recueil intitulé *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes, paru en 1613. C'est une parabole sur les préjugés raciaux et les humiliations infligées aux gitans.

<sup>707</sup> Bernat Lesfargas, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyroux, Journ. « *Çò que l'aiga vonvoneja* », « Ce que fredonne l'eau », p. 33.

épique lorsqu'il évoque le martyr de Minerve (« *Menèrba* ») sous les assauts de Simon de Montfort et le bûcher qui s'en est suivi :

*Mas aviàs tanben, un vèspre maudit  
Per delà Fausan vist montar la flamba  
De l'autodafé... Lenhièr dels faidits,  
Remembre de fuòc al cèl de Menèrba,  
N'as servat al còr un pauc del brasàs,*

*Ton uèlh n'a gardat coma una beluga !<sup>708</sup>*

Mais tu avais aussi, un soir maudit  
par-delà Fauzan, vu monter la flamme  
de l'autodafé... Bûcher des « Faidits »,  
souvenir de feu au ciel de Minerve,  
dans ton cœur brûle encor un peu de ce  
brasier,  
ton œil a gardé comme une étincelle.

Il ne faut pas omettre le « *drama istoric* », *Menèrba 1210*, préfacé par J-M Petit : drame historique, un prologue et neuf tirades, écrit par Cordes en 1983. Léon Cordes<sup>709</sup>, s'est lancé dans la création théâtrale en composant des « drames "paysans" où se mêlent la rudesse et la tendresse des hommes et des femmes d'ici », dans une langue vivante, comme l'écrit J.-M. Petit<sup>710</sup> qui précise que la *Barraca* lorquienne « s'apparente à celle du Cordes saltimbanque [...] ». Petit qualifie les pièces de Cordes « d'ethno poétique » et ajoute que, dès 1933, Léon Cordes rejoint une troupe de théâtre de Narbonne, la Compagnie d'Ernest Vieu<sup>711</sup>, « comme acteur et comme auteur ». Quand cette compagnie cesse son activité, à la Libération, Cordes crée « sa propre troupe à Argelliers et à Montouliers dans les années 40 ». Cet Occitan fait preuve de la même fougue que Lorca dans sa volonté d'édifier le peuple et de lui rendre ce que ce dernier lui a donné. Il se met en scène et représente ses poèmes avec autant de passion que l'Andalou. Pour confirmer cette impression, l'avis de J-C Forêt est précieux et fort juste :

*Lo teatre es donc per Leon Còrdas l'expression publica pus nauta del pòble occitan. Es un acte sacrat e revolucionari, mas tanben una activitat pedagogica destinada tant a public coma als comedians per se metre la lenga dins l'aurelha o dins la boca.<sup>712</sup>*

[Le théâtre est donc pour Léon Cordes l'expression publique la plus élevée du peuple occitan. C'est un acte sacré et révolutionnaire, mais aussi une activité pédagogique destinée autant au public qu'aux comédiens pour se mettre la langue dans l'oreille ou dans la bouche].

Léon Cordes, dans le sixième couplet des « *°Coblas* », imite une citation d'un verset de l'Évangile selon Saint Jean quand il écrit :

<sup>708</sup> « La cosmogonia dins *La Respelida de Centelhas* de Leon Còrdas, p. 63, étude de Miquèl Decòr In « Leon Còrdas/Léon Cordes *Canti per los qu'an perdut la cançon* » Collectif. Revue des langues romanes, n° 2 (2016), Presses universitaires de la méditerranée. P. 331 à 338. C'est dans cette cité que fut allumé le premier bûcher de la Croisade des Albigeois. Environ 140 parfaits cathares y furent brûlés pour avoir refusé d'abjurer leur foi.

<sup>709</sup> Une étude de Jean-Claude Forêt, « *Leon Còrdas, òme de teatre* », se trouve dans l'édition de la Revue des Langues Romanes, N° 2 de 2016 (PULM), « *Leon Còrdas/Léon Cordes Canti per los qu'an perdut la cançon* », p. 339 à 352. Une « *Bibliografia de l'òbra teatrala* » de Cordes est à la page 351.

<sup>710</sup> « "*Quand conèiràs que la paraula te conven...*" Les premiers Chemins de Léon Cordes », article de Jean-Marie Petit, In Gardy, P., et VERNY, M. (Eds.) 2009. Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane : La poésie d'oc dans le concert des écritures poétiques européennes (1930-1960). Presses universitaires de la Méditerranée. P. 184-186.

<sup>711</sup> Voici ce qu'en dit J-M Petit dans son article cité plus haut, (P. 184) : « En 1928 débute la Compagnie d'Ernest Vieu en Narbonnais. [...] C'est la compagnie théâtrale la plus intéressante et en son temps la plus connue en Languedoc. ».

<sup>712</sup> Article de J-C Forêt, « *Leon Còrdas, òme de teatre* », p. 344, In « Leon Còrdas/Léon Cordes *Canti per los qu'an perdut la cançon* », Revue des Langues Romanes, N° 2 de 2016 (PULM), p. 339 à 352 Une « *Bibliografia de l'òbra teatrala* » de Cordes est à la page 351.

*Qui vend d'ògme o literatura  
Me lève la primiera pèl*<sup>713</sup>

Qui vend dogme ou littérature  
m'enlève la première peau

Il connaît aussi le *Cantique des Cantiques* auquel il emprunte ce vers : « *Filhas de Jerusalèm* » dans le poème dédié « À Jaumelina », « *A Jaumelina* » (P. 165).

Aux noms des poètes cités, vient s'ajouter celui de Jean Mouzat, grand érudit et médiéviste, dont les connaissances soutiennent et confortent l'habileté poétique. Tous ces poètes du début du XX<sup>e</sup> siècle ont de solides connaissances des livres religieux ainsi que des références latines et mythologiques et la Bible est pour eux - en particulier Rouquette - comme pour Lorca, un puits. La diffusion orale et gestuelle des compositions poétiques et théâtrales a donc semblé nécessaire et utile tant à Lorca qu'aux poètes occitans.

Un autre moyen a été prisé par Lorca qui était motivé par son désir profond de communiquer sans bornes sur l'art. Il est allé jusqu'à composer deux contes pour enfants car « Lorca adorait raconter des contes aux enfants, pour lesquels il éprouvait de l'émerveillement et de la tendresse. »<sup>714</sup>. L'un narre la légende de la création en 1928, de la *revista gallo*<sup>715</sup> et le second a pour titre *La gallina*, « La poule » ; il commence ainsi : « *Había una gallina que era idiota. He dicho idiota. Pero era más idiota todavía. Le picaba un mosquito y salía corriendo. Le picaba una avispa y salía corriendo. Le picaba un murciélago y salía corriendo.* », « Il était une fois une petite fille qui était idiote. J'ai dit idiote. Mais elle était encore plus idiote que ça. Un moustique la piquait : elle se sauvait dare-dare. Une guêpe la piquait : elle se sauvait dare-dare. Une chauve-souris la piquait : elle se sauvait dare-dare. »<sup>716</sup>.

Il ravissait ses amis en leur lisant ses poèmes lors de « *tertulias* », causeries durant lesquelles, il jouait le rôle d'animateur au sens ce celui qui anime, qui donne la vie : il joue, représente et explique gestuellement jusqu'à mimer et utiliser sa voix comme un instrument de musique<sup>717</sup>. Les lectures de leurs propres œuvres auxquelles se prêtent les poètes occitans, le désir de communication de leur art et de leur savoir rejoignent les conférences nombreuses de Lorca, tant en Espagne qu'en Amérique. Anne-Lise Bécavin, dans son travail de Master 1 intitulé *Conferencias de Federico García Lorca*, soutient que « [...] *el artista andaluz se prestaba a la lectura de éstas [conferencias] motivado por un ansia de comunicar sobre el*

---

<sup>713</sup> Leon Còrdas *Dire son si*, Comptador generau dau libre occitan, Vedena, 1975. « Dire son être », Leon Còrdas, 1997. *Òbra poètica*, traduction française en regard, préface de Jean-Marie Petit, Béziers, Centre International de Documentation Occitane. P. 119. Voir *La Sainte Bible*, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Les Éditions du Cerf, 1955. J n 8 7, p. 1049. « Jésus au Temple dit aux Pharisiens à propos d'une femme adultère qu'ils voulaient lapider selon la loi de Moïse : "Que celui de vous qui est sans péché lui jette la première pierre !" ».

<sup>714</sup> Federico García Lorca, 1981. *Œuvres complètes*, I, édition établie par André Belamich. Textes traduits par André Belamich, Jacques Comicial, Claude Couffon, Robert Marrast, Bernard Sesé, Jules Supervielle. Paris, Gallimard. P. 1634 à 1636.

<sup>715</sup> Federico García Lorca, 1980. *Obras completas*, T. I, vigésima primera edición, Aguilar. P. 1152 à 1158. Dans cette édition, « *Historia de este gallo* » est inclus dans les « *Artículos* » ; l'édition française de Belamich, « Histoire de ce coq », le place dans les « Contes, hommages et conférences ».

<sup>716</sup> *Idem*, *Obras completas*, (*Cuentos para niños tontos*). P. 997. Traduction d'André Belamich, p. 793. « Conte pour enfants simples. ».

<sup>717</sup> Marcelle Auclair, 1968, *Enfances et mort de Garcia Lorca*, Paris, p. 171.



*arte sin limite* », [l'artiste andalou se prêtait à la lecture de celles-ci [les conférences] motivé par un profond désir de communiquer sur l'art sans limite<sup>718</sup>.

Lorca est un conférencier-poète qui sait employer les deux langages : le poétique et l'instrumental. La théorie et la poésie se mêlent et finalement A-L. Bécavin a raison d'ajouter que « *Sus conferencias no son nada más que el testimonio de esta personalidad múltiple, un artista de los cinco sentidos a la manera de las « Correspondencias » de Charles Baudelaire* ». Les conférences [de Lorca] ne sont rien d'autre que le témoignage de cette personnalité multiple, un artiste des cinq sens à la manière des « Correspondances » de Charles Baudelaire<sup>719</sup>.

Ce goût pour la communication orale tient au caractère de l'homme mais aussi à la permanence des traditions orales de leur passé dans les habitudes et la culture des familles grenadines relativement aisées. Lorca connaissait tout cela et il « savait aussi comment l'adapter. Et il l'adaptait, altérant tout ce qu'il fallait altérer pour que le poème ne fût pas un vestige archéologique mais un témoignage historique. »<sup>720</sup>. Jaime Siles, dans l'extrait proposé par la revue *Europe*<sup>721</sup>, intitulé « Tradition et historicité », a très bien défini la relation de Lorca avec ce qu'on a (mal) nommé le folklore. D'après Siles, Lorca « est celui qui a combiné de la façon la plus poétique la plus productive tradition et innovation [...] ». Ses « *Cantares populares* »<sup>722</sup> ont inspiré quelques poètes occitans qui n'ont pas méprisé le caractère populaire et riche d'enseignement du folklore. Les auteurs occitans ont adopté les contes, les chansons... et les ont considérés comme des moyens de toucher les lecteurs grâce à leur travail de créateurs. Lesfargues, quant à lui, a certainement bénéficié des activités maternelles : l'article du journal *Sud-Ouest*, à l'occasion de son décès, indique que sa « mère fut présidente du groupe folklorique des Abeilles Bergeracoises »<sup>723</sup>.

Cependant, ni le théâtre, ni les conférences, ni les lectures publiques ne sont les seuls moyens utilisés pour diffuser leurs œuvres et la culture traditionnelle et ancienne dont ils sont les héritiers. Lorca et les Occitans ont eu d'autres cordes à leurs arcs. Lafont, par exemple, a été un pédagogue, il a joué un rôle important dans l'IEO, il a revendiqué, il a participé aux

---

<sup>718</sup> Anne-Lise Bécavin, *Conferencias de Federico García Lorca Espejo de una época y expresión de una teoría de la creación artística*. Master 1 Mention Lettres, langues, sous la direction de Madame Aurora Delgado Richet, soutenu le 9 septembre 2014. Université d'Angers. P. 7 et 8. <http://dune.univ-angers.fr/fichiers/20134053/20142MALLC3063/fichier/3063F.pdf>

<sup>719</sup> Charles Baudelaire, célèbre poète maudit qui croyait à la puissance des sens comme moyen de communication avec le monde. L'artiste et le poète surtout peuvent déchiffrer la Nature et dépasser le côté matériel pour le transcender. Ce poète est aussi présent chez Robert Allan : « *Dicha dau passejaire* ». Allan Robert, *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tibra I*, Edition bilingue établie par M-J. Verny, letras d'òc, Tolosa, 2012. P.61

<sup>720</sup> Jaime Siles, « Tradition et historicité. Deux notes sur le *Romancero gitano* », In *Federico García Lorca*, *Europe* N° 1032, Paris, avril 2015. P. 92.

<sup>721</sup> Jaime Siles, article cité, p. 87 à 94.

<sup>722</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. P. 653 à 666.

<sup>723</sup> <http://www.sudouest.fr/2018/02/25/l-occitaniste-bernard-lesfargues-s-en-est-alle-4229391-1827.php>. Article de *Sud-Ouest* : « Dordogne : l'occitaniste Bernard Lesfargues s'en est allé », publié le 25/02/2018 à 3h30. Mis à jour le 26/02/2018 par Daniel Bozec. <http://abeillesbergerac.free.fr/pages/accueil.html> « *Las 'Belhas de Brageirac* ».

Universités d'été, il a contribué aux études sociolinguistiques. Il a fait de la politique, sans s'engager sur le plan professionnel et hélas ! sans succès. Max Rouquette a fait « Quelques pas dans la politique »<sup>724</sup> et s'est engagé sur le sentier de la défense de la langue occitane qui est « le lien, en l'absence de tout pouvoir de normalisation, de sept provinces, l'Auvergne, le Limousin, le Languedoc, la Provence, l'Aquitaine, le Gascogne et le Sud-Dauphiné. Soit trente-deux départements, étant ou ayant été occitanophones. »<sup>725</sup>. En plus de ses activités professionnelles, il a animé un groupe d'étudiants, *Le Nouveau Languedoc*, et au sein de ce groupe il a participé à un cycle de conférences, il a organisé des excursions et publié des chroniques. Son implication au sein de l'IEO a été d'une grande utilité pour la langue et la culture occitanes. Il s'est aussi engagé sur les ondes et pas uniquement pour lire ses compositions mais pour permettre la divulgation des œuvres d'autres poètes. Il est évident que certains grands devanciers occitans n'ont pas eu l'opportunité de fréquenter le monde de la réalisation cinématographique et n'ont surtout pas eu à leur disposition l'existence d'un cinéma occitan.

Lorca a eu la grande chance de connaître Dalí et Buñuel... Il a pu, durant son séjour aux États-Unis, s'essayer à la réalisation et inspirer le grand cinéaste pour un scénario de film, « l'étonnant *Simon du désert*, que Buñuel tournera au Mexique en 1965 », dont le générique précise que ce film est réalisé « d'après un thème de Federico García Lorca »<sup>726</sup>. Ami de Buñuel, Lorca était fasciné par le cinéma muet ; Bensoussan indique que Lorca a écrit et produit à New York, un scénario de film surréaliste intitulé *Viaje a la luna* (« Voyage dans la lune »)<sup>727</sup>. Léon Cordes est l'auteur d'un roman, en français, dont le thème est la révolte des vigneronns du Midi de la France en 1907. Son titre, *La route des gueux*<sup>728</sup>, n'est pas sans rappeler le soulèvement des Pays-Bas espagnols de 1566, passé dans l'histoire sous le nom de « La Révolte des Gueux ». Ce roman a été écrit en 1948 à la suite d'un manuscrit d'un scénario jamais réalisé. L. Cordes est aussi à l'origine du scénario du film *L'orsalher* de 1983<sup>729</sup>.

Tous les moyens modernes, radio, cinéma, presse, qui étaient et sont à portée de main des auteurs, Espagnol comme Occitans, sont utilisés à des fins pédagogiques mais aussi dans le but de favoriser la diffusion de la culture occitane. Si cette dernière est demeurée vivante longtemps sous le boisseau, au coin du feu ou dans les champs, elle est sous-jacente dans les villes et les villages de la zone occitanophone, dans le Midi, à travers les noms de localités ou d'espaces. Elle est le reflet d'une vie passée mais qui a influencé les mentalités et a eu un impact sur le paysage. La toponymie comme l'onomastique sont une preuve de l'impact de l'occitan sur tous les lieux en reproduisant dans l'écriture les caractéristiques des paysages. L'occitan, dans toutes ses variétés dialectales, languedocien, provençal, limousin, rouergat ou

<sup>724</sup> Max Rouquette, 2001. *Ils sont les bergers des étoiles*, Monaco, Editions du Rocher. P. 191.

<sup>725</sup> *Idem*, p. 286.

<sup>726</sup> Albert Bensoussan, *Federico García Lorca*, Gallimard, 2010, p. 179.

<sup>727</sup> Voir Albert Bensoussan, *Op. Cit.*, p.170 ; 178 et 179. Traduit par A. Belamich, *Œuvres complètes II*, p. 325 à 336.

<sup>728</sup> Léon Cordes, 1907, *La route des gueux*, Éditions C. Salès, 2016.

<sup>729</sup> Film de Jean Fléchet, sorti en 1984, qui raconte les pérégrinations d'un montreur d'ours né en Ariège au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle. Les dialogues sont en occitan.

gascon, résiste et persiste à exister pour enrichir la culture de la France et pour le plus grand plaisir des lecteurs et locuteurs qui sont toujours en quête de découvertes. Les contes d'autrefois, « *d'un còp èra* », les comptines, les chansons de groupes jeunes, Massilia, Du Bartàs, La mal coiffée... qui ont interprétés des poèmes de poètes occitans comme L. Cordes ou J. Boudou<sup>730</sup>, par exemple, mais aussi les romans, qu'ils soient policiers ou d'aventure(s) contribuent, avec l'aide des associations multiples, à faire vivre « *la lenga de l'ostal* » qui, bien que, la plupart du temps, elle ne soit plus acquise à la maison, reste « *la lenga nòstra* ».

Les chansons témoignent d'un fort et puissant engagement dans ces années 70 en particulier<sup>731</sup>. Les noms sont ceux de Marti, Patric, Mans de Breish (Mains de sorcier), Eric Fraj (dont la triple qualité de chanteur occitan, espagnol et catalan ajoutée aux racines hispaniques facilite les passages d'une langue et d'une culture à l'autre) et, de l'autre côté des Pyrénées, Raimon et Lluís Llach qui réclament en vers et en musique cette liberté de parole et de vivre où on est né. Ils veulent « *Viure al país* », vivre et travailler au pays, en toute tranquillité politique, linguistique et économique... et la chanson est, à ce moment-là, le moyen le plus opportun pour se faire entendre. Comme Lorca a creusé dans les strates littéraires du passé espagnol, ils ont puisé aux sources de la culture, de la littérature occitane que ce soit les troubadours, l'histoire de la région : Toulouse, Montpellier et les écrivains de leur terroir. Marie Rouanet, elle-même chanteuse et écrivain, épouse d'Yves Rouquette, lui aussi écrivain et poète, rédige une anthologie, en 1969, intitulée *Occitanie 1970, les poètes de la décolonisation*. Un chanteur espagnol, Paco Ibañez, apporte sa collaboration active et musicale à cette lutte, soutient Marti et utilise les poètes espagnols pour transmettre le message de révolution... occitane. En cela, les chanteurs et les poètes et les romanciers occitans se rapprochent de l'opinion formulée par l'auteur italien Erri de Luca qui affirme, à propos du yiddish :

*Non è morta una lingua se anche uno solo al mondo la muove tra il palato e i denti, la legge, la borbotta, l'accompagna su uno strumento a corda.*<sup>732</sup>

Une langue n'est pas morte si un seul homme au monde peut encore l'agiter entre son palais et ses dents, la lire, la marmonner, l'accompagner sur un instrument à cordes.

Roland Pécout a collaboré à des revues comme *Connaissance du pays d'òc* (par la chronique « *Agach occitan* »), revue montpelliéraine, dans laquelle il écrit en occitan et / ou

---

<sup>730</sup> Mans de Breish chante *La filha de Perpinhan* : <https://www.youtube.com/watch?v=OnDrRcRkC7s> et *L'alba del rossinhòl* : <https://www.youtube.com/watch?v=zZFMJuuF2E0>

Voir : <http://uoh.univ-montp3.fr/1000ans/?p=2448>

<sup>731</sup> Cf. *La Nòva Cançon occitana : révolution en occitan, révolution dans la chanson occitane ?* par Philippe Martel. <http://lengas.revues.org/303> Philippe Martel, « *La Nòva Cançon occitana : révolution en occitan, révolution dans la chanson occitane ?* », *Lengas* [En ligne], 74 | 2013, mis en ligne le 10 décembre 2013, consulté le 05 mars 2017. URL : <http://lengas.revues.org/303> ; DOI : 10.4000/lengas.303

<sup>732</sup> Erri de Luca, *Il torto del soldato*, Feltrinelli editore, Milano, 2012, p. 24. Traduction de Danièle Valin. Erri de Luca est un écrivain, poète et traducteur, né à Naples en 1950 dans une famille bourgeoise ruinée par la guerre. Il se déclare communiste très jeune et entre comme ouvrier chez Fiat où il a participé à plusieurs mouvements sociaux. En 1980 il se retrouve en banlieue parisienne où il travaille sur des chantiers. Il a aussi vécu des expériences humanitaires en Afrique ou en Bosnie, il se sent proche du mouvement altermondialiste. Il est passionné d'alpinisme et d'escalade. Bien qu'il se dise athée, il lit la Bible et a appris l'hébreu ancien pour pouvoir lire et traduire les textes sacrés.

en français sur la culture vivante; il a rédigé des chroniques dans les revues *Lutte Occitane*<sup>733</sup>, *Viure*<sup>734</sup>, *Dolines...*<sup>735</sup> il s'est intéressé aux chanteurs de ce qui s'est appelé la « nouvelle vague » occitane, à la musique folk, certains de ses poèmes ont été interprétés par des chanteurs : Toquebiol (*Tòcabiòl*), Jean-Marie Carlotti... Il n'est d'ailleurs pas le seul : Lesfargues, Cordes, Petit... ont inspiré et inspirent des chanteurs encore au XXI<sup>e</sup> siècle.

Pour lui, « la musique populaire [...] dit les forces de mort et les forces de vie intimement mêlées et à l'œuvre dans notre société et dans notre temps »<sup>736</sup>. La musique et la danse sont une preuve de vie, une philosophie. Ce sont des traces d'expression des forces vives passées que les générations nouvelles doivent avoir à cœur de ne pas oublier et de transmettre. Dans le recueil *Poèmas per tutejar*, le « chant profond » des auteurs occitans et de Lorca est représenté par la danse. Elle est musique et rythme dans le long poème final « *Ixion and the new frontier* » ; elle aurait même un pouvoir magique et s'apparenterait, grâce au petit joueur de flûte<sup>737</sup>, à une sorcière qui envoûte Ixion et le contraint à danser :

*Ixion rescòntra lo pichòt flaütaire, e l'autre jòga, e lei dos dançan*

Ixion rencontre le petit joueur de flûte, et le petit

Joueur de flûte joue, et tous les deux ils dansent

*Ixion laissa anar la ròda*

*Laissa s'espètar l'Òrdre deis Esfèras*

Ixion laisse aller sa roue

il laisse s'écrouler l'Ordre des Sphères

<sup>733</sup> *Lutte Occitane* : journal bimestriel puis mensuel publié de 1972 à 1977, grand format (45 cm) puis 30 cm pour les trois derniers numéros. Le sous-titre varie : « *Òme d'Oc as drech a la paraula* » puis « *Occitan as drech a la paraula* » puis « Mensuel socialiste occitan » enfin « *Femna, òme d'Oc as dreit a la paraula parla* ». De 1978 à 1980 le journal paraît sous le titre *Païs occitan*. *Lutte Occitane* est l'organe de presse du mouvement politique occitan du même nom, son directeur-gérant est Gaston Bazalgues. Les articles publiés examinent les problèmes occitans sous l'angle de la lutte des classes et du colonialisme intérieur. Le journal s'engage par ailleurs en faveur de l'écologie, contre le nucléaire et soutient les luttes du Larzac, des viticulteurs et des ouvriers en grève.

<sup>734</sup> *Viure* : revue occitane trimestrielle publiée de 1965 à 1973, soit 30 numéros d'une cinquantaine de pages, format 20 cm. La revue est dirigée par Robert Lafont jusqu'au n°24 (été 1971) puis la direction devient collective, le comité est composé de Gaston Bazalgues, Jean-Paul Brenguier, Jean-Louis Gouin, Robert Lafont, Jean Larzac, Roland Pécout, Roselyne Roche et Yves Rouquette. Revue emblématique de la revendication occitane. Voici l'analyse qu'en donne Laurent Abrate dans *Occitanie 1900/1968, des idées et des hommes* : « L'importance de *Viure* tient dans son caractère précurseur dans tous les domaines. Par ses analyses (aliénation, colonialisme intérieur, socialisme, nationalismes, etc...), la revue a donné aux occitans les éléments nécessaires à une certaine réappropriation de leur histoire et de leur identité véritables. »

<sup>735</sup> *Dolines* : magazine culturel de l'Hérault, revue trimestrielle, illustrée, d'une trentaine de pages, format 30 cm, publiée de 1982 à 1986 (soit 20 numéros) par l'Office Départemental d'Action Culturelle et l'association Jeunesse Animation Formation 34 sous la direction d'Alain Vacquié. Journal d'Informations culturelles et socio-éducatives de l'Hérault, *Dolines* s'intéresse à toutes les initiatives culturelles, grandes manifestations et infimes tentatives.

<sup>736</sup> Marie-Jeanne Verny, *Enrasigament e nomadisme trajectoire d'un écrivain occitan de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Roland PÉCOUT, I. E. O. Textes et documents. 2003. P. 48.

<sup>737</sup> « Le Joueur de flûte de Hamelin » est une légende allemande, transcrite par les frères Grimm sous le titre original *Der Rattenfänger von Hameln* (*L'Attrapeur de rats de Hamelin*), récit inclus dans leur recueil *Deutsche Sagen* (« Légendes allemandes », n° 245, *Die Kinder zu Hamelin*), publié pour la première fois en 1816. Les plus vieux écrits mentionnant la légende datent d'environ 1440. Elle évoque un désastre censé être survenu le 26 juin 1284 dans la ville de Hamelin en Allemagne. Le maire de Hamelin promet à un joueur de flûte une prime de mille écus pour les débarrasser des rats qui infestaient la ville. L'homme, par sa musique, attira les rats qui le suivirent jusqu'à la Weser, la rivière qui arrose la ville, où ils se noyèrent. Bien que la ville fût ainsi libérée des rongeurs, les habitants revinrent sur leur promesse. Le joueur de flûte quitta le pays, mais revint plus tard. Lors d'une nuit paisible, il joua de nouveau de sa flûte, attirant cette fois les enfants de Hamelin qui le suivirent hors de la ville jusqu'à une grotte qui se referma derrière eux. Source Wikipédia.

*Se destimborlar lei Camins Drechs  
E que s'obliden totei pas  
Que non son pas de pas de dança !*

c'est la débâcle des Chemins Droits  
et qu'on oublie tous les pas  
Qui ne sont pas des pas de danse !

*Lors pès-descauç riman lo ritme*

De leurs pieds ils rythment le rythme  
et la danse

*E la dança fai dintrar lei torres en resonança  
De continents s'escranca e de continents naisson.*<sup>738</sup>

fait entrer les tours en résonance  
des continents se lézardent et des continents  
naissent

Il se dégage du poème « *Cançon de l'ora bona dins la vila* », « Chanson de l'heure bonne dans la ville », une certaine légèreté due aux nombreux mots de deux ou trois syllabes, aux allitérations en « a/i » et ce rythme de danse qui joue sur les sonorités des termes « *pas passant* » :

*Tot çò qu'es ganhat fai pas demorança  
Siáu leugièr en dança  
Entre pas passant.  
La platana ritz – intima balança –  
La musica gansa  
Son rapid amant.*<sup>739</sup>

Tout ce qui est gagné ne demeure pas  
je suis léger en danse  
passant entre les pas.  
Les platanes rient – intime équilibre –  
la musique enlace  
son rapide amant.

Pécout s'intéresse aussi à ceux qui seront peut-être les locuteurs nouveaux et futurs : les enfants. Pour eux, il écrit, en 1982, le texte d'une première pièce de théâtre : *Fan de Chichou*, majoritairement rédigée en français<sup>740</sup>. La radio l'attire et de septembre 1984 à juin 1985 il anime l'émission *Camin fasent* sur Radio-France Hérault. Son écriture est remplie de références orales : comptines, proverbes, expressions populaires, imagées, créations de devinettes. Il reprend la tradition occitane de la *devinhòla*, des devinettes, comme des énigmes introduites par la question rituelle : « *de qu'es aquò, de qu'es aquò ?* ». Roland Pécout s'est battu pour défendre la langue et la culture dans une perspective générale dépourvue de provincialisme, avec professionnalisme et ouverture sur tous les secteurs artistiques, sur le monde du travail ainsi qu'avec les autres langues pour éviter une forme de repli, de sclérose et renouveler les sources d'inspiration<sup>741</sup>. Lui aussi veut faire connaître et diffuser cette réalité à l'étranger et au monde occitan.

Selon M-Jeanne Verny, dans *Mastrabelè*, il y a une « insertion, plus ou moins implicite, des croyances populaires et de la culture orale dans une écriture où ce caractère - appelons-le pour simplifier « folklorique » - se mêle avec les sources écrites » (P. 395). Cette phrase nous ramène encore une fois vers le thème du folklore dont nul, ni Lorca ni les Occitans, n'a sous-estimé la valeur et le poids culturel et linguistique. Un exemple de ceci se trouve dans le *Poema del Cante jondo* : nous rencontrons un recueil de poèmes construits comme une pièce de théâtre qui ne dit pas son nom. Nous y trouvons mêlés poésie, musique et représentation. Le décor est planté par le premier poème : « *Baladilla de los tres ríos* » qui nous emmène dans

<sup>738</sup> Roland Pécout, *Poèmas per tutejar / Poèmes pour dire tu*, livret bilingue et cassette-audio, Fontblanche, Montjòia. P. 44-45. « *Ixion and the new frontier* ».

<sup>739</sup> R. Pécout, *Op. Cit.*, P. 32-33.

<sup>740</sup> Marie-Jeanne Verny, *Op. Cit.*, p. 65.

<sup>741</sup> *Idem*, p. 60 et 61.



l'univers andalou, dans un paysage géographique réel : orangers et oliviers, le Guadalquivir et les deux fleuves de Grenade, le Darro et le Genil :

<i>El río Guadalquivir va entre naranjos y olivos. Los dos ríos de Granada bajan de la nieve al trigo.</i> <sup>742</sup>	<i>Lo flume Guadalquivir Vai entre iranges e olivas. Los dos flumes de Granada Davalan de nèu a blat.</i>	Le fleuve Guadalquivir Va parmi oranges et olives. Les deux rivières de Grenade Descendent de la neige au blé.
---	---	---

La description est entrecoupée d'une sorte de refrain, « ¡Ay, amor ! », cri de douleur et de tristesse caractéristique de ce chant. Chacune des parties suivantes semble un élément d'un retable composé de quatre faces que sont les quatre chants (« *palos* ») typiques du *Cante* : « *Poema de la siguriya gitana* » (ce titre contient un pléonasme : comment une siguriya peut-elle ne pas être gitane ?), « *Poema de la soleá* », « *Poema de la saeta* » et « *Poema de la petenera* ».

Cette composition qui mêle poésie, musique et expressivité théâtrale, tout en s'appuyant sur des fondations littéraires anciennes, a certainement fasciné Rouquette qui en a donné une traduction après avoir lu celle de Pierre Darmangeat. (Ed. Du Méridien) en 1946. Rouquette, grand lecteur, a lu très tôt les traductions des textes lorquiens et pas seulement des grands recueils. Lorca l'a donc inspiré tout comme il a marqué quelques poètes occitans qui n'ont pas méprisé le caractère populaire et riche d'enseignement du folklore. Ces derniers ont adopté les contes, les chansons...et les ont considérés comme des moyens de toucher les lecteurs en ajoutant leur empreinte personnelle, grâce à leur travail et leur don de créateurs.

### 2.3.5- L'Art poétique et « Le "métier" de poète »<sup>743</sup>

Le lexique et les « *mots-bessons* » facilitent la compréhension première des documents Mais sous cette limpidité apparente, sous cette fausse simplicité de prime abord, chez Lorca comme chez les poètes occitans, se cache une complexité réelle et profonde ; pour pénétrer dans le domaine du poète il est nécessaire de se pencher sur l'art des auteurs et d'étudier les figures de style employées. À travers l'étude comparative des œuvres des différents auteurs, nous allons tenter de pénétrer dans les arcanes de leur art poétique et de comprendre comment ils ont appréhendé le « métier de poète ».

---

<sup>742</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966, p. 295. « Petite ballade des trois rivières ». Traduction de P. Darmangeat. *Poésie*/Gallimard. P. 121. Rouquette. P. 14. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 129. « Le fleuve Guadalquivir / va d'orangers en oliviers. / Les deux rivières de Grenade / coulent de la neige au blé. »

<sup>743</sup> Titre du chapitre VII de l'ouvrage de Laffranque Marie, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Thèse complémentaire de doctorat d'état, Paris, 1967, p. 261.

### 2.3.5.1- Construction du poème

Composer un poème est un acte complexe et riche et loin d'être très simple au contraire de ce qu'affirme R. Lafont dans *Pausa Cerdana*. Ce poème est dédié à son ami, le poète catalan Jordi-Pere Cerdà. Publié en 1962, il est dit dans le texte qu'il a été écrit en 1959. Son thème est un voyage que fit l'auteur à la frontière entre Catalogne et France pendant lequel va se poser la question de la poésie, de sa naissance et de sa formation :

<i>D'un naut poèma porgit au cèu coma Cerdanha</i> [...]	D'un haut poème offert au ciel comme Cerdagne [...]
<i>D'un grand poèma me pren l'enveja sens ren que diga que Cerdanha</i> [...]	D'un grand poème me prend l'envie sans rien à dire que Cerdagne. [...]
<i>L'estròfa la fasiáu de mon pas que somiave</i> <i>D'una granda retorica dau pous de mond e qu'alenave</i> <i>Tot maridant lo metre exacte de pensada e l'armonia encorvada dei serras.</i> [...]	De mon pas se faisait une strophe. Je rêvais Une vaste rhétorique à pulsation de monde je respirais En mariant le mètre de pensée juste à l'harmonie courbe des crêtes [...]
<i>Aicí siam. La poesia vai nàisser. La poesia Es fòrça simpla.</i> [...]	Nous voici et la poésie va naître. La poésie est très simple. [...]
<i>En l'an cinquanta nòu dau segle</i> <i>Ieu poeta occitan signe.</i> [...]	En l'an cinquante-neuf du siècle moi poète occitan je signe. [...]
<i>Ai la votz per cantar de montanha a montanha</i> <sup>744</sup> .	Et ma voix sait chanter de montagne à montagne.

La construction poématique n'est pas chose aisée même pour un grand poète et le propos de Lafont que, par antiphrase, l'on pourrait prendre pour une autocritique de son œuvre, est contredit par l'analyse de Philippe Martel, selon lequel : « La poésie de Lafont n'est pas une poésie de la tranquillité, ni du pittoresque. Mais elle a sa force, comme elle a son rythme<sup>745</sup>. »

Il n'est que de lire le chapitre consacré à cet art par Max Rouquette<sup>746</sup> dans son livre de Mémoires, pour se rendre compte de la complexité de l'édifice poétique. Cependant, à propos de François Villon, Rouquette nous dit que sa voix était « toute simple », avait « l'évidente simplicité du langage ordinaire » ; « Il est vrai. Il est direct. Il ne déguise pas » (P. 267), car il « parle dans le droit-fil du langage de la rue et des places de paris, en son temps » (P. 269) et le peuple ne s'est pas trompé qui a adopté les ballades de Villon alors que les érudits faisaient la fine bouche. Pour Max Rouquette encore (P. 272), « La poésie procède du chant, dont elle est sans doute née avec sa jumelle, la musique ».

<sup>744</sup> Robert Lafont, *Poèmes*, 1943-1984, Jorn, 2011. *Pausa cerdana* (1962), « Pause cerdane ». P. 177 à 181

<sup>745</sup> *Lenga e país d'òc*, Per Robèrt Lafont, N° 50-51, CNDP-CRDP, 2011. Article de Felip Martel, « Eloge de Robert Lafont », p. 27 à 32.

<sup>746</sup> Max Rouquette, *Ils sont les bergers des étoiles*, Editions du Rocher, Monaco, 2001, « Poésie, théâtre et musique », p. 255 à 278.

L'écriture de Lorca paraît simple car il n'emploie pas toujours de figures très réthoriques complexes mais en réalité elle est rendue complexe par les métaphores élaborées à partir de ses connaissances en mythologie, sa fréquentation de la littérature espagnole, classique et étrangère. Son imagination débridée lui permet de présenter un « *Pulpo petrificado* », poulpe pétrifié, qui est une « *Pita* », un agave. L'image de la plante est renforcée par les sonorités: allitérations des occlusives /P/ en particulier. Lorca recrée la réalité pour construire un produit poétique: la « *Chumbera* », le figuier de barbarie devient un « *Laoconte salvaje* »<sup>747</sup>. Ce cactus évoque les bras du joueur de pelote basque, « le pelotari » et les feuilles ressemblent à la « *pala* », la raquette, quand les fruits sont les balles<sup>748</sup>.

Lorca, avec son esprit inventif, n'hésite pas à jouer avec un lexique qui, pour lui, est chargé de sens. Nous pouvons en trouver quelques exemples dans les didascalies, dans le « *Diálogo del Amargo* » lorsqu'il décrit comment « *El camino ondulante salomoniza la sombra del animal* », « le chemin onduleux étire en spirales l'ombre de l'animal »<sup>749</sup>; il joue sur la double image du mouvement du cheval, dans le soir et sur la forme des colonnes salomoniques, torsadées.

Bien que très habiles traducteurs, ni P. Darmangeat ni A. Belamich n'ont pu rendre ce néologisme, « *salomoniza* », ce jeu de mot et d'image. De même qu'ils se contentent de traduire « *Ranas y grillos hacen la glorieta del estío andaluz.* », dans ce même « *Diálogo del Amargo* »<sup>750</sup> par « Grenouilles et grillons de l'été andalou », pour le premier et pour le second, « Grenouilles et grillons dressent la gloriète de l'été andalou », ce que Lorca a si bien exprimé dans une expression très espagnole « *hacer la glorieta de* », qui signifie « se réjouir de ». Max Rouquette interprète cette expression en s'approchant le plus près possible de la tournure espagnole en reprenant le concept de « gloire » dans le sens d'apothéose<sup>o</sup>: « *Ranas e grills glorifican l'estiu andalós* ». Mais il n'a pu (ni voulu peut-être) reprendre l'image lorquienne de chemin ondulant<sup>o</sup>: « *Lo camin ondejant plèga e desplèga l'ombra de l'animal.* ». C'est l'idée d'un éventail qui s'ouvre et se ferme qui représente l'ombre tortueuse du cheval. Il est possible de voir une autre image : le chemin est sinueux et dans ses replis il laisse entrevoir la silhouette de l'animal comme un ombre.

Toujours dans cette dernière partie du recueil intitulé *Poema del Cante jondo*, la trouvaille poétique de Lorca associe l'obscurité de la poche d'Amargo au bruit de sa montre cachée dans cette poche; la montre égrenne les minutes qu'il lui reste à vivre, telle est l'idée que semble

<sup>747</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Poema del cante jondo*, p. 237. Laocoon, prêtre troyen, est l'équivalent de Cassandre. Il a injurié le Dieu en se mariant et ne fut pas écouté quand il a prévenu les Troyens de ne pas laisser le cheval des Grecs entrer dans la ville. Le dieu rancunier se vengea en envoyant des serpents qui étouffèrent Laocoon et ses fils. C'est un groupe sculptural connu qui montre les trois personnages aux prises avec les reptiles, dans le réalisme exacerbé typique de l'art hellénistique. Il s'agit en effet de la copie romaine en marbre, datant du 1<sup>er</sup> siècle de notre ère, d'un original en bronze attribué à des sculpteurs rhodiens, datant sans doute du 1<sup>er</sup> siècle avant notre ère, et déjà célèbre dans l'Antiquité. Hauteur : 2,42 m, largeur : 1,60 m. Musées du Vatican, Rome.

<sup>748</sup> *Idem*, p. 326 et 327.

<sup>749</sup> *Idem*, p. 337. Traduction de P. Darmangeat. Federico García Lorca, *Poésies* (1921 – 1927) NRF, Poésie/Gallimard, 1966, p. 185. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes II*, p. 229 : « Le Chemin onduleux donne une ombre torse à l'animal. »

<sup>750</sup> *Op. Cit.*, p. 334.

suggérer l'image : « *Su gran reloj de plata le suena oscuramente en el bolsillo a cada paso* », « Sa grosse montre d'argent résonne obscurément dans sa poche, à chaque pas. »<sup>751</sup> que Rouquette rend ainsi : « *Sa gròssa mòstra d'argent i tinda escurament dins la pòcha a cada pas* ».

L'accent circonflexe que le le cri du chant d'Amargo pose sur le cœur de ceux qui l'ont entendu est une manière de signifier la force et la violence du cri plus que du chant lancé par l'homme vers la mort<sup>o</sup>:

<i>Ay yayayay</i>	Aïe ! Aaaaah	<i>Ai !ai !ai!Ai!</i>
<i>Yo le pregunté a la muerte</i>	J'ai questionné la mort.	<i>L'ai demandat a la mòrt.</i>
<i>Ay yayayay</i>	Aïe ! Aaaaah !	<i>Ai !ai !ai!Ai!</i>

(*El grito de su canto pone un acento circonflejo sobre el corazón de los que lo han oído.*)<sup>752</sup>.  
Le cri de son chant met un accent circonflexe sur le cœur de ceux qui l'ont entendu.

Rouquette rend fidèlement l'indication scénique par<sup>o</sup>: « (*Lo crit de son cant pausa un accent circonflexe sul còr de los que l'an ausit.*) ».

Nous remarquons que ces quatre didascalies poétiques sont un moyen d'animer et de visualiser les scènes; elles jouent aussi un rôle annonciateur, prémonitoire. Ce chant d'appel à la mort reprend le cri « ¡Ay! » qui scande les moments douloureux du « *Cante jondo* » et le son aigu ressemble à la forme pointue d'un accent circonflexe qui étreint le cœur des auditeurs.

Ces trouvailles, dont Lorca est coutumier, parsèment ses œuvres mais les écrivains occitans ne sont pas en reste pour composer une poésie dont la première lecture semble aisée car les thèmes et le lexique sont concrets; c'est aussi une poésie qui recèle des trésors d'imagination et de culture littéraire et historique mais parfois l'agencement de tous les éléments présente une complexité et une difficulté de compréhension qui demandent une réflexion et une recherche.

L'analyse de Daniel Devoto sur *Diván del Tamarit* conduit à penser que Lorca, mais que tous les poètes le sont aussi, parfois, peut être hermétique et populaire à la fois comme par exemple, le vers 14 de la « *Gacela del mercado matutino* » : « *¿Qué alfiler de cactus breve / asesina tu cristal ?* », traduit par C. Couffon et B. Sesé : « Quelle courte épingle de cactus / assassine ton cristal ? »<sup>753</sup>. La poésie de Lorca ne s'adresse pas seulement aux grands et beaux esprits<sup>o</sup>; elle parle aussi au peuple, aux cœurs, aux sentiments et aux sensations. Elle est souvent malaisée à comprendre de façon logique mais les lecteurs doivent « *llegarse al texto*

<sup>751</sup> *Op. Cit.*, p. 335. Traduction de P. Darmangeat. Federico García Lorca, *Poésies* (1921 – 1927) NRF, *Poésie/Gallimard*, 1966, p. 184. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes II*, p. 228. « Sa grande montre d'argent résonne sourdement dans sa poche à chaque pas ».

<sup>752</sup> P. Darmangeat, *Poésie/Gallimard*, p. 184. A. Belamich, *Œuvres complètes II*, p. 228. « Aah ! / J'ai interrogé la mort. / Aah ! Le cri de son chant met un accent circonflexe sur le cœur de ceux qui l'ont entendu. ». Rouquette. P. 61.

<sup>753</sup> Federico García Lorca, *Diván del Tamarit*, « *Gacela del mercado matutino* », p. 567. Traduction de C. Couffon et B. Sesé, *Poésie/Gallimard*, p. 164. L. Breyse-Chanet par : « Quelle fine épingle de cactus / assassine ton cristal ? ».

*del poeta, libres de toda pre-consideración y post-consideración críticas* »<sup>754</sup>, [s’approcher du texte du poète complètement libres de toute pré-considération et post-considération critiques].

Le lexique, la syntaxe et les références historiques et linguistiques sont au service d’une langue du peuple, écrite pour le peuple et pour être dite afin que ces occitanophones qui ignorent souvent leur propre langue (ou pire, la renient...) se la réapproprient.

Max Rouquette consacre une partie de son livre de « souvenirs »<sup>755</sup> à « s’expliquer » sur sa conception de l’écriture qui, selon lui, « procède de la noria, cette chaîne de godets » qui servait et sert encore à monter l’eau des puits. Cette image de la « noria » qui va chercher dans les profondeurs terrestres l’élément liquide porteur de vie pour les hommes et la nature, nous ramène à la fascination qu’a exercée le *Poema del Cante jondo* de Lorca sur Rouquette. Ce chant fait jaillir du plus profond du corps et du cœur du chanteur le cri qui déclenche l’enchantement. Dans les Actes du colloque international de Montpellier sur Max Rouquette, J.-C. Bouvier fait converger le rêve et ce « chant profond » qui monte du fond de l’âme, du cœur ou des entrailles du poète :

Le « *sòmi* » est le moment de la réflexion, le temps où se forment les mots dans le silence et la solitude avant que ne surgisse la parole, et le « chant profond », qui émerge de l’intérieur, pour devenir parole écrite et musique composée.<sup>756</sup>

Ce rêve, ce « *sòmi* », n’est pas le fruit de « *la sòm* », le sommeil et du subconscient de l’homme; il est le produit d’une « songerie », d’un état de l’esprit qui laisse vagabonder ses pensées ; il est une suite de réflexions vagues et imprécises qui, dans le cas du poète, seront concrétisées par un travail sur la mise en forme de ces idées incertaines<sup>757</sup>. Il faut noter avec G. Bachelard<sup>758</sup> que le mot « rêverie » est au féminin comme « songerie » : « [...] le rêve est masculin, la rêverie est féminine ». La réflexion est la promenade de l’esprit qui recherche la poésie.

Rouquette tente de répondre à la question « Pourquoi l’écriture? ». En effet il avait des dons variés: grand amateur de musique, dessinateur, aimant le jeu des couleurs... Mais il a préféré l’écriture qu’il qualifie de « La plus monacale des disciplines » (P. 139), certainement car cet enfant réservé qu’il était<sup>759</sup>, possédait un amour profond pour les livres et ressentait une attirance puissante pour les mots, le langage. Il explique aussi que l’écriture « assure à l’idée son expression la plus complète dans la richesse de ses formes et de ses nuances » (P. 240):

---

<sup>754</sup> Daniel Devoto, 1976. *Introducción a Diván del Tamarit de Federico García Lorca*, Paris, ediciones Hispano-americanas. P. 24.

<sup>755</sup> Voir Max Rouquette, *Ils sont les bergers des étoiles*, Editions du Rocher, Monaco, 2001, p. 197, à 255.

<sup>756</sup> François Pic, « Max Rouquette ou la parole retrouvée » In « Max Rouquette : Actes du colloque International », Montpellier, Espace République, 8 octobre 1993. P. 70.

<sup>757</sup> On peut consulter la communication de P. Gardy, « Le poète et les songes » In *Les Cahiers Max Rouquette*, Association Amistats Max Rouquette, N° 7, Montpellier, juin 2013. P. 30 à 37.

<sup>758</sup> Voir Gaston Bachelard, [1960], 2016, *La poétique de la rêverie*, PUF, Paris. P. 26.

[http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard\\_gaston/poetique\\_de\\_la\\_reverie/poetique\\_de\\_la\\_reverie.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/poetique_de_la_reverie/poetique_de_la_reverie.pdf)

<sup>759</sup> Voir Max Rouquette, *Op.cit.*, p. 203 : « J’avais de longs espaces de silence. »



Plus lente que la parole, l'écriture permet à l'idéation de marcher à son pas. Ainsi laisse-t-elle à l'imaginaire ce temps de parole sans lequel bien des richesses de mémoire ou d'invention resteraient ignorées. Son image, aussi.

Par ailleurs l'écriture et la musique sont liées: toute langue a sa prosodie et ses inflexions qui se retrouvent à l'écrit et apparaissent clairement lors de la lecture ou de la déclamation. Max Rouquette est un écrivain qui a commencé très tôt son travail d'écriture. Après s'être exercé aux contes, il est passé à la poésie puis au théâtre. Selon lui, « La poésie procède du chant, dont elle est sans doute née avec sa jumelle, la musique. » (P. 272). En cela il donne raison à Paul Verlaine et reprend à son compte les propos de ce dernier, tirés de son *Art poétique*: « De la musique avant toute chose » et « Prends l'éloquence et tords-lui son cou! »<sup>760</sup>.

Rouquette pense que la poésie est un moyen d'évasion et d'éducation : les poètes « ouvrent quotidiennement de larges fenêtres à l'imaginaire<sup>761</sup> ». Les titres, *Sòmnis dau matin* de 1937 et *Sòmnis de la nuòch* de 1942 sont un indicateur de la puissance du rêve, de l'attrait de l'imaginaire dans sa conception de l'écriture. Si le songe, la songerie sont un aimant puissant pour Rouquette ils ne l'empêchent pas d'être à l'écoute du monde et des hommes... au contraire. Il a été dès son plus jeune âge en communion avec la campagne, la nature : herbe, terre, arbres, animaux et c'est là qu'il a découvert les mystères de la vie, c'est de là aussi que lui est venu cet amour des bêtes et que, par conséquent, s'est éveillé son intérêt pour le monde des humains et « Les situations de notre temps »<sup>762</sup> dont il exprime la réalité plutôt cruelle.

Nous sommes très proches du Lorca qui, le 15 décembre 1934, lors d'une « charla », une conversation avec Alardo Prats, aborde le thème : « *Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo* », « Les artistes dans l'atmosphère de notre temps ». Le poète y évoque le théâtre et ses projets mais aussi la peinture, la poésie et son amie, l'actrice Margarita Xirgu. C'est dans cette entrevue aussi que Lorca n'oublie pas qu'il vit en des temps troublés et assure avec fermeté et conviction qu'il est du côté des pauvres et des démunis : « *yo soy y seré partidario de los pobres. Yo siempre seré partidario de los que no tienen nada* », « je suis et je serai toujours du côté des pauvres. Je serai toujours du côté de ceux qui n'ont rien [...] »<sup>763</sup>. Il s'affirme, avec une certaine modestie, comme un travailleur de la poésie :

*La poesía es como un don. Yo hago mi oficio y cumplo mis obligaciones, sin prisa, porque sobre todo cuando se va a terminar una obra, como si dijéramos cuando se va a poner el tejado, es un placer enorme trabajar poco a poco.*<sup>764</sup>

« Les artistes dans l'atmosphère de notre temps ». « La poésie est un don. J'exerce mon métier et j'accomplis mon devoir, mais sans me presser, surtout quand je vais achever une œuvre :

---

<sup>760</sup> Paul Verlaine, poète français né à Metz en 1844 et mort à Paris en 1896 mène une vie difficile, marquée par l'alcool, l'errance et les crises d'anxiété. Il connaît la prison et subit l'influence de Rimbaud. Mais sa déchéance physique et sociale est compensée par une reconnaissance grandissante dans les milieux littéraires. Il est sauvé par la poésie. En 1884 paraissent *Jadis et naguère* avec « Art poétique » (de 1872-1874) et *Les poètes maudits*.

<sup>761</sup> Voir Max Rouquette, *Op.cit.*, p. 198.

<sup>762</sup> *Idem*, p. 216 à 220.

<sup>763</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, p.1766. A. Belamich, *Œuvres complètes II*, p. 871.

<sup>764</sup> *Idem*, p. 1762 et 1765. Traduction d'A. Belamich, *idem*, p. 869 et 871.

c'est comme lorsqu'on couronne une construction, on a un plaisir énorme à travailler peu à peu. ».

Marie Lafranque, quant à elle, résume ainsi la théorie lorquienne, dans son ouvrage sur *Les idées esthétiques de Federico García Lorca* :

[...] face à la réalité dramatique de la vie humaine et du monde, bien et dûment admise, la poésie lui [à Lorca] apparaît comme une offrande très précieuse d'un seul à tous, puis comme un don de tous à chaque individu, par une culture et une tradition qui dépassent infiniment le domaine de l'art, reconnu ou non comme tel.<sup>765</sup>

Elle dit aussi (P. 225) que « [...] Lorca voit dans la création artistique une expérience apparentée à cette communion cosmique ». La communion dont parle Lorca est celle d'un espoir d'un « ciel vivant », mais encore lointain: une certaine mort, « où il pourra se confondre avec l'infini du monde » (P. 225). Dès 1929-1930, Lorca « a réfléchi au drame personnel et crucial de l'artiste face au public, et à son rôle réel ou possible vis-à-vis de lui. » (P. 226). Malgré le succès de son *Romancero gitano* il ne se sent pas compris ni sur le plan personnel ni dans « ses efforts d'éducation esthétique et artistique des couches espagnoles cultivées »: de là découle « le souci de son rôle social comme artiste » (P. 226) qui s'est accru lors de sa découverte de la réalité de la vie aux États-Unis.

L'opinion de Lorca sur la poésie se retrouve dans ses « *conversaciones literarias* » comme celle de 1936 avec Felipe Morales<sup>o</sup>:

*La poesía es algo que anda por las calles. Que se mueve, que pasa a nuestro lado. [...] yo no concibo la poesía como abstracción, sino como una cosa real existente, que ha pasado junto a mí. Todas las personas de mis poemas han sido [...] La poesía no tiene límites*<sup>766</sup>.

«<sup>o</sup>La poésie est quelque chose qui va dans la rue. Qui se meut, qui nous côtoie. [...] Je ne conçois pas la poésie comme une abstraction, mais comme une chose réelle, qui existe, qui me côtoie. Tous les personnages de mes poèmes ont vécu [...]. La poésie n'a pas de limites. ».

Lorca dit aussi, dans une entrevue du 10 juin 1936 avec le caricaturiste Bagaría, que la création poétique est un acte qui relève du mystère malgré (ou en complément de) son aspect réel<sup>o</sup>: « *La creación poética es un misterio indescifrable, como el misterio del nacimiento del hombre* », « La création poétique est un mystère indéchiffrable, comme le mystère de la naissance de l'homme. »<sup>767</sup>. Dans sa conférence sur la *Teoría y juego del duende* qui est « *una sencilla lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España* », « Une leçon simple sur l'esprit caché de la douloureuse Espagne »<sup>768</sup>, Lorca précise ce qu'est pour lui le rôle de la

---

<sup>765</sup> Marie Lafranque, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Thèse complémentaire de doctorat d'état, Paris, 1967, p. 258.

<sup>766</sup> Federico García Lorca, « *Conversaciones literarias* », p. 1808. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes II*, p. 925.

<sup>767</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966, *Diálogos de un caricaturista salvaje*, p. 1815. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes II*, p. 929.

<sup>768</sup> Federico García Lorca, 2008, *Jeu et théorie du duende*, traduit de l'espagnol par Line Amselem, Paris, Éditions Allia. P. 10. García Lorca, Federico, 1960. *Conférences, Interviews, Correspondance*, traduit de l'espagnol par André Belamich, Paris, Gallimard, p. 104. « Un simple exposé sur l'esprit caché de l'Espagne douloureuse ».

muse: « *La musa dicta, y, en algunas ocasiones, sopla* », « La Muse dicte, et à certaines occasions, elle souffle<sup>769</sup> ».

### 2.3.5.2- Intervention du Duende<sup>770</sup>

Un élément au pouvoir magique dont Lorca a souvent parlé, le « *Duende* », n'attend que le malheur, la douleur ou la peine pour agir. Le terme « *duende* » provient du latin « *dominus* » qui a évolué en « *domnus* » et enfin, « *duen de casa* », qui donne en espagnol le mot « *dueño* », le « maître ». D'après la définition du dictionnaire espagnol, c'est un esprit qui habite dans certaines maisons ; taquin et malicieux, il est capable de jouer des tours bruyants et gênants. Cette nécessaire présence de la mort rapproche l'Andalou de Goya, le peintre aragonais des *Désastres de la Guerre*, de Sartre l'existentialiste et des mystiques castillans : Sainte Thérèse d'Avila, Saint Jean de la Croix. Chez Lorca, il s'agit d'instinct, de douleur inhérente à la condition humaine ; comme Unamuno il a eu le « *sentimiento trágico de la vida* » et bien que cette perception soit plus évidente dans le théâtre, l'œuvre poétique de Lorca n'en demeure pas moins emplie d'intensité dramatique comme si certains poèmes étaient des pièces en réduction.

Dans son ouvrage de la collection « À la rencontre de... », L. Amselem<sup>771</sup> explique que « le *duende* est insaisissable » bien qu'on lui trouve trois définitions ; esprit follet, chardon épineux d'Andalousie et charme ineffable » dans le domaine du flamenco. La création artistique selon Lorca est régie par trois moteurs ; l'ange, la muse et le *duende*, comme une tripartition âme-esprit-corps. Lorca fait très bien la différence entre « *el duende* », « *el ángel* » et le flamenco<sup>o</sup>: « *el ángel da luces y la musa da formas.* », « L'ange donne des lumières et la muse des formes »<sup>772</sup>. Il ajoute que: « *Los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos, ya canten, ya bailen, ya toquen, saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende* », « Les grands artistes du sud de l'Espagne, gitans ou joueurs de flamenco, chanteurs, danseurs ou musiciens, savent qu'aucune émotion n'est possible sans l'arrivée du *duende* »<sup>773</sup>.

Si le « *duende* » correspond à la présentation d'un farfadet, pour Lorca cela représente une vie intense et intérieure, cachée, qui jaillit avec violence parfois et souvent avec force et qui

---

<sup>769</sup> Federico García Lorca, *Teoría y juego del duende*, p. 111. Voir M. Laffranque, *Op. Cit.*, note 185 p. 252. Traduction de Line Amselem. Traduction d'A. Belamich, *Op. Cit.*, p. 107. « La Muse dicte, et à l'occasion, souffle ».

[https://www.academia.edu/9119578/Le\\_jeu\\_et\\_la\\_Th%C3%A9orie\\_du\\_duende\\_de\\_Federico\\_Garcia\\_Lorca](https://www.academia.edu/9119578/Le_jeu_et_la_Th%C3%A9orie_du_duende_de_Federico_Garcia_Lorca)

<sup>770</sup> Voir le chapitre « *Duende ?... Vous avez dit... Duende ?* » que lui consacre Jocelyne Aubé-Bourligueux, dans son ouvrage *Lorca ou La Sublime Mélancolie, Morts et vies de Federico García Lorca*, Paris, éditions aden, coll. "Cercles des poètes disparus". P. 1311 à 1407.

<sup>771</sup> Line Amselem, 2013, *Federico García Lorca*, Escalquens, Oxus. P. 103.

<sup>772</sup> Federico García Lorca, *Op. Cit.*, p. 111. Traduit de l'espagnol par Line Amselem. Traduction d'A. Belamich, *Op. Cit.*, p. 107. « L'ange donne des lumières. La muse donne des formes [...] ».

<sup>773</sup> *Op. Cit.*, p. 112. Traduit de l'espagnol par Line Amselem. Traduction d'A. Belamich, *Op. Cit.*, p. 108-109.

n'a que peu de points communs avec le flamenco. En 1936, dans les *Diálogos de un caricaturista salvaje* il répond à son interlocuteur<sup>o</sup>: « *Muy poca gente conoce el canto gitano, porque lo que se da frecuentemente en los tablados es el llamado flamenco, que es una degeneración de aquel* », « Très peu de gens connaissent le chant gitan, parce que ce qu'on donne sur scène, le plus souvent, c'est le flamenco, une forme abâtardie de celui-ci. »<sup>774</sup>.

Sans qu'ils reprennent les mêmes métaphores ni les mêmes symboles, il existe une grande proximité entre Lorca et Rouquette dans l'expression de leur mélancolie, ce très profond sentiment de tristesse qui imprègne, (« *empapa* » en espagnol) les ouvrages et qui envahit les lecteurs. C'est la pesanteur, la lenteur du temps qui passe, l'évocation de la mort ; on retrouve chez chacun des deux poètes les mêmes éléments comme la nuit, les puits, les abîmes, citernes, étangs et autres gouffres qui servent de tombeaux, de miroir, de chambre de résonance aux mots dont l'écho s'est perdu. Comme pour reprendre une expression de la complainte de Lorca pour son ami Ignacio Sánchez Mejías que nul ne reconnaît, Rouquette intitule un poème « *Degus non te sap pas* » dans lequel il dit :

<i>Caras de rossa argela dura</i>	Faces de blondes argile dure,
<i>Caras de gel, caras de sau,</i>	faces de gel, faces de sel,
<i>Caras d'ombra sus la paraula</i>	faces d'ombre sur la parole
<i>Ensepelida dins sus gorgs.</i>	Dans leurs gouffres ensevelies, <sup>775</sup>
<i>E qu'an tapat de sa paraula</i>	et qui ont tu de peur sa parole
<i>L'escur resson dins sa fonsor.</i>	L'obscur écho des profondeurs.
[...]	
<i>Ton ime es un vielh potz abandonat</i>	Ton âme est un vieux puits abandonné
<i>Qu'a delembrat lo recòrd das rebats</i>	Qui a perdu le souvenir de ses reflets
<i>Qu'a delembrat las caras e la luna</i>	Qui oublia les faces et les lunes
<i>E las estèlas que passavan anuòch</i>	Et les étoiles qui passaient la nuit. <sup>776</sup>

Le poème intitulé « *Aqueles* » dont M-J. Verny<sup>777</sup> dit qu'il a été écrit en hommage aux Républicains espagnols qui fuyaient une Espagne en guerre au moment de ce qu'on appelle « *La Retirada* », présente une peinture réaliste et poignante de ces exilés. Ils traversaient la frontière française dans des conditions plus que difficiles et glaciales, le corps ployant sous le poids de la fatigue, de la douleur de la fuite, de l'humiliation et des quelques hardes qu'ils avaient pu emporter, marchant sous la morsure du vent, tenaillés par la faim ; ils n'étaient presque plus des hommes, ils « n'étaient plus que des ombres » comme dans la chanson de Jean Ferrat, « *Nuit et brouillard* »<sup>778</sup> :

<i>Eran pas mai que paura cardonilha,</i>	ils n'étaient pas plus que pauvre chardon
<i>Seca d'estiu, de l'auton derrabada,</i>	desséché par l'été, arraché par l'automne
<i>Que lo vent d'ivern campeja sens fin.</i>	Et que le vent chasse sans fin.

<sup>774</sup> Federico García Lorca, *Op. Cit.*, p. 1818. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes II*, p. 933.

<sup>775</sup> Il semble que la traduction comporte une erreur : si nous regardons le vers en occitan l'accord est fait entre « *la paraula* » et l'adjectif « *ensepelida* » ; il n'est donc pas logique d'écrire « gouffres ensevelies ».

<sup>776</sup> Rouquette Max, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, (Sud, Marseille, 1988), 2<sup>ème</sup> éd., Domens, Pézenas, 2000. P. 70 et 74.

<sup>777</sup> Voir Verny M-Jeanne, *Pais d'òc e Espanha Una fraternitat poetica*, In *Lenga e pais d'òc*, N° 49, CNDP-CRDP, mai 2010, p. 79.

<sup>778</sup> Rouquette Max, *Op. Cit.*, P.78.

Le poème de J. Boudou intitulé « *Los rebalaires* », « Les errants »<sup>779</sup> n'a pas de connotation historique aussi tragique mais, sur le plan social, l'auteur évoque une errance difficile et humiliante, sans autre but que trouver un refuge et se reposer.

Cette création artistique et ces poèmes sont le fruit d'un effort et d'une réflexion sur leur composition. Rouquette a cherché à quoi servait l'écriture. Comme Lorca il s'est interrogé sur la création artistique et « le "métier" de poète ». Le *duende*, cet esprit malin et facétieux, l'a aidé à concevoir ses poèmes comme il a présidé à la création des œuvres lorquiennes. Cependant, au cœur de cette démarche de modernisation à la fois de la poésie et de la langue, il se trouve une présence non négligeable, voire fondamentale : l'homme. Pour Lorca, Rouquette, Pécout... l'homme est au centre dans le monde<sup>780</sup>. Sa parole, inspirée, surgit du fond de l'âme, de l'esprit et du cœur des poètes. La présence et / ou l'absence de l'être humain sont dévoilées par cette parole, parfois cruelle, qui dépeint la dureté de la vie dans un monde hostile. Mais « cette hostilité est en réalité pétrie d'une lucidité exemplaire »<sup>781</sup>. J-Y. Casanova précise ainsi ses dires (P. 40) :

La poésie de Max Rouquette ne fonde aucun espoir, elle se construit sur l'affirmation souveraine de la parole, de sa seule existence afin de permettre aux hommes de lire leur propre trace dans un monde qu'ils peuplent encore [...]

### 2.3.5.3- Le *Cante jondo*. Des profondeurs silencieuses jaillissent la parole et le chant

En lien avec cette notion d'absence d'espoir, le long texte *Poema del Cante jondo* et, en particulier, les poèmes intitulés « *Encrucijada* », « *Puñal* » : « *el puñal / entra en el carazón* » et « *Sorpresa* »<sup>782</sup>, offrent au lecteur la sensation d'un échec de la vie. Le poignard entre dans la chair comme pour perpétrer un assassinat répété et répétitif jusqu'à l'obsession : « *el puñal / en el corazón* », « *lo ponhal / dins lo còr* » ; la formule est modifiée dans « *Sorpresa* » / « *Esgorjador* » : « *puñal en el pecho* », « *ponhal au còr* » : image de la mort fichée de façon permanente dans le cœur. Nous pouvons remarquer que Rouquette emploie toujours le même terme du cœur alors que Lorca choisit de changer pour « *el pecho* ». L'angoisse est perpétuellement présente ; le désir qui sourd de ce cœur ne peut que s'évanouir, ne pas exister. Dans le poème qui clôt la première partie du recueil, *Poema de la siguiriya gitana* (et qui précède les poèmes cités bien qu'il s'intitule « *Y después* », « *E après* », (« Et après »), le tercet exprime cette disparition, cette impossibilité d'être :

---

<sup>779</sup> Voir Joan Bodon, 2010. *Poèmas. Éd. Bilingue*. Traduction française de Roland Pécout, Puy-laurens, IEO Edicions. P. 195.

<sup>780</sup> Article de Jean-Yves Casanova : « Échos de la parole entre ciel et terre : Max Rouquette, Mas-Felipe Delavouët » In *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane : la poésie d'oc dans le concert des écritures européennes, 1930-1960*. Verny, Marie-Jeanne, en collaboration avec Philippe Gardy, 2009, PULM, collection « Etudes occitanes », Montpellier. P. 35.

<sup>781</sup> Jean-Yves Casanova, *Op. Cit.*, p. 39.

<sup>782</sup> Traductions de P. Darmangeat. *Poésie* / Gallimard. « Carrefour », « Poignard », « Le poignard / entre dans le cœur », « Surprise » ; A. Belamich traduit de la même façon dans *Œuvres complètes I*.



*El corazón,  
fuente del deseo,  
se desvanece.*<sup>783</sup>

*Lo còr,  
fònt dau desir,  
s'esvanís.*

Le cœur,  
fontaine du désir,  
s'évanouit.

À propos du poème « *Y despuès* », l'opinion de L. Amselem est très utile pour rendre ce titre plus compréhensible : « En espagnol, l'expression « Et après » n'a pas le sens de haussement d'épaules ou de provocation qu'elle peut avoir en français (« Et alors, Et après ? »), elle est plus paisible [...] »<sup>784</sup>. Elle ajoute :

« *Y despuès* » : « Le texte évoque ce qui se passe après la vie et après l'amour. (Il ne reste que le désert.) ».

Le poème de Lorca dit la légèreté de la désincarnation, les labyrinthes du temps ne sont pas portés par une pensée, le désir du cœur pas encadré par une poitrine, les baisers de l'aurore sont dépourvus de lèvres. La perte de l'amour et du corps est contemplée depuis une éternité sereine, doucement et cruellement ondulée.<sup>785</sup>

Ne restent que la stérilité, le silence ; le désert lui-même est seul et ondulé comme les vagues formées par le vent sur le sable ? :

*Solo queda  
el desierto.  
un ondulado  
Desierto.*

*Sol demòra lo desèrt  
un ondejat  
desèrt.*

Seul reste  
le désert.  
Un désert  
onduleux.

Cependant le vide total n'existe pas car, comme le désert, le silence est « *ondulado* », « *ondejat* », dans le poème « *El silencio* » :

*Oye, hijo mío, el silencio.  
Es un silencio ondulado,  
Un silencio,  
Donde resbalan valles y ecos  
Y que inclina las frentes  
Hacia el suelo.*<sup>786</sup>

*Escota, manit, lo silenci.  
es un silenci ondejat,  
un silenci,  
ont rebalan vals e ressons  
e fai clinar los fronts  
cap al sòu.*

Entends, mon fils, le silence.  
C'est un silence ondulé,  
un silence  
où glissent échos et vallées  
et qui fait s'incliner les fronts  
vers les sols.

Le terme « *silencio* », « silence », dans ce poème, revient trois fois en six vers. Mais il est percé par cette ondulation qui est sans doute la sinusoïde produite par le cri, « *El grito* », « *Lo crit* » de la *seguiriya*, du « *cantaor* » ou celui d'Amargo qui ressemble à un accent circonflexe. C'est le cri lancé en prélude au chant qui va surgir du fond de son être pour traduire sa plainte. En ce sens, la parole est nécessaire.

La vision de la poésie chez tous les auteurs dont il est question se rapproche de ce que Machado en dit dans son poème « *De mi cartera* » :

<sup>783</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966, p. 300. A. Belamich traduit le titre par « Plus tard ». Rouquette. P. 20.

<sup>784</sup> Line Amselem, 2013, *Federico García Lorca*, Escalquens, Oxus. P. 96.

<sup>785</sup> Line Amselem, *Op. Cit.*, p. 97.

<sup>786</sup> Federico García Lorca *Op. Cit.*, « *El silencio* », p. 299. Traduction de P. Darmangeat, *Poésie* / Gallimard. P. 126. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 133. « Écoute, mon fils, le silence. / C'est un silence ondulé, / un silence / où glissent échos et vallées / et qui incline les fronts / vers le sol. ». Rouquette. « *Lo silenci* », p. 18.

*I Ni mármol duro y eterno,  
Ni m sica ni pintura,  
Sino palabra en el tiempo.  
II Canto y cuento es la poesía.  
Se canta una viva historia,  
Contando su melod a.<sup>787</sup>*

Ni marbre dur et éternel,  
ni musique ni peinture,  
mais parole dans le temps.  
II. Chant et conte est la poésie.  
On chante une histoire vivante,  
en contant sa mélodie.

La poésie est « *palabra en el tiempo* », « parole dans le temps ». Machado ne s'est pas laissé aller devant les difficultés de l'Espagne de son époque, pas plus que les poètes occitans n'ont pli s sous le joug de la langue française. Comme le dit Claude Esteban dans sa préface du recueil *Champs de Castille*, « la poésie, [...] se doit d'inventer le futur », « Et la parole, [...] doit se faire vocative, en appeler à un lendemain neuf »<sup>788</sup>. La parole est nécessaire et les poètes se reposent sur elle ou s'en enveloppent comme le f etus dans le ventre maternel baigne dans le liquide nourricier.

Le po me en prose « *Bastigu t* »<sup>789</sup> présente des mots sans grand intérêt, très (trop) simples, des mots de la vie quotidienne que le poète avait repoussés en lui mais qui vont produire un miracle en ressurgissant sous forme de chant, ce chant dont Lorca et Rouquette étaient friands :

*Bastigu t de paraulas una paret granda per se  
despartir dau mond escur.  
De paraulas sens trelutz, de paraulas de cada  
jorn ambe son pes de causa.  
E per de qu'avi an pas que lo rebat de las causas,  
pas  
E la font dau dedins se tornèt metre a rajar e son  
murmurejar leugièr venguèt un cant.  
Lo cant dau grillh que vai a las estelas.*

Il bâtit de paroles un grand mur pour se séparer du monde obscur.  
De paroles sans éclat ni reflets, des paroles de chaque jour avec leur poids de choses.  
Et parce qu'elles n'avaient ni le reflet des choses, non le sien, voici que se fit le miracle.  
Et la source intérieure se remit à couler, et son murmure léger devint un chant.  
Le chant du grillon qui va jusqu'aux étoiles.

Ce chant qui monte des entrailles, des profondeurs de l'âme humaine comme une source intérieure, est le compagnon de l'eau qui sourd de la fontaine ou de celle du puits que l'homme va chercher. Il est semblable à ces arbres, oliviers, figuiers, qui plongent leurs racines dans la terre pour s'y nourrir. Il fascine les êtres vivants comme les gouffres inquiétants qui attirent Rouquette, P coust, Lorca. Cette parole est nécessaire et les poètes se reposent sur elle ou s'en enveloppent comme le f etus dans le ventre maternel baigne dans le liquide nourricier.

Max Rouquette fut certainement ébloui par ce chant th atralis  qui puise dans les sources les plus anciennes du folklore andalou d'origine arabo-andalouse ainsi que dans les traditions ancestrales et qui est un des premiers textes publiés par Lorca. Dans l'édition par *Letras d' c*

<sup>787</sup> Antonio Machado, *Poesías completas*, undécima edición, Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1966. *Nuevas canciones*, p. 223. Antonio Machado, *Poésies*, traduit de l'espagnol par Sylvie Léger et Bernard Sesé. Préface de Claude Esteban. Coll. Du monde entier, Gallimard, 1973. « De mon portefeuille », p. 313.

<sup>788</sup> Antonio Machado, *Champs de Castille*, précédé de *Solitudes et autres poèmes* et suivi des *Poésies de la guerre*, [1973], Trad. de l'espagnol par Sylvie Léger et Bernard Sesé. Collection Poésie/Gallimard (né 144), Gallimard. Préface de Claude Esteban, p. 13.

<sup>789</sup> Max Rouquette, *Lo Mauc r de l'unic rn*, p. 90.

en 2010, sous l'égide de Ph. Gardy, ce dernier écrit que « *Lo Poèma del Cante Jondo esbleugiguèt Roqueta a la debuta deis ans 1940* », [Le Poème du Cante jondo a subjugué Rouquette au début des années 40]. Gardy ajoute que ce qui a fasciné l'auteur héraultais dans ce poème, c'est :

*Aqueu biais de concebre lo poèma coma la confluència d'un cant intim, quasi escondut dins leis abís dei sòmis interiors dau poèta, e d'un autre cant, tant intim, mai collectiu aqueste, pastat per la memòria infinida dei generacions e sempre actualizat, rejoyenit per leis escasenças de l'epòca* ». <sup>790</sup>

[Cette façon de concevoir le poème comme la confluence d'un chant intime, presque caché dans les abîmes des rêves intérieurs du poète, et d'un autre chant, aussi intime, mais plus collectif, pétri par la mémoire infinie des générations et toujours actualisé, rajeuni par les hasards de l'époque.]

L'avis de Rouquette ajoute à celui de Montherlant qu'il rejoint, l'idée de rêves et de rattachement avec les générations passées qui ont conservé la mémoire de ce chant si profond qu'il atteint à l'intime et va jusqu'à provoquer des réactions physiques.

« *Los enfants de la nuoch* » de Rouquette ont les yeux pleins de songe mais ils regardent, ils nous examinent car ils possèdent un savoir, une sagesse que nous n'avons pas ou que nous avons perdue :

*Que sabon ben, que sabon ben quanta ombra  
En nostre gorg i bailèt los sorgent* <sup>791</sup>

Ils savent bien, ils savent bien quelle ombre  
En notre abîme est devenue leur source.

Max Roquette affirme que sa poésie comme celle de quelques-uns de ses contemporains occitans est inspirée par le maître du *Cante Jondo* et il reprend sans cesse l'idée de « *noria* » qui se dit « *posa-raca* » en occitan, qui remonte l'eau du puits et, de façon métaphorique, du plus profond de l'être les sentiments les plus secrets, les plus cachés, pour les voir exposés au grand jour :

*Çò qu'o ditz melhor que tot : lo Cant fonsut. Aquel que monta coma aiga de fònt per s'expandir a ras de la fònt, dins lo trelús de l'èr, e ritz, jot l'alèn cotigós de l'aureta. E que s'enhaut de tota altra lei que la de son pes e de la fòrça que, dau dedins de la tèrra lo buta, de lònga, a s'expandir dins lo clar dau solelh. E a tornar au cèl lo grand trelús de son imatge*. <sup>792</sup>

[Ce qu'on ne peut mieux traduire que par le Chant profond. Celui qui monte comme de l'eau de source pour se répandre au bord de la fontaine, dans l'éclat de l'air, et qui rit sous le souffle chatouilleux de la brise. Et qui ne se soucie d'aucune autre loi que celle de son poids et de la force qui, du dedans de la terre, le pousse sans cesse à se répandre dans la clarté du soleil. Et à renvoyer vers le ciel le grand éclat de son image].

---

<sup>790</sup> Philippe Gardy, éd., 2010. Federico García Lorca, *Poèma dau Cante Jondo ; Planh per Ignacio Sánchez Mejías ; Divan dau Tamarit*, version occitane de Max Rouquette. Edition établie et présentée par Philippe Gardy, Toulouse, Letras d'Oc / Les Lettres occitanes. P. 8 et 9.

<sup>791</sup> Max Rouquette, *Op. Cit.*, « *Los enfants de la nuoch* », « Les enfants de la nuit », p. 52. Il semble qu'il faille corriger « *los sorgent* » : l'adjectif possessif « *lor* » est plus correct dans le sens de la phrase.

<sup>792</sup> Max Roqueta, *Mièja-Gauta (Lo gentilòme de veire)*, 2010 - Colleccion Pròsa occitana. P. 194. L'œuvre fut commencée en 1989 et Max Rouquette l'acheva vers la fin de sa vie. C'est son dernier grand œuvre. Cf. <http://www.max-rouquette.org/>

Max Rouquette souligne « la valeur de ce lyrisme dramatique, de cette voix de la vérité intérieure, de ce « chant profond » [...] ». Cette expression est l'équivalent du « *Cante Jondo* » lorquien « qu'il traduisit dès les années 1940 » et « dont les travaux de Philippe Gardy ont montré l'influence profonde »<sup>793</sup>. Cela rappelle les propos de Lorca dans sa conférence de février 1922 sur « *El cante jondo (Primitivo canto andaluz)* » :

*Es hondo, verdaderamente hondo, más que todos los pozos y todos los mares que rodean el mundo, mucho más hondo que el corazón actual que lo crea y la voz que lo canta, porque es casi infinito. Viene de razas lejanas, atravesando el cementerio de los años y las frondas de los vientos marchitos. Viene del primer llanto y el primer beso.*

*Una de las maravillas del « cante jondo », aparte de la esencial melódica, consiste en los poemas.*

*Todos los poetas [...] quedamos asombrados ante dichos versos.*

*Las más infinitas gradaciones del Dolor y la Pena, puestas al servicio de la expresión más pura y exacta, laten en los tercetos y cuartetos de la « seguriya » y sus derivados.*

*No hay nada, absolutamente nada, igual en toda España, ni en estilización, ni en ambiente, ni en justeza emocional.*<sup>794</sup>

Oui, il est profond, vraiment profond, plus que tous les puits et que toutes les mers qui entourent le monde, beaucoup plus profond que le cœur même qui le crée et que la voix qui le chante, car il est presque infini. Il vient de races lointaines, par-delà le cimetière des années et les feuillages des vents flétris. Il vient de la première larme et du premier baiser.

L'une des merveilles du « *cante jondo* », en dehors de l'essentielle mélodie, réside dans les poèmes.

Nous les poètes [...] restons ébahis devant ces vers. Les plus infinies nuances de la Douleur et de la Peine, mises au service de l'expression la plus pure et exacte, battent dans les tercets et les quatrains de la "seguriya" et ses dérivés.

Il n'y a rien, absolument rien de comparable en Espagne, que ce soit au niveau du style, de l'atmosphère ou de la justesse de l'émotion.

Rappelons que A. Machado a inclus dans le recueil *Soledades*, un poème au titre évocateur, « *Cante hondo* », qui conserve l'orthographe qui correspond au son du graphème « h » muet alors que dans l'expression « *Cante jondo* », il est aspiré et modifié en « j » (« *jota* »), qui est la prononciation gutturale andalouse. Le poète mentionne les deux éléments fondateurs de la poésie lorquienne, l'Amour et la Mort : « ... *Y era el Amor, como una roja llama...* », « ... Et c'était l'Amour, comme une flamme rouge... » et

*... Y era la Muerte, al hombro la cuchilla,  
El paso largo, torva y esquelética.  
-Tal cuando yo era niño la soñaba-<sup>795</sup>.*

... Et c'était la Mort, sa lame sur l'épaule,  
Marchant à grands pas, farouche et squelettique.  
- Comme je la rêvais lorsque j'étais enfant -.

Montherlant, pourtant bien français, décrit parfaitement les émotions et les sentiments que soulève le *cante jondo*. Est-ce l'origine espagnole de la famille qui pointe ?<sup>796</sup> Il sait

<sup>793</sup> Article de Marie-Jeanne Verny, « Max Rouquette et le *trobar* » In *Les Troubadours* dans le texte occitan du XX<sup>ème</sup> siècle, sous la direction de Marie-Jeanne Verny, Classiques Garnier, Paris, 2015. P. 198

<sup>794</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. Conférence « *El cante jondo* » (*El primitivo canto andaluz*), p. 44-45. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 814.

<sup>795</sup> Antonio Machado, 1966, *Poesías completas*, Madrid, Austral, N° 149, Espasa-Calpe, Undécima edición. P. 33. Traduction de Bernard Sesé. Antonio Machado, 1973. *Poesías*, traduites de l'espagnol par Sylvie Léger et Bernard Sesé. Préface de Claude Esteban. Gallimard. P. 42.

<sup>796</sup> Henry de Montherlant, *Service Inutile*, « Pour le chant profond » In *Essais*, NRF, Gallimard, 1963, p. 607.

parfaitement décrire les réactions épidermiques mais aussi profondément sensuelles qu'éveillent en lui le chant d'un garçon d'environ seize ans qu'il a entendu au bord d'un lac, au crépuscule, « quelque part en terre marocaine ». Lui, d'éducation religieuse, trouvait que « cette force toute-puissante et imperceptible [le] bouleversait autant que les oratorios et le chant grégorien ». Il découvre que ce chant prend ses racines « dans la religion de la terre, qui est beauté, amour et poésie ». Il a ressenti une sensation quasiment charnelle de bonheur et en même temps il parle d'atteindre « quelque chose de suprême », « qui ne pourrait plus être soutenu que dans les larmes ».

Dans l'essai intitulé *Service inutile*, il relate qu'il a assisté « en mai 1925, à Séville [...] à un grand concours de *cante jondo*. [...] *Cante jondo* signifie *chant profond*. [...] Nous demandons avant tout au *cante jondo* d'être une manifestation de l'âme, comme son nom l'indique, et non une manifestation de virtuosité. [...] Le *Cante jondo* est une confession, ou n'est pas grand-chose », (P. 604-605). L'auteur français affirme que ces chants prenaient leurs racines « dans la religion de la terre, qui est beauté, amour et poésie », (P. 603), autant de concepts qui le relient à Lorca et aux poètes occitans. Ces propos ont pu enchanter Lorca, surtout quand Montherlant ajoute dans une note à propos de l'essai écrit en 1925 « La tragédie de l'Espagne », (P. 619) :

L'Andalou n'est pas triste. S'il aime la tristesse, c'est pour s'en enchanter. Tout ce qui est profond et triste, en Andalousie, est non pas andalou mais gitan. L'*alegria*, la *sevillana*, qui sont des danses purement andalouses, sont gaies.

Cependant, il est parfois utile de faire le silence pour mieux entendre, mieux percevoir la plainte ou les sons ou la réflexion. Lorca a composé en 1918, à tout juste 20 ans, un poème dont les deux premiers vers sont : *El paisaje es un silencio / con forma.* », [Le paysage est un silence / avec une forme.]<sup>797</sup>, avant même de rédiger en 1920, son « *Elegía del silencio* », dans lequel il interroge le silence et compatit aux blessures que lui infligent les bruits divers du monde et de la nature

*¿Cómo limpias, silencio,  
el rocío del canto  
y las manchas sonoras  
que los mares lejanos  
dejan sobre la albura  
serena de tu manto ?  
¿Quién cierra tus heridas  
Cuando sobre los campos  
Alguna vieja noria  
Clava su lento dardo  
En tu cristal inmenso ?  
¿Dónde vas si al ocaso  
Te hieren las campanas  
Y quiebran tu remanso  
Las bandadas de coplas*

Comment effaces-tu  
la rosée des chansons  
et les taches sonores  
que les lointaines vagues  
laissent sur la blancheur  
sereine de ton voile ?  
Qui ferme tes blessures  
lorsque dans les campagnes  
une vieille noria  
plante sa flèche lente  
dans ton cristal immense ?  
Où vas-tu si, le soir,  
te blesse l'angélus  
si troublent ton repos  
des essaims de chansons

<sup>797</sup> Federico García Lorca, 1994. *Poesía Inédita de juventud*, Edición de Christian De Paepe. Prefacio de Marie Laffranque. Madrid, Catedra, Colección Letras Hispanas. 2002. P. 270. « *El paisaje es un silencio* ».



*Y el gran rumor dorado  
 Que cae sobre los montes  
 Azules sollozando ?  
 [...]  
 Vienes para decirnos  
 En las noches oscuras  
 La palabra infinita  
 Sin aliento y sin labios.  
 [...]  
 Taladrado de estrellas  
 Y maduro de música,  
 ¿Dónde llevas, silencio,  
 Tu dolor extrahumano,  
 Dolor de estar cautivo  
 En la araña melódica,  
 Ciego ya para siempre  
 Tu manantial sagrado ?<sup>798</sup>*

et la rumeur dorée  
 qui tombe sur les monts  
 bleutés en sanglotant ?  
 [...]  
 Tu viens pour nous apprendre  
 le long des nuits obscures,  
 la parole infinie  
 sans haleine et sans lèvres.  
 [...]  
 Percé de milliers d'astres  
 et gonflé de musique,  
 où mènes-tu, silence ;  
 ta douleur surhumaine,  
 douleur d'être captif  
 d'un tissu d'harmonie  
 qui aveugle à jamais  
 ta fontaine sacrée ?

Le silence des premiers temps de l'humanité est devenu peu à peu le prisonnier de « *la araña melódica* ». À vouloir fuir les bruits ou les cris, le silence s'en est fait l'écho et les pas lafontiens résonnent comme le chant des oiseaux ; le silence lorquien comme celui de Lafont est fait de mille petits bruits et de mille présences :

<i>E mei pas eran suaus e pesucs au fons de mon silenci</i>	Et mes pas étaient calmes et lourds au fond de mon silence
[...]	[...]
<i>E puèi de tant de causas èra fach mon silenci<sup>799</sup></i>	Et puis de tant de choses était fait mon silence

Dans ce texte, apparaissent des éléments très fréquents dans la poésie lorquienne et qui se retrouvent dans les œuvres de certains poètes occitans. Cette *noria*, qui tourne inlassablement, activée par des ânes, pour remonter l'eau et irriguer les sols et que Rouquette appelle la « *posaraca* » ; les étoiles et la musique, chères à Rouquette mais aussi la douleur évoquée et ressentie par Lorca, douleur si forte qu'elle devient inhumaine ; les sources et les fontaines ainsi que « *la araña melódica* » qui rappelle la « *tarántula* » du poème « *Las seis cuerdas* » :

*Y como la tarántula,  
 teje una gran estrella  
 para cazar suspiros,  
 que flotan en su negro  
 aljibe de madera.<sup>800</sup>*

*E coma la tarantèla  
 teissa una estela granda  
 per caçar los suspirs  
 que flotejan dins sa negra  
 Cistèrna de bòi.*

Et comme la tarentule,  
 elle tisse une grande étoile  
 pour chasser les soupirs  
 qui flottent dans sa noire  
 citerne de bois.

Le silence est important chez Rouquette car c'est un silence créateur qui permet à la pensée de s'organiser pour la production de l'écrit ou de l'oral. La parole dans la poésie, mais aussi le

<sup>798</sup> Federico García Lorca, *Op. Cit., Libro de poemas*, p. 217-218. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 44 à 46.

<sup>799</sup> Robert Lafont, 2011. *Poèmes, 1943-1984*, Montpeyroux, Journ. « Prélude sur un thème de printemps », p. 38 à 41.

<sup>800</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. p. 313. Traduction de P. Darmangeat, p. 153. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 148. « Et comme la tarentule / elle tisse une grande étoile / pour prendre les soupirs / qui flottent dans sa noire / citerne de bois. ». Rouquette. « *Las sièis còrdas* », p. 36.

roman ou le théâtre, est la seule trace que l'homme laisse au moment final, lorsqu'il redevient poussière, élément minuscule de l'immensité de l'univers stellaire et terrestre : « Le monde rouquettien, [...], se sauve par la persistance de la parole humaine »<sup>801</sup>.

Le poème lorquien intitulé « *El grito* », « Le cri » (P. 298) précède, curieusement ou volontairement, un court poème de six vers intitulé « *El silencio* », « Le silence » dans lequel le poète andalou conseille d'entendre un silence vivant et habité, « *Oye, hijo mío, el silencio* », « Entends, mon fils, le silence. ». Comme un écho, le poème lafontien de onze vers octosyllabiques non rimés, intitulé « *Remembre* » dans la parution de l'édition de la revue *Oc* de 1944, évoque un jardin caché dans un paysage imprécis mais calme dans lequel le poète peut écouter :

<i>E ieu aquí dins lo silenci</i>	Et moi, ici, dans le silence,
<i>Ieu siáu aquí per escotar</i>	je suis ici pour écouter
<i>Lo tristum clar de mon poema.</i> <sup>802</sup>	la tristesse claire de mon poème.

La parole de Lafont, exprimée dans le recueil *Dire*, a été précédée, de façon apparemment paradoxale, par les *Paraulas al vièlh silenci*. À propos de ce texte, l'avis de Gardy est éclairant qui explique que le jardin, « empreint de rêve » est un « lieu du souvenir, fait tout à la fois d'éloignement et d'absence » ; il ajoute :

Pourquoi ne pas lire dans ces quelques vers où tout, ou presque tout, est absence, une ébauche d'art poétique ? Une explication, donc, de ce « vieux silence » auquel le poète s'adresse, pour, sinon le peupler, en tout cas, pour le rendre, paradoxalement, audible, et en faire le lieu poétique par excellence.<sup>803</sup>

Bernard Lesfargues, dans son compte rendu lors de la parution du recueil, rapporté par P. Gardy dans son article « Robert Lafont : naissance d'un poète », (P. 99) déclare en substance :

Robert Lafont fait preuve dans *Paraulas au vièlh silenci* d'un sens aigu de la nature [...] tout est noté avec une ferveur franciscaine. Mais nous devinons autre chose au-delà de ces lignes, de ces couleurs, de ces parfums, une réalité difficilement visible, et triste sûrement [...] Le poète essaiera de conjuguer son angoisse avec celle des hommes de sa terre et d'interroger leurs légendes, mais seul répond le vieux silence.

La présence de Lorca se dessine derrière ces vers de Lafont et sous l'analyse de Lesfargues, lui aussi grand connaisseur du modèle andalou : tristesse, nature compatissante, parfum...

Le silence chez Lafont peut être celui des oiseaux, « *e lo silenci deis aucèus* », comme dans le sixième texte de son premier recueil (P. 16-17), auquel s'oppose le « *quilar deis aucèus* », « le cri des oiseaux », d'un poème postérieur, le troisième de la section d'*Aire liure*,

---

<sup>801</sup> Article de Jean-Yves Casanova : « Échos de la parole entre ciel et terre : Max Rouquette, Mas-Felipe Delavouët » In *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane : la poésie d'oc dans le concert des écritures européennes, 1930-1960*. Verny, Marie-Jeanne, en collaboration avec Philippe Gardy, 2009, PULM, collection « Etudes occitanes », Montpellier. P. 45.

<sup>802</sup> Robert Lafont, 2011. *Poèmas, 1943-1984*, Montpeyroux, Journ. P. 14-15.

<sup>803</sup> P. Gardy, « Robert Lafont : naissance d'un poète », In *Lenga e país d'òc*, N° 50-51. Per Robèrt Lafont, CNDP-CRDP, 2011. P. 86-87.

« *Lei contradiccions d'Itaca* » (*Poèmas*, p. 214-215) ; ce cri, qui n'est pas un chant, possède un effet mystérieux : « *cada iscla se desnosa au quilar deis aucèus* », « chaque île se dénoue au cri des oiseaux ». Le dixième extrait de *Paraulas au vièlh silenci* présente le paysage des marais d'Aigues-Mortes :

*Mai lo silenci dei paluns  
Estofa lei planhs secularis.*<sup>804</sup>

Mais le silence des marais  
étouffe les plaintes séculaires.

Alors que le premier document du recueil *Dire* s'intitule « *Preludi sus un tèma de prima* », le lecteur peut s'attendre à un mouvement musical appelé par le terme « *Preludi* » ; il semble au contraire être dédié au silence. Le mot « *silenci* » est répété sept fois dont quatre dans la deuxième strophe et toujours en fin de vers comme pour en souligner la profondeur :

*E mei pas èran suaus e pesucs au fons de mon  
silenci  
Puèi aviá coma un fringolhament au fons de  
mon silenci  
E puèi de tant de causas èra fach mon silenci  
Que s'enaurova dins l'aire linde mon cant linde  
Sus l'òrle blau de mon silenci.*<sup>805</sup>

Et mes pas étaient calmes et lourds au fond de mon  
silence  
Puis il y avait comme un bruissement au fond de mon  
silence  
Et puis de tant de choses était fait mon silence  
Que s'élevait dans l'air limpide mon chant limpide  
Sur le bord bleu de mon silence.

Le silence lafontien n'a rien du recueillement. Selon Gardy, le silence est « l'envers, le refuge muet et mortifère »<sup>806</sup> de la parole : il est peuplé de bruits et de chants ou de la musique du vent comme dans le poème « *Preludi sus un tèma de prima* » : « *e l'aura musiquejava dins lei ciprès* », « et le vent jouait un air dans les cyprès. » (P. 40-41). La huitième pièce de *Paraulas au vièlh silenci* conseille de prêter l'oreille :

*Escota lo cant de l'aura blava entre lei pins  
E puèi lo cant eterne dei cigalas dins lei pins.*<sup>807</sup>

Écoute le chant de la brise bleue dans les pins  
et puis le chant éternel des cigales dans les  
pins.

Quand ce ne sont pas les pins, le vent fait chanter les aulnes : « *troberiam la canta / dei vernhes breçaires* », « le chant nous trouvâmes / des aulnes berceurs » (P. 26-27).

Le « *Romance* » « *Beatriz* » parle d'un chant perdu, inaudible et blanc sous un ciel muet : « *un cant perdut / que jamai n'ausiretz plus / de tant blanc sot lo cèu mut.* » (P. 142-143). Dans le second *romance* « *Roge* », le verbe « *cantar* » remplace le mot « *silence* » et c'est le chant du poète qui s'élève, soutenu par sa « *guitarra son nom Paciència* », « *guitare son nom Patience* » (P. 146-147) : « *Siáu lo que canta per deman* », « *Je suis qui chante pour demain* » (P. 146-147) ; c'est aussi le tour de l'enfant aveugle de donner de la voix : « *E l'enfanton totjorn cantava* », « *Et l'enfant chantait toujours* » (P. 148-149). Par quatre fois, l'enfant (ou

<sup>804</sup> Robert Lafont, *Op. Cit.*, p. 24-25.

<sup>805</sup> *Idem*, « *Prélude sur un thème de printemps* », p. 38 à 41.

<sup>806</sup> Philippe Gardy, « *Robert Lafont : naissance d'un poète* », In *Lenga e país d'òc*, N° 50-51. « *Per Robèrt Lafont* », p. 99.

<sup>807</sup> Robert Lafont, *Op. Cit.*, Pièce VIII, p. 20-21.

Lafont) encourage, dans une forme impérative, « *Cantatz* », « Chantez », tous les hommes à chanter car c'est ainsi qu'ils se préviendront de la disparition. Ce n'est pas toujours une fin joyeuse ou positive que propose Lafont car le doute ou l'inquiétude se glisse dans ses certitudes comme dans le deuxième texte de « *Lei contradiccions d'Itaca* » qui se rapproche d'une forme d'art poétique :

<i>Mai siáu un crit una paraula</i>	Mais je suis un cri une parole
<i>Traguda sens espèr qu'au vent s'equibrèsse</i>	Jetée sans espoir qu'elle s'équilibre dans le vent
<i>E per còp dins lo vers s'equilibra d'enfasi.</i>	Et parfois l'emphase l'équilibre.
<i>Mai</i>	Mais
<i>Comprene</i>	Comprendre
<i>E dire</i>	Et dire
<i>Per la salut dei mots la rason dau país</i>	Pour la santé des mots la raison du pays
<i>Domdar la poesía au mòrs dau temps deis òmes</i> <sup>808</sup> .	Dompter la poésie au mors du temps des hommes.

Cette version proposée est assez différente d'un texte paru en 1964 :

<i>Mai siáu un crit una paraula</i>	Mais je suis un cri, un mot
<i>Traguda sens espèr qu'au vent s'equibrèsse</i>	Jeté sans espoir que jamais sur le vent il s'équilibre
<i>E per còp dins lo vers s'equilibra d'enfasi</i>	Et parfois dans le vers d'emphase il s'équilibre
<i>Lo crit mòrt lo mot vida</i>	Le cri mort le mot vie
<i>E ne sabi pas mai dins la solesa que me rèima</i> <sup>809</sup> .	Et je n'en sais pas plus dans la solitude qui me rachète.

Par deux fois, Lafont donne à penser que le silence des poètes a une valeur négative, voire contreproductive. Le premier moment évoque le mutisme des hommes qui se sont tus au moment des événements de Mai 68. Mais c'était pour mieux laisser parler le peuple des ouvriers, paysans, des étudiants avec leurs mots libres et libérés :

<i>Ara dins lo silenci dei poètas</i>	Maintenant dans le silence des poètes
<i>Lo poèma se fai amb de paraulas promogudas</i>	Le poème se bâtit de paroles promues
<i>Amb de paraulas que s'escapan de la retorica sendicala</i>	De paroles échappées à la rhétorique syndicale
<i>Obriers païsans escolans flor d'auristre</i>	Ouvriers paysans écoliers fleur d'orage
<i>Es imposible de pas escriure de poèmas</i>	Il est impossible de ne pas écrire des poèmes
<i>Se siam de milierats e non pas per maniera</i>	Si nous sommes des milliers et que ce n'est plus
<i>Mai per nos inventar nosautres</i> <sup>810</sup>	Une façon de parler mais de nous inventer nous-mêmes

La seconde fois se situe dans le premier texte de l'ensemble intitulé « *Despossession* » ; « *mai lo silenci vai m'encendre* », « mais le silence me consume » (*Poèmas*, p. 252-253).

Ces analyses du silence dans les compositions de Lafont semblent s'éloigner de la présence de Lorca. Cependant, l'enthousiasme lafontien et son désir de chanter présentent des similitudes avec les expressions passionnées du poète grenadin.

<sup>808</sup> Robert Lafont, *Op. Cit.*, p. 241-215.

<sup>809</sup> *Idem*, p. 354-355. Voir note p. 355.

<sup>810</sup> *Idem*, « *Mai de 1968* », p. 222-223.

Lorca est, certes, l'homme du cri, cri de colère dans *Poeta en Nueva York*, mais aussi des exclamations du deuxième chant, « *La sangre derramada* » du *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* : « ¡*Que no quiero verla !* », « Je ne veux pas le voir » (P. 539) ; il est le cri ou le chant de la mort dans le poème bien nommé « *Clamor* », « Clameur » (P. 316) ; ce sont bien sûr ces « ¡*Ay !* » de peine qui ponctuent certaines pièces du *Poema del Cante jondo* comme « *El grito* », « Le cri » (P. 298). Mais Lorca est aussi le compositeur d'une « *Elegía del silencio* »<sup>811</sup> et ce « *silencio* » revient assez souvent dans l'œuvre.

Le silence éblouissant de blancheur et de senteurs qui entoure « *La monja gitana* » et la retient prisonnière, « *Silencio de cal y mirto.* », « Calme de myrte et de chaux. » n'est pas total : il n'empêche pas les sons de l'église d'arriver, assourdis par la distance et le symbole menaçant dont ils sont porteurs : « *La iglesia gruñe a lo lejos como un oso panza arriba* », « L'église grogne là-bas / comme un ours venter au midi. » ; il n'atténue qu'à peine les rumeurs odorantes qui parviennent de la cuisine : « *Cinco toronjas se endulzan / en la cercana cocina.* », « Dans la cuisine prochaine / cinq oranges se confisent. » et surtout il favorise la perception de la résonance des sabots des cavaliers et les images que voit la nonne dans son imagination :

<i>Por los ojos de la monja galopan dos caballistas. Un rumor último y sordo le despega la camisa,</i> <sup>812</sup>	<i>Per los uòlhs de la morgueta Galaupan dos cavalièrs. Un resson ultim e sordo i despega la camisa.</i>	Dans les yeux de la brodeuse vont deux cavaliers agiles. Une ultime rumeur sourde lui décolle la chemise.
---	--	--

Le silence lui-même peut être source de bruits, amortis sans doute par sa gravité et son côté obscur : « *Grave silencio, de espalda, / manaba el cielo combado.* », « et des flancs du ciel cambré / ruisselle un silence grave », « *Un grèu silenci d'esquina / gisclava dau cèl arcat* », « un grèu silenci, d'esquina / salissiá lo cèu clinat » dit le « *Romance del emplazado* »<sup>813</sup> et, sur leur passage, les gardes civils « font naître / d'obscurs silences de gomme » : « *por donde animan ordenan / silencios de goma oscura* », « *per ont alenan comandan / silenci de goma escura* », « *per monte passan fan nàisser / d'escurs silencis de goma* »<sup>814</sup>. Quand les « *voces de muerte cesaron / cerca del Guadalquivir* », « *de voses de mòrt tindèron / pròche dau Guadalquivir.* », « *lei votz de mòrt s'abauquèron / pròche lo Guadalquivir.* »<sup>815</sup>, « les voix de mort s'effacèrent / aux bords du Guadalquivir », il s'agit bien de l'interruption brutale et déloyale de la vie d'Antonio qui provoque le mutisme de tous. Si Lafont, dans son jardin caché, pouvait jouir du parfum des fleurs, Lorca, dans « *Cuerpo presente* », ressent les effluves malodorants du cadavre pourrissant de son ami : « *¿Qué dicen ? Un silencio con*

<sup>811</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Libro de poemas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. P. 217-218.

<sup>812</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Romancero gitano*, p. 433. Traduction d'A. Belamich. *Poésie/Gallimard*, p. 202-203. Traduction d'A. Belamich. *Œuvres complètes I*, p. 425. « Dans les yeux de la brodeuse / galopent deux cavaliers. / Une ultime rumeur sourde / lui décolle la chemise. ». Rouquette. P. 28.

<sup>813</sup> *Idem*, p. 450. Traduction d'A. Belamich. *Poésie/Gallimard*, p. 227. Rouquette. P. 52. Allan. P. 39.

<sup>814</sup> *Idem*, « *Romance de la Guardia civil española* », p. 453. Traduction d'A. Belamich. *Poésie/Gallimard*, p. 229. Rouquette. P. 54. Allan. P. 40.

<sup>815</sup> « *Mort d'Antoñito el Camborio* », Traduction d'A. Belamich. *Poésie/Gallimard*, p. 222. Rouquette. P. 47. La traduction par Rouquette du verbe « *cesaron* » qui indique la mort par extinction de la voix par un terme occitan qui signifie plutôt « résonner » est assez curieuse. Allan. P. 35.



*hedores reposa.* », « Que dit-on ? Un silence empuanti repose. », « *Un silenci enfalenat repausa.* », « *Repausa un silenci prudent.* »<sup>816</sup>.

Lorsque Lafont recommande instamment : « *Escota lo cant* » et que lui-même écoute « *Lo tristum clar de [mon] poema* », « la tristesse claire de [mon] poème », il obéit à la force intérieure qui jaillit du fond des temps et des profondeurs de son être. Comme pour son modèle et comme pour Rouquette, c'est le « chant profond » qui monte grâce au silence agissant comme la « *noria* » ou la « *posaraca* » qui va puiser les mots et la musique qui font la poésie.

Cette parole poétique qui surgit malgré le silence, est toujours accompagnée par la musique. Le rythme qu'imprime la versification sous ses différentes formes fait partie de cette musicalité recherchée par les poètes. Les mots recouvrent une image et un son. Leur assemblage en une phrase, accordé ou discordant, produit une musique qui emmène le lecteur, l'auditeur, au-delà de la réalité, dans une atmosphère onirique et un univers embué et fascinant duquel il est difficile de s'extraire sans regrets. La rencontre des sons et des mots soutient l'idée et la magnifie. Point n'est besoin chez Rouquette ni chez Boudou de grandes envolées métaphoriques. La simplicité est reine mais n'empêche pas la difficulté. Voici ce que dit J. Ginestet en conclusion de son ouvrage sur J. Boudou : « La simplicité du style de Jean Boudou va de pair avec une composition complexe, harmonieuse et mouvante »<sup>817</sup>. Par exemple, la plupart des vers de Boudou sont courts, de sept à huit syllabes, puisqu'il respecte très souvent le rythme du « romance », rimés de façon à suivre un rythme de la marche ; pour les vers plus longs, Boudou crée une rime interne, en « *-isa* » dans ce cas :

*Per passar l'encisa te revires pas :*  
*D'autan e de bisa pren lo vent sul nas,*  
*Una pèira lisa, l'avenc es al ras.*  
*Ont la sèrp anisa se fondrà lo glaç.*  
*Per passar l'encisa te revires pas.*<sup>818</sup>

Pour passer le col, ne te retourne pas :  
vent d'autan ou bise, l'air te giflera,  
une pierre glisse, le gouffre est en bas.  
Où le serpent niche, la glace fondra.  
pour passer le col, ne te retourne pas

#### 2.3.5.4- La versification et la musique

La versification est, en effet, un ensemble de règles qui président à la création d'un poème régulier et traditionnel. Ces règles concernent les strophes, les rimes et les sons, le rythme et les mètres. Sur ce dernier plan, le poème *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* mêle différentes longueurs. Nous avons vu que le romance (et les vers octosyllabiques) était réservé au deuxième chant, « *La sangre derramada* » que Rouquette rend par « *Lo sang expandit* ». Lorca a laissé les alexandrins pour l'évocation du corps, du cadavre de son ami (qu'il n'a

<sup>816</sup> Federico García Lorca, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, p. 543. « *Cuerpo presente* ». Traduction de P. Darmangeat, *Poésie* / Gallimard. P. 147. Rouquette. P. 79. Allan. P. 50.

<sup>817</sup> Joëlle Ginestet, *Jean Boudou : La force d'aimer*, Wien, Ed. Praesens, 1997. P. 159.

<sup>818</sup> Joan Bodon, 2010, *Op Cit.*, p. 69. « *La Talvera* » p. 69.

d'ailleurs jamais voulu voir); ce rythme s'accorde à la gravité et à l'élégie du poème « *Cuerpo presente* » :

Lorca	Rouquette	Allan
<i>No quiero que le tapen la cara con pañuelos Para que se acostumbre con la muerte que tiene.</i>	<i>Vòle pas qu'i tapen la cara amb mocadors Per que s'acostúmie amb la mòrt qu'es en el.</i>	<i>Vòle pas que curbetz sa cara de mandilhas Per que s'acostume a la mòrt que pòrta.</i>

Je ne veux pas qu'on lui couvre le visage de mouchoirs  
Afin qu'il s'habitue à cette mort qu'il porte<sup>819</sup>.

Les vers hendécasyllabiques (« *verso de gaita gallega* ») et ennéasyllabiques et les alexandrins correspondent davantage à la thématique. Ils soutiennent l'élégie et rendent plus manifestes la sensibilité et les pulsions émotionnelles. Les quatre premières strophes de la dernière partie, « *Alma ausente* », se composent de trois vers hendécasyllabiques et d'un vers ennéasyllabique qui se répète comme un refrain de chanson mais ici, de chant triste :

*No te conoce ni el niño ni la tarde  
porque te has muerto para siempre*

*Non te conois ni lo manit ni lo vèspre  
per de que siás mòrt per totjorn*

*Te coneis pas l'enfant, nimai lo vèspre,  
Amòr que siás mòrt per sempre.*<sup>820</sup>

L'enfant ne te connaît ni la soirée  
Parce que tu es mort pour toujours.

Voici l'analyse de Tomás Navarro Tomás :

*Al final de la sección de « La sangre derramada », en el Llanto, la exaltación emocional desborda la medida del octosílabo y busca tono más hondo en el molde del endecasílabo, y más adelante, en el mismo poema, el conmovido acento de la sección de « Alma ausente », termina elevando el nivel desde el endecasílabo al alejandrino.*<sup>821</sup>

[À la fin de la section « *La sangre derramada* », dans le *Llanto*, l'exaltation émotionnelle déborde la mesure de l'octosyllabe, et recherche un ton plus profond dans le moule du vers hendécasyllabique et, plus avant, dans le même poème, l'accent d'émotion contenu dans la section de « *Alma ausente* », s'achève par une élévation du niveau de l'hendécasyllabe à l'alexandrin.]

La lecture de l'ouvrage de Tomás Navarro Tomás, apporte des précisions importantes et riches sur l'art poétique de Lorca. Si nous savons déjà que « *Además de poeta, García Lorca fue músico, pintor, autor dramático, director escénico y conferenciante [...] Era un admirable recitador de sus poesías. [...] Sabía dar color y relieve al valor musical de las*

<sup>819</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, « *Cuerpo presente* », p. 544. Traduction de P. Darmangeat, p. 148. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 590. « Qu'on ne lui couvre pas d'un mouchoir le visage, / afin qu'il s'habitue à cette mort qu'il porte ». Max Rouquette, *Planh per Ignacio Sánchez Mejías*, « *Còs present* », p. 80. Allan, *Planh per Ignaci Sanchez Mejias*, « *Corp present* », p. 51.

<sup>820</sup> García Lorca, *Op. Cit.*, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, « *Alma ausente* », p. 544. Traduction de P. Darmangeat, p. 148. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 591. « Tu n'es plus rien pour le soir ni l'enfant / parce que tu es mort à tout jamais ». Max Rouquette, *Planh per Ignacio Sánchez Mejías*, « *Arma absentia* », p. 81. Allan, *Planh per Ignaci Sanchez Mejias*, « *Arma absentia* », p. 51.

<sup>821</sup> Tomás Navarro-Tomás, 1973. *Los poetas en sus versos : desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona (Letras e Ideas), Ed. Ariel. « *La Intuición rítmica en Federico García Lorca* », p. 355 à 378. P. 368.

*palabras* », [En plus d'être poète, García Lorca fut musicien, peintre, auteur dramatique, directeur de théâtre et conférencier [...] Il récitait admirablement ses poésies [...] Il savait donner de la couleur et du relief à la valeur musicale des mots], le philologue précise que :

*La versificación de Lorca aparece bajo tres distintas formas : 1) metros regulares ; 2) verso breve y fluctuante ; 3) verso libre, amplio y suelto. [...] Los metros regulares figuran en la poesía grave de las obras dramáticas y del Romancero gitano ; Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Oda al Santísimo Sacramento, Elegía a doña Juana la Loca, etc. Los versos breves y fluctuantes ocurren en la viva y ágil lírica de Libros de poemas, Cante jondo y Canciones. El verso libre, extenso y variable se da en la poesía satírico-dramática de Poeta en Nueva York, de las gacelas de la Muerte oscura y de la Huida y del poema de La Tierra y la Luna*<sup>822</sup>.

[La versification de Lorca apparaît sous trois différentes formes :1) les mètres réguliers ; 2) le vers court et fluctuant, 3) le vers libre et ample et seul. [...] Les mètres réguliers se trouvent dans la poésie grave des œuvres dramatiques et du *Romancero gitano* ; *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Oda al Santísimo Sacramento, Elegía a doña Juana la Loca*, etc. Les vers courts et fluctuants sont présents dans la vive et agile lyrique des *Libros de poemas, Cante jondo y Canciones*. Le vers libre, long et variable est réservé à la poésie satirico-dramatique de *Poeta en Nueva York*, des « gacelas » de la *Muerte oscura* y de la *Huida* y du poème de *La Tierra y la Luna*].

Dans ce même ouvrage nous apprenons que

*Su [la de Lorca] intuitiva sensibilidad penetró el secreto mecanismo del octosílabo y aprovechó sus recursos con refinado acierto [...] Las diecisiete composiciones octosílabas del Romancero Gitano suman poco más de un millar de versos ; [...] El octosílabo es el verso más cultivado en español ; [...] desde hace siete siglos, se ha mantenido con permanente actualidad, lo mismo en la poesía culta que en la popular.*<sup>823</sup>

[Sa sensibilité intuitive pénètre le mécanisme secret de l'octosyllabe et en utilise avec profit et une réussite raffinée les ressources [...] Les dix-sept compositions en vers octosyllabiques du *Romancero Gitano* comptent un peu plus d'un millier de vers ; [...] L'octosyllabe est le vers le plus employé en espagnol ; [...] depuis sept siècles, il s'est maintenu dans une permanente actualité, dans la poésie savante comme dans la poésie populaire.]

Malgré la parenté linguistique entre l'espagnol et l'occitan, il est malaisé pour les poètes de reprendre à l'identique la versification lorquienne. Cependant le philologue espagnol affirme la proximité de la poésie et de la musique chez Lorca et, connaissant les passions musicales et picturales de Rouquette mais aussi la syntaxe et la prosodie de la langue occitane, il n'y a rien de surprenant à découvrir une résonance et des affinités entre les poètes occitans et le maître andalou :

*En la poesía española, el verso no es un artificio regido por preceptos más o menos convencionales. Su ritmo no es diferente del de la música o del canto. El período rítmico equivale al compás musical [...] La identificación de verso y música, que era tan patente en sus [las de Lorca] recitaciones, respondía a su propio temperamento de poeta oral, autor de una poesía sentida con resonancia viva. Sus versos evocan en su ritmo e inflexiones la imagen sonora con que se dibujarían en su mente.*<sup>824</sup>.

[Dans la poésie espagnole, le vers n'est pas un artifice réglé selon des préceptes plus ou moins conventionnels. Son rythme n'est pas différent de celui de la musique ou du chant. La période

---

<sup>822</sup> *Idem*, p. 357.

<sup>823</sup> *Idem*, p. 377.

<sup>824</sup> *Idem*, p. 376.

rythmique équivaut au rythme musical [...] La similitude du vers et de la musique, qui était si évidente dans ses récitations, correspondait à son tempérament propre de poète oral, auteur d'une poésie ressentie avec une vive résonance. Ses poèmes évoquent dans leur rythme et leurs inflexions l'image sonore telle que son esprit les dessinerait.].

### 2.3.5.5- Conjugaison, jeux de mots, allitérations et métaphores

Si le lexique, par sa proximité, peut autoriser des similitudes dans la longueur des syllabes, il n'en est pas de même dans l'emploi des temps en conjugaison. Le rôle du subjonctif imparfait est bien codifié en espagnol. Malgré l'absence de la conjonction « si », le subjonctif plus - que - parfait seul que R. Allan utilise est un indicateur d'impossibilité totale : « *Aguèsse embraçat una estela* » « Si j'avais embrassé une étoile »<sup>825</sup>. Le conditionnel qui alterne avec ce mode subjonctif renforce, si besoin est, cette notion d'incapacité :

*Auriáu poscut s'aviáu volgut*

J'aurais pu si j'avais voulu

Quand Pécout écrit « *Aviás agut crenat* »<sup>826</sup>, l'emploi du temps surcomposé, fréquent en occitan, indique que la peur n'existe plus alors que sa traduction « Tu avais craint » ne peut suggérer la même impression :

*Aviás agut crenat que foguèsson Medusa,  
Lei vesions nascudas dau mond.*

Tu avais craint qu'elles ne soient Méduses,  
Les visions nées du monde.

Nous retrouvons l'emploi du subjonctif imparfait dans le poème de R. Lafont intitulé « *La traïna* »<sup>827</sup> :

<i>Foguèsse lo filat a i caupre una mar Tirèsse lo pescaire una astrada d'ondada [...] Foguèsse l'òme etèrn aplantat sus la sabla [...] Venguèsson leis avers de l'aiga expandir sa moneda [...] [...] Foguèsse...</i>	S'il pouvait ce filet contenir une mer s'il tirait le pêcheur une destinée de roulis [...] s'il était éternel l'homme dressé sur la plage [...] si venait tout l'avers de l'eau répandre sa monnaie [...] [...] S'il pouvait...
--	---

La présence de ce mode, en début de vers qui plus est, souligne bien l'idée de doute quant à la réalisation, à la possibilité d'être ou de faire que les verbes indiquent. Mais cela relève du rêve, de l'utopie et le dernier « *Foguèsse* » reste en suspens, laissant la porte ouverte à tous les « si », à tous les possibles.

Chez R. Busquet il est possible de trouver une fraternité d'esprit et de style : le vocabulaire est simple, prosaïque, pratique, réaliste, trivial, rurale. Il peut employer des formules crues,

<sup>825</sup> Robert Allan, *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tibra I*, Edition bilingue établie par M-J. Verny, letas d'òc, Tolosa, 2012. « *Segond planhum* » du « *Cant funèbre per un aucèu mòrt* », p. 147 et 149.

<sup>826</sup> Roland Pécout, *Mastrabelè*, Jorn, Montpeyroux, 1999. Poème VI, p. 28.

<sup>827</sup> Robert Lafont, 2011, *Poèmas, 1943-1984*, Montpeyroux, Jorn. P.553. Poème paru dans la revue *Reflets méditerranéens*, n° 28, juin-décembre 1961.

voire grossières : « *me cagui* », [je chie]<sup>828</sup>, « *macarèl* » (« *L'eruga* », [la chenille], p. 37), « *mila dieus* » [mille Dieux] (« *Dreit en dreit* », p. 122, [Vis-à-vis]) ; il traite le lundi de « *jorn conàs* » et « *d'aquel con de diluns* » [Le lundi est un jour très bête], [ce crétin de lundi] dans le poème « *La setmana* » (P. 50). Boudou a composé un poème dédié à ce jour ; il se trouve dans les « *Primièrs poèmas* », « *Lo diluns* » qui parle de l'état d'esprit du poète et de ses amis réunis dans un café un soir de dimanche :

<i>Amics, duèi es dimenge,</i>	Les amis, c'est dimanche,
<i>Deman serà diluns ;</i>	et demain c'est lundi ;
[...]	[...]
<i>Se ièr ère dimenge</i>	Si hier c'était dimanche,
<i>Tornam èsser al diluns.</i> <sup>829</sup>	Revoilà le lundi.

Les termes évocateurs de la vie agricole dans les compositions de Busquet (comme dans celles de Boudou), sont aussi fréquents et non dépourvus d'ailleurs de connotations sexuelles :

<i>Amors, quant de temps que vos fòsi</i>	[Amours, depuis combien de temps je fouis
<i>L'òrt de la carn amb uèlhs e mans !</i> <sup>830</sup>	Le jardin de votre chair des yeux et des mains !].

Il n'a aucun scrupule à parler de ses vieux os : « *mos vièlhs femurs* », [Mes vieux fémurs] de ses douleurs articulaires : « *mos raumatismes* », [mes rhumatismes]<sup>831</sup>.

Comme pour Lorca, les fleurs et les plantes ainsi que les animaux sont ses amis mais leurs noms servent plutôt à réaliser des jeux de mots qui se fondent sur les sonorités et, ici, les rimes :

<i>Lo cabrifuèlh</i>	[Le chèvrefeuille
<i>A son revelh</i>	à son réveil /
<i>Fa sa teleta</i>	fait sa toilette /
<i>E la violeta</i>	et la violette /
<i>Ne vira l'uèlh.</i> <sup>832</sup>	en tourne l'œil].

ou des comptines comme dans « *Del pè al cuol* » :

<i>Pè de cabra,</i>	[Pied caprin,
<i>Pè de gat,</i>	patte de chat,
<i>Fin macabra,</i>	macabre fin,
<i>T'as negat</i>	tu t'es noyé
[...]	[...]
<i>Uèlh d'agaça,</i>	œil de pie,
<i>Uèlh de buòu,</i>	œil de bœuf,
<i>Lutz fugaça</i>	lueur fugace
<i>Aquò plòu</i> <sup>833</sup>	voilà qu'il pleut].

<sup>828</sup> Ramon Busquet, *Aquò ritz quand plòu*, Messatges, IEO, Tolosa, 1979. p. 13. « *La votz* », [La voix].

<sup>829</sup> Joan Bodon, 2010. *Poèmas. Éd. Bilingue*. Traduction française de Roland Pécourt, Puylaurens, IEO Edicions. P. 157..

<sup>830</sup> Ramon Busquet *Op. Cit.* « *L'òrt* », [Le potager], p. 20.

<sup>831</sup> *Idem*, « *Tankas de l'otr'atge sul còr* », [Tankas de l'autr'âge sur le cœur], p. 169.

<sup>832</sup> *Idem*, « *Jòcs florals* » p. 54.

<sup>833</sup> *Idem*, « *Rai d'aquò* », [Pas de souci], p. 56,



Le ton est humoristique, rieur (« risolièr ») mais il cache souvent un pessimisme et une mélancolie qui sont proches des sentiments lorquiens. Des associations inattendues, déconcertantes, à partir d'objets de la vie quotidienne, banals, côtoient des jeux de mots subtils Il demeure cependant un fonds cultivé et savant.

<i>Mon vinhairon, dins sas fustalhas,</i>	[Mon vigneron, dans ses futailles,
<i>Per avançar mas funeralhas,</i>	pour avancer mes funérailles,
<i>Mon vinhairon,</i>	mon vigneron,
<i>Voja l'Aqueron, lo lairon !<sup>834</sup></i>	verse l'Achéron, ce larron].

Busquet joue sur la polysémie du mot « canha »<sup>835</sup> qui signifie « chienne » et « paresse » ; l'expression populaire « avoir la cagne » est répandue sur le territoire de la langue d'oc<sup>836</sup> :

<i>Dent de canha,</i>	[Dent canine,
<i>Dent de l'uèlh,</i>	dent de l'œil,
<i>As la canha</i>	tu as la cagne
<i>Te fas vièlh.<sup>837</sup></i>	tu te fais vieux].

Dans le poème « *L'inspiracion* » le contraste est surprenant quand l'auteur, en panne d'inspiration, critique sa « *Musa* » qui laisse son crayon dépourvu de la moindre idée, alors qu'il est assis, [le cul sur sa chaise], depuis des heures :

<i>Diga-me lèu qu'es per maniera</i>	[Dis-moi vite que c'est pour m'ennuyer
<i>S'ara me daissas, Musa mèia,</i>	que tu laisses, ô ma Muse,
<i>Lo gredon sens la mendre idèa,</i>	mon crayon à court d'idée,
<i>D'oras lo cuol sus la cadièra!<sup>838</sup></i>	assis des heures, le cul sur la chaise]

Dans son article intitulé « Terroir nouveau »<sup>839</sup>, Ph. Gardy nous donne quelques pistes pour mieux appréhender la conception de l'art poétique de Max Rouquette : ce dernier considère que « dans toute poésie, la musique des sens [...] est infiniment supérieure à celle des sons » (P. 15) ; « le rythme, c'est la langue ». Rouquette part du principe que « *La lenga d'oc es populara. [...] Lo francés es litteraramen una lenga borgesa. La lenga d'oc no* », [La langue d'oc est populaire. [...] Le français est sur le plan littéraire une langue bourgeoise. La langue d'oc, non]<sup>840</sup>. La langue d'oc est populaire et expressive au contraire du français dépourvu

<sup>834</sup> *Idem*, « *los mieus amics* », p. 60. A l'origine, l'Achéron est un des fils du Soleil et de la Terre ; mais il fournit de l'eau aux Titans pour se désaltérer pendant leur lutte contre les Olympiens. Aussi Zeus le changea-t-il en un fleuve des Enfers. Les ombres devaient traverser ce fleuve aux berges boueuses et encombrées de roseaux grâce à la barque de Charon. <https://mythologica.fr/grec/enfers2.htm>

<sup>835</sup> Voir Florian Vernet, *Petit guide insolent des mots occitans, passagers (clandestins) du français*, Edicion IEO Lengadòc, 2014, p. 47. Florian Vernet, *Que dalle ! Quand l'argot parle occitan*, IEO edicions, 2007, p. 24.

<sup>836</sup> Dans son *Petit guide insolent des mots occitans, passagers (clandestins) du français*, Florian Vernet donne cette définition du mot *cagne* : « (de *can*, chien = paresse) ». Dans son précédent opuscule intitulé *Que dalle*, pour le terme « *cagnard* », il disait qu'il y a un « jeu de mot avec "*la canha*" qui en occitan signifie la flemme ».

<sup>837</sup> R. Busquet, *Op. Cit.*, « *Del pè al cuol* », [Du pied au cul], p. 57.

<sup>838</sup> *Idem*, « *L'inspiracion* », p. 27.

<sup>839</sup> *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane : la poésie d'oc dans le concert des écritures européennes, 1930-1960*, Verny, Marie-Jeanne, en collaboration avec Philippe Gardy, 2009, PULM, collection « Etudes occitanes », Montpellier. P. 9 à 28.

<sup>840</sup> Citation d'un texte de Max Rouquette par Ph. Gardy, *Op. Cit.*, p. 15.

d'accentuation. Gardy ajoute que ces formes linguistiques pures et originelles ne peuvent qu'imprimer un rythme à une poésie nouvelle. Le désir de modernité et de renouvellement de la poésie occitane exprimé par Rouquette rejoint le souhait lorquien de permettre au peuple de se réapproprier sa culture passée grâce à des ajustements modernes. Rouquette, qui connaît la langue vernaculaire, puise dans cette source des formules du genre : « *Passa lo sant, passa la fèsta* »<sup>841</sup>, « Passe le saint, passe la fête ». Ou bien encore : « *an fach totes tres Sant Miquèl* », expression qui signifie « déménager », dans le poème « *Ermàs* »<sup>842</sup>. Mais dans le contexte, le déménagement est définitif :

<i>Mas, long dau camin santjaumenc,</i>	Mais tout au long du Chemin de Saint-Jacques
<i>An fach totes tres Sant Miquèl</i>	Ils ont pris congé tous les trois
<i>Per anar laurar las ensenhas.</i>	Pour aller charruer dans les étoiles.

Busquet et Lafont comme Boudou emploient des expressions que l'on peut qualifier de « populaires » car elles sont la façon simple et quotidienne de parler du peuple. Gardy lui-même emploie des tournures colloquiales comme « *fort e mòrt* » que J.-I. Casanova<sup>843</sup> rend par « obstinément »<sup>844</sup>. Lafont cite le proverbe bien connu quand soleil et pluie se disputent dans le ciel : « *lo diable aima tançar sa femna* [...] », « le diable aime battre sa femme »<sup>845</sup>. Dans ce même poème, une image se glisse, fraîche et printanière : « *dins l'environa ont nèvan de violetas* », « la ceinture de violettes en neige » (P. 39). Dans la neuvième pièce de *Paraulas au vièlh silenci*, ce sont les étoiles qui tombent en flocons sur les oliviers : « *Sus leis oliviers nèvan leis estèlas* » (P. 22-23).

Cordes glisse très fréquemment des termes populaires et des onomatopées dans ses compositions comme, par exemple, il dit « *quand Mahomet fasiá bel-bel* »<sup>846</sup> ; la traduction de l'expression colloquiale et de l'image, « quand le soleil étincelait », est très éloignée de la saveur de l'original. Le surnom du soleil en langage populaire est « Mahomet » et l'expression « *far bel-bel* » équivaut à « flatter » ou « cajoler ». Dans le poème « *Avisa, vesina* », un des rares textes de Cordes teinté d'un érotisme léger, l'auteur compare le sang à un félin qui vient « *far patau-minau* », minauder, auprès de sa maîtresse :

<i>A flor de cuèissas</i>	À fleur de peau,
<i>Escota, vesina,</i>	écoute, voisine,

<sup>841</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*. P. 94.

<sup>842</sup> *Idem*, p. 166.

<sup>843</sup> Jean-Yves Casanova, poète, prosateur, traducteur, est né à Marseille en 1957. Il y a vécu assez longtemps pour être imprégné de culture provençale et est actuellement enseignant à Pau. Fin connaisseur de la culture corse par son père, il s'est intéressé au catalan et a beaucoup voyagé : Maroc, Espagne, Italie, Asie (en 98) ... Fasciné par la lecture des auteurs grecs et latins mais aussi Français, Italiens et Américains il écrit en occitan. Après des études à la faculté Paul-Valéry de Montpellier, il soutient une thèse en 1990. Il a rencontré Max Rouquette, R. Lafont et collabore longtemps avec les éditions *Jorn*. En Janvier 85 il publie des poèmes dans le numéro de la revue *Europe* (Paris, n°669-670, dossier « littérature occitane ») puis, de 96 à 97, il écrit un journal *Lo Cendre blanc dau temps - La Cendre blanche du temps*. Il est l'auteur d'une importante étude sur Mistral en 2004.

<sup>844</sup> Felip Gardy, *La dicha de la figuiera*, Trabucaire, 2002. P. 47

<sup>845</sup> Robert Lafont, 2011. *Poèmas, 1943-1984*, Montpeyroux, *Jorn. Dire*, « *Preludi sus un tèma de prima* », « Prélude sur un thème de printemps », p. 38-41.

<sup>846</sup> Leon Còrdas, 1997. *Òbra poètica*, traduction française en regard, préface de Jean-Marie Petit, Béziers, Centre International de Documentation Occitane. P. 43.

*Lo sang que camina*  
*Far patau-minau* <sup>847</sup>

le sang qui chemine  
et chatouille

Nous sommes cependant très éloignés du style lorquien, toujours en retenue verbale y compris devant la mort de son ami, y compris pour exprimer sa douleur et sa peine et sa révolte dans *Poeta en Nueva York*. Pour Lorca, afin de mieux transmettre ses sentiments, les images valent mille mots, qu'ils soient violents ou grossiers ; le lecteur ainsi devient spectateur. Lorca associe des termes dont la force provoque un choc auditif et visuel à cause du voisinage inaccoutumé de ces deux mots comme, par exemple, dans le recueil *Poeta en Nueva York*, le poème « *Paisaje de la multitud que orina* » (P. 489) ou « *Paisaje de la multitud que vomita* » (P. 487) <sup>848</sup>.

R. Pécout ne rechigne pas à utiliser des tournures familières et populaires : « *tant que viran fan de torns* »<sup>849</sup> dont la traduction, malaisée, ne peut être rendue que par une périphrase, « ils tournent tournent ». Il emploie un vocabulaire prosaïque voire trivial et des images concrètes et réalistes sont associés à des sentiments :

*Aquò's tot un espectre de colors socialas, un floriment de braç de pofres de cinemà e de fantasmas, un desplegament de membres – alas de desir qu'escaltan lo betum metropolitan, aquò's un espetar de dires sus la tèrra que dona lo sens de la plueja quand fai ben caud sota la vòuta d'èr.*<sup>850</sup>

« C'est tout un spectre de couleurs sociales, un fleurissement de bras de poulpes au cinéma de mes fantômes, un déploiement de membres – ailes de désirs qui éclatent le béton métropolitain, c'est une explosion de dire sur la terre, qui donne le sens de la pluie quand il fait bien chaud sous la voûte d'air. ».

Ce prosaïsme ou ce réalisme cru, cette trivialité qui reflète la réalité sont des preuves ou des traces de vie passée, difficile ou douloureuse mais bien concrète qui servent de bases à la construction du poème : « *Acampèr de barigolas sus lo quitran.* », « J'ai fait de la cueillette sur le goudron. » ; « *Leis escambiaires d'autò-estrada de-còps te menan ai banlegas de la luna.* », « Les échangeurs d'autoroutes peuvent mener aux banlieues de la lune. » ; « *plaçar de micròs dins lei bartàs d'euses per lei romanius-conius e lei tindèlas mòrtas,* », « tout en plaçant des micros sous les chênes pour les asperges sauvages et pour les pièges morts, »<sup>851</sup>. D'autres images aussi réalistes mais pas moins poétiques se glissent encore dans le poème « *Letras III* » : « *d'aqueleis ondejaments de viure tire lo jus de mei filtres, lo cafè electric que*

<sup>847</sup> *Idem*, p. 181.

<sup>848</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. *Poeta en Nueva York*, III partie, « *Calles y sueños* », « *Paisaje de la multitud que vomita* », sous-titré (« *Anochecer de Coney Island* »), p. 487, daté du 29 décembre 1929 et « *Paisaje de la multitud que orina* », sous-titré (« *Nocturno de Battery Place* »), p. 489. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 521, « *Paysage de la foule qui vomit* », « *Crépuscule sur Coney Island* » et p. 522, « *Paysage de la foule qui urine* », « *Nocturne de Battery Place* ». Aujourd'hui, Coney Island est une péninsule animée avec 60.000 habitants, située au sud-est de Brooklyn. Elle est connue pour sa grande plage. Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, Coney Island est devenue un site touristique, avec une ambiance exceptionnelle, comme dans un parc d'attractions. <http://www.newyorkcity.fr/coney-island-a-new-york/>

<sup>849</sup> Roland Pécout, *Poèmes per tutejar / Poèmes pour dire tu*, livret bilingue et cassette-audio, Fontblanche, Montjòia. « *Passejada long dau riu après vendemiar* », p. 6-7. « *Promenade au bord de l'eau après les vendanges* ».

<sup>850</sup> *Idem*, « *Letras III* », p. 24-25.

<sup>851</sup> *Idem*, « *Letras III* ». P. 22-23.

*te fai la cuèissa sensuala dau cat.* », « Des ondoiements de vivre, tirer le jus de ses philtres, le café électrique qui donne la cuisse sensuelle du chat. » mais aussi dans le long poème final « *Ixion and the new frontier* », dans lequel Ixion parle d'un produit, pourtant méconnu chez les grecs, collé à ses chaussures comme pour l'empêcher d'avancer dans sa marche incessante :

<p>... <i>desempegar aqueu chewing-gum</i>  <i>de sota mei pas</i>  <i>tirassar pas aquelei patrias</i>  <i>sota lei mieunas sabatas.</i><sup>852</sup></p>	<p>...décoller ce chewing-gum  de mes pas  ne pas traîner ces patries  sous la semelle de mes souliers.</p>
---	---

En ce qui concerne les métaphores, R. Pécout n'est pas en reste avec Lorca. Il faut noter celle de la « *miugrana* », la grenade, qui revient souvent dans son œuvre. Pécout sait manier les images et les métaphores dont certaines sont aussi brillantes et évocatrices que celles de Lorca. Dans *Mastrabelè*<sup>853</sup> on trouve « ... *l'esperme ros de l'estiu* », « ... le sperme roux de l'été », « *lo bruch negre dei buòus / lo còr e mai lo pebron que vairan* », « le bruit noir des taureaux / le cœur et le poivron qui mûrissent, rouges », dans lesquels apparaissent les couleurs : rouge, noir, roux mais aussi les associations des sonorités et des teintes et la similitude de deux éléments que rien ne prédispose à la proximité : cœur et poivron son le rouge du sang et du poivron mûr. De même pour signaler le milieu de l'année et la fête de la Saint Jean, Pécout a recours à un objet tranchant pour marquer la coupure, le changement de saison ; cet objet indique clairement que l'été commence avec les moissons : « *lo volame sant-joanenc qu'entalha l'annada* » / « La faucille de Saint-Jean qui tranche l'année. », (P. 49).

Nous avons vu que Busquet ne recule pas devant l'emploi de termes grivois ou crus. Lorca s'en est servi aussi. Certains titres du recueil *Poeta en Nueva York* emploie des termes d'un réalisme puissant mais c'est ainsi que la dureté de la ville sert la dimension poétique qui, à son tour, permet de percevoir cette cruauté.

Les termes simples, triviaux ou de la vie quotidienne surgissent chez Lorca qui choisit de parler d'objets, d'animaux, de plantes exotiques, étranges, (« *pita* », « *crótalo* », « *caracol* » ... agave, crotale, escargot...). Ainsi Pécout, lui aussi, utilise ce registre et compare la journée à un melon : « *lo melon de la jornada* », « le melon de la journée », (P. 49), dans le poème cité plus haut (XI) et, jardinier et écologiste, il compose un poème à la tomate, reprenant un thème de Neruda qui avait écrit une « *Oda al tomate* », extraite de ses *Odas elementales* de 1954 :

<p><i>Lei pomas d'amor creisson</i>  <i>Si ben leis amas</i>  <i>Se li donas d'aiga,</i>  <i>E lei manejas ambé gaubi</i><sup>854</sup></p>	<p>Les tomates poussent bien si  tu les aimes  si tu leur donnes de l'eau  et si tu les soignes comme il faut</p>
---	---

<sup>852</sup> *Idem*, « *Ixion and the new frontier* », p. 42-43.

<sup>853</sup> Roland Pécout, *Mastrabelè*, p. 37.

<sup>854</sup> *Idem*, p. 33.

*En diciembre  
se desata  
el tomate  
invade  
las cocinas*<sup>855</sup>

En décembre  
la tomate  
se déchaîne,  
envahit  
les cuisines

Des événements de la vie quotidienne, des faits divers sont aussi sujets de poèmes comme pour Allan qui compose un très beau texte à la mémoire des amoureux malheureux après avoir lu qu'un amant éconduit s'est suicidé dans le Rhône :

*La vejaquí sota son mantèu gris  
Que canteja verda e fonsa  
L'aiga l'aiga que cascalha  
Lei calinhaires malastrucs  
Que s'ensacan dins sei vèstits  
Sota sei cabans gris de degotets  
Senton que sei uelhs se cavan  
Senton que venon sords e nècis  
Sota aqueu mantèu gris de nivas*<sup>856</sup>

La voici sous son manteau gris  
qui chantonne verte et sombre  
l'eau l'eau qui murmure  
les amoureux malheureux  
qui se tassent dans leurs vêtements  
sous leurs manteaux gris trempés  
sentent leurs yeux se creuser  
ils se sentent devenir sourds et nigauds  
sous ce manteau gris de nuages

L'eau du Rhône est verte et sombre; c'est certainement un écho à la couleur néfaste de Lorca chez un poète qui l'admirait.

Allan et Boudou s'appuient sur des faits réels et / ou des gestes de la vie quotidienne pour créer une poésie qui va du particulier au général. D'un engagement local, ils en viennent à une portée universelle grâce à leur richesse culturelle. Au sujet de Lorca, C. Couffon indique que l'imagination du poète est capable de transformer un élément anodin en objet esthétique et poétique<sup>o</sup>: « Cette métamorphose d'un objet banal, antiartistique parfois, en élément unique, riche en suggestions esthétiques, est une caractéristique du génie poétique de Lorca »<sup>857</sup>.

Un élément de la vie moderne se trouve humanisé dans le tanka LVIII de Ramon Busquet. La route, transformée en conducteur, et voitures fusionnent dans une image symbolique du temps qui passe et de la vie qui court :

*L'estrada cor,  
Amb totis sos lums atudats,  
Aviat, aviat,  
Cor lo risc, a cada viratge,  
De taular al fons del valat.*<sup>858</sup>

[La route court,  
tous feux éteints  
pressée, pressée,  
elle court le risque, à chaque virage,  
de se renverser dans le fossé].

Un moyen de locomotion a fait l'objet d'un poème de Cordes dans le dernier recueil « *Fial de fum* », « *Los taxis de Barcelona* », « Les taxis de Barcelone » :

<sup>855</sup> Ricardo Eliezer Neftalí Reyes Basoalto naquit à Parral (Chili) le 12 juillet 1904. Il mourut le 23 septembre 1973 à Santiago du Chili. Son nom de plume est Pablo Neruda. Le recueil *Odas elementales* est publié en 1954 à Buenos Aires chez *Losada*. Un second recueil, *Nuevas Odas elementales*, paraît en 1956. Pablo Neruda, *Nouvelles Odes élémentaires*. Poèmes traduits de l'espagnol par Jean-François Reille. P. 264.

<sup>856</sup> Robert Allan, *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tibra I*, Edition bilingue établie par M-J. Verny, letràs d'òc, Tolosa, 2012. P. 67.

<sup>857</sup> Claude Couffon, *À Grenade sur les pas de Garcia Lorca, Seghers*, 1962. P. 43.

<sup>858</sup> Ramon Busquet, *Aquò ritz quand plòu, « Tankas ninòias per espantar la nuèit » LVIII*. P. 152.



<i>Los taxis de Barcelona</i>	Les taxis de Barcelone
<i>Son pintrats coma de clons,</i>	sont peints comme des clowns,
[...]	[...]
<i>Los taxis de Barcelona,</i>	Les taxis de Barcelone,
<i>Negres e jaune cocut</i> <sup>859</sup>	noirs et jaune coucou

Nous assistons chez Busquet à la rencontre d'un autobus et d'un réverbère :

<i>Monsen lo Reverbèr,</i>	[Monsieur le réverbère
<i>Esperas l'autobús,</i> <sup>860</sup>	tu attends l'autobus].

Lorca lui-même a écrit un poème, dans lequel il dit que l'amour lui parle au téléphone :

<i>Tu voz regó la duna de mi pecho</i>	Ta voix fraîchit la dune de mon sein
<i>en la dulce cabina de madera.</i> <sup>861</sup>	dans la douce cabine de bois sombre.

Celui-ci fut publié pour la première fois en 1984, alors que les onze sonnets qui composent le recueil ont été écrits entre 1935 et 1936. C'est dire la méfiance que le thème sous-jacent de ces *Sonetos del amor oscuro* a pu inspirer.

J. Boudou compose un poème à la gloire de « *Nòstra Dòna dels autocarris* », « Notre-Dame des autobus »<sup>862</sup> ; les éléments concrets et quotidiens y sont nombreux ainsi qu'une forme de prière qui peut rappeler certains textes religieux et la deuxième partie du poème lorquien « *San Gabriel* » :

<i>Nòstra Dòna dels autocarris,</i>	Notre-Dame des autobus :
<i>Sul front de mar a la Ciutat,</i>	La Ciotat, sur front de mer,
<i>Te pregam de totis los barris</i>	des quartiers montent nos prières
[...]	[...]
<i>Te saludam, de gràcia plena,</i>	Je te salue de grâce pleine,
<i>Lo betum d'ais sus ton estug.</i>	Sur ton manteau luit le cambouis.
[...]	[...]
<i>Sarra ton còr coma l'englèna</i>	Serre ton cœur, gerbe de peine,
<i>Que lo Senhor serà ton fruch...</i>	Car le Seigneur sera ton fruit...
<i>Los fàròls son ta luminària</i>	Les phares sont ton luminaire,
<i>Put lo gasòli ton encens</i>	il put le gasoil, ton encens.
[...]	[...]
<i>Soven-te d'aquela pregària :</i>	Notre prière monte, écoute :
<i>Davant la mòrt farem lo pes...</i>	Devant la mort, faisons le poids... ».

L'histoire et les traditions sont présentes dans les œuvres de Lorca ainsi que chez les poètes occitans. Aucun n'en oublie cependant que la poésie s'écrit et se dit. Les jeux de mots,

<sup>859</sup> Leon Còrdas, 1997. *Òbra poètica*, traduction française en regard, préface de Jean-Marie Petit, Béziers, Centre International de Documentation Occitane. P. 195.

<sup>860</sup> Ramon Busquet, « *Lo reverbèr* » p. 52.

<sup>861</sup> Federico García Lorca, *Sonetos del amor oscuro Poemas de amor y erotismo inéditos de madurez*, Ilustraciones de Josep M<sup>a</sup> Subirachs Epílogo de Jorge Guillén, Ediciones Áltera, 1995. « *El Poeta Habla Por Teléfono Con El Amor* », p. 32. « Le poète parle au téléphone avec l'amour ». Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 618.

<sup>862</sup> Joan Bodon, 2010, *Poèmas*, ed. *Bilingue*. Traduction française de Roland Pécot, Puylaurens, IEO-Edicions, p. 73.

figures de styles... abondent chez l'un comme chez les autres. Nous pouvons en regarder quelques uns.

Busquet joue avec les sons, les allitérations, les métathèses, les doubles sens... Par exemple dans le poème « *Lo credo de Sancho* », il s'amuse sur le sens du verbe « *creire* » (« croire »), et du verbe « *crèisser* » (« croître »); la traduction française permet de rendre le jeu de mot et de sonorité: « *Sancho crei que son pes que crèis* ». [Sancho croit que son poids croît]. Il joue sur les sonorités : « *viure* », « vivre » et « *beure* », « boire » dans le tanka LXXVI du recueil « *Tankas de l'esperit mal* »; il utilise en la dévoyant une expression populaire « la mer à boire » :

<i>Viure es aquò,</i>	[Vivre c'est ça,
<i>Quicòm coma la mar a beure,</i>	quelque chose comme la mer à boire,
<i>Viure es benlèu</i>	vivre c'est peut-être
<i>Beure quicòm coma la mar,</i>	boire quelque chose comme la mer,
<i>Viure es aver de temps a pèdre.</i> <sup>863</sup>	vivre c'est avoir du temps à perdre].

Il fait de même dans le vers « *La carn expia, l'arma expira,* » [La chair expie, l'âme expire] du tanka LXXXVI<sup>864</sup>. Cet art de la paronomase est aussi cultivé par Pécout :

<i>Amb lei sieunas fams s'encamisa</i>	et avec ses faims pour chemise.
<i>Dins lei estrifars s'encamina.</i>	Il a pour sentier la déchirure.

« *S'encamisar* », « s'enchemiser » et « *s'encaminar* », « s'acheminer » sont très proches phonétiquement de même que « *capèla* » et « *capitèla* » : « *La capèla e la capitèla an creissut sus leis escombres coma de morigolas, noiridas de lum, e d'òs* », « La capitelle et la chapelle ont poussé sur les décombres, comme des morilles, nourries de lumière, et d'os. »<sup>865</sup>. La phonétique aide et soutient les jeux de mots et de sons : « *Ermès, Ermès deis ermàs* » devient en français : « Hermès, Hermès des déserts »<sup>866</sup>.

Chez Busquet, l'emploi de la métathèse permet le changement de sens aux mots « *miga patinièra* » et « *piga matinièra* » ainsi que le jeu sur « *rauba* » [robe] et « *desraubas* » [tu dérobes] dans le poème « *Patin patan* »; plus subtil encore est le glissement de signification du « *tòcasenh* » qui conduit au « *dessenh* ». La robe qui danse autour de la jeune femme en épousant sa démarche ressemble au balancement de la cloche qui sonnerait le tocsin pour appeler à éteindre un incendie:

<i>Adieu, ma miga patinièra</i>	[Adieu, ma mie en chaussons
<i>Ta rauba bat lo tòcasenh.</i>	ta robe bat le tocsin.

<sup>863</sup> Ramon Busquet, *Aquò ritz quand plòu*, Messatges, IEO, Tolosa, 1979. « Tankas de l'esperit mal », p. 161. L'expression « être la mer à boire » est une métaphore qui date du XVII<sup>e</sup> siècle et Jean de la Fontaine utilise dans « Les deux chiens et l'âne mort ». Elle n'est plus employée que sous la forme négative « ce n'est pas la mer à boire », souvent pour signifier à quelqu'un qui imagine avoir une montagne à soulever que finalement, ce qu'il a à faire est bien plus facile que ce qu'il croit.

<sup>864</sup> *Idem*, *Tankas de l'esperit mal*, [Tanka du mauvais esprit], LXXXVI.

<sup>865</sup> Roland Pécout, *Mastrabelè*, Jorn, Montpeyrroux, 1999. P. 11 et 15. M-J. Verny met en note de son étude sur Pécout que « On désigne par ce terme de français régional une construction en pierres sèches que l'on appelle encore *borie*. », p. 378.

<sup>866</sup> *Idem*, p. 45.

*Adieu, ma piga matinièra  
Que me desraubas ton dessenh.*<sup>867</sup>

Adieu, mon matinal pignon  
tu me dérobes mon dessein.]

Le jeu de sons et les onomatopées renvoient aux comptines enfantines dans le poème « *La ròsa* » (P. 19) :

*Quora la Bèla se revelha,  
Te cal escotar lo regent  
Que te ditz, e tric! Prince gent,  
E trac! Se revèla l'Abelha.*

[Quand la Belle se réveille,  
tu dois écouter le maître  
qui te dit, et tic ! Gentil Prince  
et toc ! se révèle l'abeille]

La seconde strophe du poème « *Istòria d'òc* » (P. 23) joue sur les allitérations mais aussi sur l'enjambement du premier et du deuxième vers, sans oublier l'image de l'œil, globe oculaire transpercé par le regard du poète :

*jamai vos traversi lo disc  
Ocular sens qu'una ombra oblonga  
L'oblitèra d'un obelisc  
Que dins l'ò de l'òbra s'alonga.*

[Jamais je ne traverse votre disque  
oculaire sans qu'une ombre oblongue  
ne l'oblitère d'un obélisque  
qui dans le œ de l'œuvre s'allonge].

Les images du poème « *La bugada* » (P. 82) évoquent la légèreté des bulles de savon et du coton que lave Magali la lavandière<sup>o</sup>:

*Magali sabona  
D'angèls de coton  
Que sabon qu'es bona  
Pèl primèr poton.*

[Magali savonne  
des anges de coton  
qui savent qu'elle est bonne  
pour le premier frisson].

Le poète s'appuie sur les allitérations et les jeux de sons et de graphie du verbe « *saber* », qui signifie « savoir » en troisième personne du pluriel, « *sabon* » et le mot occitan « savon », « *sabon* » qui donne le verbe « *sabonar* », « savonner ».

Les jeux de mots de Busquet s'appuient donc sur les sonorités des termes, alliant ainsi images visuelles et auditives. Le poète nous rapprochent de la conception qu'avaient les Troubadours de la poésie : ce sont des mots mais aussi des sons, « *motz e sons* ». De très nombreux titres de poèmes lorquiens comportent le mot « *Canción* » qui suggère une connotation mélodique et deux recueils s'intitulent respectivement *Primeras canciones* et *Canciones*. Lorca a été musicien, pianiste, Rouquette a aimé la musique, Lesfargues « se soucie de la musicalité des mots et des vers » et dit : « il y a une telle diversité dans la musique des mots occitans, tant de prononciations différentes, aberrantes ou pas... [...] la musicalité des vers m'est un souci constant. »<sup>868</sup>. Cordes se passionne pour la musique des poèmes lorquiens et admire la musicalité des mots. Que ce soit des jurons comme « *Mila Dieu* » (« *Per Jòrgi Rebol* », p.163) ou une liste de patronymes comme dans le « *Sirventes* » (P. 107), tous les termes sont au service d'une musique de la langue.

<sup>867</sup> Ramon Busquet, *Op. Cit.*, p. 28.

<sup>868</sup> Cf. annexes 2.8. : Réponses de B. Lesfargues.

L'image de « *la pagina del lençòl* »<sup>869</sup>, « La page d'un drap », est le symbole du lit blanc où repose l'aimée pendant sa sieste. De nombreuses images parsèment aussi les « *Tankas ninòias per espantar la nuèit* », [Tankas enfantins pour effrayer la nuit]. C'est une vision curieuse, à la manière de Lorca, que ce fleuve immobile qui entoure la lune tandis que son reflet navigue dans le ciel :

<p><i>Agacha plan, Aqueste flum cench la luna Flum immobil, Mentre que dins lo cèl, amont, Movedís, son rebat navega.</i><sup>870</sup></p>	<p>[Regarde bien, ce fleuve ceinture la lune, fleuve immobile, tandis que, dans le ciel, là-haut, mouvant, navigue son reflet]</p>
---	--

Dans la partie intitulée « *Tankas dels visatges* », le tanka VII (P. 132) présente une métaphore qui associe les calanques provençales où l'on peut pêcher les oursins et l'œil qualifié, d'« oursin hostile » : « *Aquel orsin ostil de l'uèlh* ». Une succession de métaphores « bijoutières » émaille les « *Tankas de l'eròs orfèbre* », avec diadème, colliers :

<p><i>Nasquèri sèrp [...]</i> <i>per mai reviscolar colar</i> <i>dins los sens d'aquela que m'aima</i><sup>871</sup></p>	<p>[Je suis né serpent [...]] pour mieux me régénérer en collier entre les seins de celle qui m'aime].</p>
--	--

mais aussi bracelets, bagues ; le crucifix lui-même devient bijou (XVII, p. 137). Le tanka XXX (P. 140) se termine par des allitérations en /o/ e /j/ : « *jos un joièl qu'un fuòc enjòia.* », [Sous un joyau qu'un feu réjouit].

Un lexique moins châtié encore apparaît chez Cordes. Dans le poème « *Planh per un gat negre* »<sup>872</sup> : les humains sont assez bêtes pour se « déchirer » comme donne le traducteur alors que le poète emploie une image très populaire : « *nos desrabar las fetjòlas* » qui pourrait être rendue par « se ronger les foies » ou « se ronger les sangs » pour conserver une image anatomique et l'idée de se faire du souci, de s'inquiéter. Dans ce même texte se trouve l'expression « *a tot petar* », [à tout casser], rendue par « à tout prendre ». Le « *Sirventes* » (P. 105 et 109) qualifie la terre de « *puta* » et d'« *aputassida* », « cette putain de terre ». Sous un habit latin, la formule « *parlim-parlòrum* », « parler-parlure », est un moyen de communication entre deux hommes de langue d'oc<sup>873</sup>. Des références à des surnoms permettent à Cordes de traiter un homme de « *con* »<sup>874</sup>. Le bruit et l'action du couteau de Jean-Mic font « *gnac* » : « *aquò fa nhac !* »<sup>875</sup>. Le jeune chien du poème dédié « *À Jorgi Reboul* » est « pressé d'arroser / son coin favori », c'est-à-dire « *que tira per far pissona* » (P. 161-163) et le terme inconvenant, véritable juron de mécréant, « *Mila Dieu* », traduit la colère

<sup>869</sup> Ramon Busquet, *Op. Cit.*, « *Cançon per una ombra* », P. 73. [Chanson pour une ombre].

<sup>870</sup> *Idem*, XLIX, p. 149.

<sup>871</sup> *Idem*, [Tankas du héros orfèvre], XXI, p. 138.

<sup>872</sup> Leon Còrdas, p. 87.

<sup>873</sup> *Idem*, « *Fòc* », « Feu », p. 191.

<sup>874</sup> *Idem*, « *La romança de Rauba Saumas* », « La romance de Rauba Saumas' », p. 137.

<sup>875</sup> *Idem*, « *Lo cotèl de Joan-Mic* », « Le couteau de Jean-Mic », p. 149.

ou l'énervement provoqués par les aboiements de l'animal. Une invective contre les gitans, « *Caralh de Dèu* »<sup>876</sup>, « Sacré caraque », est une insulte d'origine catalane ou une déformation orthographique de l'interjection espagnole « *caray* » qui sert à exprimer la surprise ou l'agacement. Les réminiscences de Lorca sont inexistantes sur ce plan de l'expression car il a su raison garder et s'exprimer à travers des images qu'il jugeait certainement plus efficaces qu'un lexique violent.

En ce qui concerne Jean Mouzat, il est peu enclin aux mots crus et à l'impudeur : il « n'aime décidément pas les facilités de la gouaille, la tonitruance des mots trop crus, trop incisifs ou trop hâtifs »<sup>877</sup>. Selon B. Lesfargues, chez qui un seul juron « *Viet d'ase !* », « Putain ! », vient perturber le poème « *Valreàs* »<sup>878</sup>, Mouzat, « tout en écrivant loin de Max [Rouquette], est le poète le plus proche de lui. »<sup>879</sup>. Ses images et métaphores sont aussi riches et sensuelles que celles de Lorca tout en s'appuyant sur les Troubadours et en utilisant le lexique et la syntaxe des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles.

Pour Mouzat, sur la colline, les aïrelles ont les yeux bleus : « *e los uelh blues de las airas t'agachan lonh del chamin.* », « Et les yeux bleus des aïrelles te regardent loin du chemin »<sup>880</sup>. La figue est une gemme de couleur violette qui orne les branches du figuier qui la porte comme une bague embellit la main féminine :

<i>Sul figier que pòrta als dets</i>	Sur le figuier qui porte aux doigts
<i>L'almatist de la soa frucha</i> <sup>881</sup>	L'améthyste de son fruit.

Un oxymore se retrouve dans l'expression « [...] *mon còr negre / de temor se meravilha.* »<sup>882</sup>, « [...] mon cœur noir / de crainte s'émerveille » ; l'enjambement souligne d'autant mieux la peine. L'expression « *cande fuec* » (presque un oxymore) qui se trouve dans le poème « *Cireis en flor* », « Cerisiers en fleur »<sup>883</sup> est de la même eau : c'est une flamme immaculée que sèment les cerisiers. Il en est de même pour « le sel de la mer » qui est, à la fois, « suave / et doux » et brûlant comme le feu semé par l'Amour :

<i>[...] suava</i>	[...] suave
<i>E doça la sal de mar [...]</i>	et doux le sel de la mer, [...]
<i>Questa sal que sabor dona</i>	Ce sel qui saveur nouvelle
<i>Als jorns amai a las nuechs,</i>	donne au jour comme à la nuit
<i>Questa sal que sus las plajas</i>	ce sel pur dont Amour sème
<i>Amor semena son fuec,</i>	la brûlure sur les plaies,
<i>Lo fuec qu'a la vita dona</i>	mais feu qui donne à la vie

<sup>876</sup> *Idem*, « *Filhs de l'azard* », « Fils du hasard », p. 179.

<sup>877</sup> *Œuvres poétiques limousines et occitanes* de Jean Mouzat, réunies et présentées par Robert Joudoux Majoral du Félibrige. T. 1 N° 152 octobre 1999 et T. 2 N° 153 janvier 2000, éd. Lemouzi. Tulle. P. 160.

<sup>878</sup> Bernat Lesfargas, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrroux, Jorn. P. 215. « Valréas ».

<sup>879</sup> Voir en annexe 2.8 les réponses données par B. Lesfargues aux questions posées sur divers sujets.

<sup>880</sup> Jean Mouzat, *Op. Cit.* T. I. P. 142. « *Autura* », « Colline ».

<sup>881</sup> *Idem*, T. II. P. 234. « *Nocturn II* », « *Nuech de vendemia* », « Nuit de vendange ».

<sup>882</sup> *Idem*, T. 2. P. 300, « *Estatua* », « Statue ».

<sup>883</sup> *Idem*, T. I. P. 54.



Le chemin s'échappe et va comme le ferait un promeneur, à travers champs et montagnes où « il a mangé la neige qui dort », « *a minjat la neu que duerm* ». Ce chemin de Mouzat qui « *se'n vai dejos / l'erba, la pel de la terra,* », « s'en va dessous / l'herbe, la peau de la terre », n'est pas sans rappeler « *E lo camin s'es perdut en camin.* », le chemin « qui s'est perdu en chemin » de Max Rouquette, dans le poème « *La lenga s'es perduda* »<sup>885</sup>.

Pour éclairer la terre, seule la lueur de la voie lactée sert de guide aux morts qui n'ont plus pour repère, dans la nuit éternelle dans laquelle ils sont plongés, que ce chemin de Saint Jacques qui coule des cieus sur la terre où ils gisent.

Cette figure de style se retrouve dans le poème intitulé « *Aquò es la nuòch* »<sup>886</sup> :

<i>Aquò es la nuòch que lo dedins das causas</i>	C'est la nuit que le cœur des choses
<i>Dins l'escura claror nos ven als uòlhs.</i>	Dans l'obscur clarté vient à nos yeux.

Corneille<sup>887</sup> a fait dire à son héros Rodrigue cette phrase, exemple d'oxymore : « Cette obscure clarté qui tombe des étoiles ». Rouquette, de façon presque identique, dans le poème « *La pietat dau matin* » qui donne son nom au recueil inclus dans *Les psaumes de la nuit*<sup>888</sup> nous parle du « sombre lait / qui vient en ruisseau des étoiles » :

<i>Destacats dau sen de la nuòch</i>	Détachés du sein de la nuit
<i>Los mòrts espèran jos las èrbas</i>	les morts attendent sous les herbes
<i>Embriagats per lo sorne lach</i>	enivrés par le sombre lait
<i>Qu'en riu li ven de las ensenhas.</i>	qui vient en ruisseau des étoiles.

Un écho à la fois rouquettien et lorquien se dessine dans « le chant muet de tes yeux » du poème de L. Cordes, « *Estiu* » :

<i>E lo cant mut de tos uèlhs</i>	Et le chant muet de tes yeux
<i>Es un rebat de l'aigueta.</i> <sup>889</sup>	est un reflet de l'eau.

Dieu est gratifié de la même tournure stylistique par Lafont : « *enaura-te tronada de silenci* », « élève-toi tonnerre de silence »<sup>890</sup>. La huitième pièce du recueil *L'ora*, évoque la chute perpétuelle et immobile de la tour de Pise :

<i>Coma en fotò la bèla tor de Pisa</i>	Comme en photo la belle tour de Pise
<i>De sa casuda immobila perdura</i> <sup>891</sup>	de sa chute immobile perdure

<sup>884</sup> *Idem*, T. I. P. 101. « *Sal* », « *Sel* ».

<sup>885</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, (Sud, Marseille, 1988), 2<sup>ème</sup> éd., Domens, Pézenas, 2000. P. 34.

<sup>886</sup> *Idem*, p.22.

<sup>887</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte IV, scène 3. 1637.

<sup>888</sup> Max Rouquette, *Les Psaumes de la nuit*, [1937], Paris, Obsidiane, Édition bilingue, 1984, p. 120.

<sup>889</sup> Leon Còrdas, 1997. *Òbra poètica*, traduction française en regard, préface de Jean-Marie Petit, Béziers, Centre International de Documentation Occitane. « *Été* », p. 23.

<sup>890</sup> Robert Lafont, 2011. *Poèmas, 1943-1984*, Montpeyrux, *Jorn. Peitius 732*. « *Preguiera dins la Cròta* », p. 301.

<sup>891</sup> *Idem*, p. 198-199.

L'ambivalence de certains termes en occitan est une richesse qui, alliée à la syntaxe, permet de jouer sur des doubles sens comme Rouquette le fait dans le poème en prose, «*Estiu*»<sup>892</sup>; le terme «*mond*» signifie «*les gens*» et «*l'univers*». La subtilité du sens se trouve dans la conjugaison des verbes au pluriel dans le premier cas et au singulier dans le second: «*De monds cabussavan dins una sentida d'ascle sens fin e d'oblit. Lo mond èra tornat a son endrech e los vieus agandissian la parabanda esterlucanta das Dieus*», «*Des mondes chaviraient dans un sentiment de rupture sans fin et d'oubli. L'univers avait retrouvé ses bases, et les vivants accédaient à la terrasse éblouissante des Dieux* ».

Non seulement les figures de styles mais aussi les noms propres comme celui du village de Busquet font partie de l'univers poétique. Comme Lorca aime faire chanter les patronymes des villes d'Andalousie, Malaga, Almeria, et surtout Grenade, Busquet parle de son village des Hautes-Corbières, qui fut le lieu d'origine de sa famille paternelle : Larròca de Fa. Ce village devient le «*païs natal* » qu'il s'invente (LXII). Son nom permet à Busquet de jouer sur les sons et de composer des jeux de mots fondés sur la musique, clé de sol, clé de Fa... tout en conservant un vocabulaire familier et une ironie amère :

<p>[...] <i>(la clau</i>  <i>D'aquel Fa alanda pas res</i>  <i>Que lo Fa s'es fotut pel sòl !)</i><sup>893</sup></p>	<p>[[...] La clé  de ce Fa n'ouvre rien  car le Fa a valdingué sur le sol].</p>
--	---

Si les sons, le lexique, les références, la métrique... sont fondamentaux dans l'édifice poétique il existe d'autres éléments capitaux : la grammaire et la syntaxe qui n'en ont pas moins un grand rôle dans la composition et la beauté d'un poème.

Les figures de style ou les constructions syntaxiques ne suffisent pas à éclairer la construction des poèmes. D'autres secrets se cachent sous les vers et les strophes que l'étude des œuvres permet de déceler. Le héros à la «*gueule cassée* » du dernier grand œuvre de Rouquette, *Mièja-gauta*, dévoile par instants, quelques clés de l'art poétique de l'auteur et, en ce qui concerne l'écriture, nous dit : «*E puòi, la paraula viva, dins la tèsta... es pas, de per avança, la de l'escrich : son de monds desparièrs [...], [Et puis, la parole vive, dans la tête... ce n'est pas, par avance, celle de l'écrit : ce sont deux mondes différents]*<sup>894</sup>. Dans le même ouvrage, l'auteur fait dire à un personnage qui recherche dans les papiers du héros les traces d'un livre que celui-ci désirait écrire : «*E que, plan mai, pòt anar posar dins de gorgs ont lo dire de boca ausariá pas traire lo ferrat*<sup>895</sup>, [Et qui, encore davantage, peut aller puiser dans des gorges où la prononciation n'oserait pas jeter le seau].

Il semblerait que ces mots soient à la fois, le reflet des idées lorquiennes et rouquettiennes : l'image du puits ou du gouffre dans lequel l'auteur va chercher son «*chant profond* ». Après

<sup>892</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, (Sud, Marseille, 1988), 2<sup>ème</sup> éd., Domens, Pézenas, 2000. P. 64.

<sup>893</sup> Ramon Busquet, *Op. Cit.*, «*Tankas d'òc e d'enlòc* », LXIV, p. 155.

<sup>894</sup> Max Rouquette, *Mièja-gauta*, p. 178.

<sup>895</sup> *Idem*, p. 228.

les apparences qui ont permis de déceler quelques points communs entre les différents poètes choisis et Lorca mais ont révélé aussi une forme de fraternité que l'on peut dire intergénérationnelle, la « *noria* » et sa consœur occitane, « *la posaraca* », vont aider à pénétrer davantage au fond de la connaissance des textes et des idées qu'ils cachent et, ainsi, d'étudier comment et pourquoi l'écho de la voix de Lorca est audible dans les compositions occitanes.

### 3- Fraternité conceptuelle. Similitudes et dissemblances.

Le même pouvoir qui aimante les poètes occitans vers le modèle lorquien et dont parle P. Gardy dans la présentation de son ouvrage sur les « Paysages du poème » existe entre les différents poètes occitans. P. Gardy explique clairement que certains auteurs exerçaient « un pouvoir d'attraction particulier » et que « Certains [...] ont pu jouer à l'égard des autres un rôle de maître ou de modèle. »<sup>896</sup>. Gardy indique que Rouquette a certainement marqué la poésie de Lafont et de Cordes mais que Lesfargues s'est installé « sur une voie plus "originale" ».

Les compositions de R. Allan et R. Lafont présentent une ressemblance étrange: le premier a écrit *Cantadissa d'Avinhon* en 1959<sup>897</sup>, quand la municipalité voulait détruire le quartier gitan et le second rédige, en 1956, la « *Cantata de la misèria dins Arle* » qui peint Arles sous la guerre<sup>898</sup> et dans laquelle il faut noter la présence d'un gitan: « *Lo caraco* », le mal aimé qui voisine avec « *Lo Mòro vièlh* » l'Arabe, qui travaille dans les rizières. La fraternité s'exprime dans ces deux vers qui unissent la Kabylie et les Ségonnoux, un quartier d'Arles<sup>899</sup>:

<i>Leis caminòus de Cabilia</i>	Les vieux chemins de Kabylie
<i>Leis andanas dei Segonaus</i>	Les chemins creux des Ségonnoux
<i>sabon la mistèri de l'aiga</i>	savent le mystère de l'eau
<i>sabon lo grèu e sabon l'òme.</i>	Savent la plante et savent l'homme

Une autre similitude existe entre les textes intitulés « *Nocturns* » de J. Mouzat (P. 230 à 242), sorte de mini-recueil de poèmes de 1940 à 1962 dont le thème est la nuit et la lune:

<i>Granda la nuech, era granda</i>	Grande la nuit, si vaste
<i>Tant granda qu'era sens bòlas</i>	qu'elle en était sans limites,
<i>E lisa, mofla e tan prunda</i>	lisse, moelleuse et profonde
<i>Coma mila mars ensemble.</i>	Comme mille mers ensemble. <sup>900</sup>

et « *Nocturn* » de Lafont dont le titre n'apparaît pas dans l'édition de *Jorn*:

<i>Dins l'immensitat blava ont mòr un raive</i>	Dans l'immensité bleue où meurt un rêve
<i>Se'n vai lo sospir dei còlas sens bruch.</i>	S'en va le soupir des collines sans bruit.
<i>La nuech sòmia : sot lo pòrge qu'esclaira</i>	La nuit songe : sous le porche qu'éclaire

<sup>896</sup> Philippe Gardy, *Paysages du poème, Six poètes d'oc entre XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle*, PULM, Montpellier, 2014. P. 12-13.

<sup>897</sup> Écrit en 1959, au moment où la municipalité d'Avignon décida de détruire le quartier gitan. Toute ressemblance avec l'actualité est bien entendu fortuite... Publié dans l'hebdomadaire *La Dépêche de Provence* et dans la revue *Òc*, 218, octobre-décembre 1960.

[http://www.felco-](http://www.felco-creo.org/mdoc/detail_fr.php?categ=paraulas&id=659&PHPSESSID=8e4dc2c5ccae8ee0b65f1cd2e939a5ec)

[creo.org/mdoc/detail\\_fr.php?categ=paraulas&id=659&PHPSESSID=8e4dc2c5ccae8ee0b65f1cd2e939a5ec](http://www.felco-creo.org/mdoc/detail_fr.php?categ=paraulas&id=659&PHPSESSID=8e4dc2c5ccae8ee0b65f1cd2e939a5ec)

<sup>898</sup> Robert Lafont, 2011, *Poèmes, 1943-1984*, Montpeyroux, *Jorn*. Dire, « *Cantata de la misèria dins Arle* », p. 151 à 161.

<sup>899</sup> *Op. Cit.*, p. 161. La traduction est de R. Lafont.

<sup>900</sup> Jean Mouzat, 2000, *Œuvres poétiques limousines et occitanes de Jean Mouzat*, éd. Robert Joudoux, Lemouzi 153. P. 236.

*La luna de sempre, lo vent es mut.*

La lune de toujours, le vent est muet.<sup>901</sup>

N'oublions pas que le modèle lorquien des quatre « *Nocturnos de la ventana*<sup>o</sup> » qui appartiennent au recueil *Canciones*<sup>902</sup> peut avoir influencé les deux poètes occitans.

Une trace lorquienne est perceptible dans le poème lafontien présenté sous la forme d'une pièce de théâtre chorale. Il ne faut pas oublier les nombreux poèmes que Lorca a intitulé « *Canción* » (*Libro de poemas*) ou les recueils *Primeras canciones* et *Canciones*. Boudou, en 1948, a publié « *La cançon del país* ». Léon Cordes, dans son premier recueil, a écrit « *Cançon de l'espera* » mais aussi, en 1964, le texte « *Canti per los...* », repris, en 2009, dans leur album « *A l'agacha* » par le groupe La Mal Coiffée.

Rouquette ne recherche pas un lexique complexe et des mots de la vie courante lui permettent de transmettre un sentiment, des concepts ou des sensations. Les auteurs ont cherché à rendre leurs lettres de noblesse aux petits riens ; ils ont voulu redonner notoriété et fierté à ce qui, en espagnol, se dit « *lo popular* », c'est-à-dire ce qui vient du peuple et de son bon sens. L'opinion du frère de Lorca à propos du poème *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, peut très bien convenir aux autres compositions du poète. Selon l'auteur, les deux tendances, andalouse et populaire, s'associent au thème abstrait de la mort et, ainsi se conjuguent l'hermétisme poétique et la brillante clarté : « *Se dan la mano el eco andaluz y popular con el tema abstracto de la muerte, se conjugan luciente claridad y poético hermetismo* »<sup>903</sup>.

Lorca mais aussi Rouquette, Allan, Boudou..., tous ont relevé cette humble quotidienneté de la vie comme celle du gitan qui va à Séville pour voir les taureaux, comme la nonne gitane qui passe ses journées à broder et à rêver à un amour impossible, comme la Garde civile qui chemine, jour après jour, sans oublier les habitudes routinières des jours de foire comme dans certains poèmes de Boudou. Cordes, comme Boudou, est un enfant de la terre et n'oublie jamais ses origines paysannes ; quelques poèmes ont trait aux travaux des champs ou de la vigne comme « *Bòria* » (P. 43), « *Segas* » (P. 71 et 73), « *L'Ortalana* » (P. 91), « *Maquinas de vendemiar* » (P. 199) et « *Batre* » (P. 209). Le poète y décrit avec réalisme des scènes d'un temps révolu à travers la réalité des moments de travail harassant mais joyeux. En effet, les jours de battage n'étaient pas seulement des jours de fêtes mais de rudes journées sous le soleil, dans la poussière et la chaleur : « *lo "jorn de la batusa" / çai sèm pas per nos amusar* », « le jour de la batteuse / on n'est pas là pour jouer ». Cordes s'appuie sur l'humour et les images comme celle du petit oiseau caché par la culotte de soie :

*Aquí, tot un pòble alsenava  
Pegós d'àbets e de susor,  
[...]  
Un òme, amont, sus la maquina,  
Cada liga, un còp de cotèl,*

Là tout un peuple peinait  
collant de balle et de sueur  
[...]  
Un homme, en haut sur la machine  
coupant les liens de son couteau

<sup>901</sup> *Op. Cit.*, p. 23. Les éditeurs mettent en notes (P. 365) que ce poème a été publié sous ce titre avec le poème numéro II, « *Sota la ròca de Gachona* », dans l'anthologie de la revue *Pyrénées* de mars-juin 1944, pages 526-528.

<sup>902</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. P. 368 à 370.

<sup>903</sup> Francisco García Lorca, 1981. *Federico y su mundo*, 2<sup>da</sup> edición, Madrid, Alianza Editorial. P. 204.



*E t'embuca d'aquelas sègas  
Sens jamai s'arrestar un pèl.  
Mas tot d'un còp lèva son lama  
D'un pelhòc flocada sul talh,  
Coma un drapèu, coma una flamba,  
Puèi geta lo flòc cap aval  
En cridant... « La que l'a perduda  
La torne cercar sus l'airal... »  
Es unas culòtas de seda  
Pas mai largas qu'un mocador,  
De seda, un òrle de dentèla  
Just per tapar lo passeron ;<sup>904</sup>*

enfourne la moisson  
Sans jamais prendre de repos...  
Mais tout d'un coup il lève la lame  
qui porte un chiffon à la pointe  
comme un drapeau, comme une flamme  
puis il jette le linge en bas  
en criant : « Celle qui l'a perdue  
la retrouvera sur l'aire.  
C'est une culotte de soie  
à peine large comme un mouchoir  
de soie, une lisière de dentelle  
juste pour cacher le petit oiseau ;

Ce clin d'œil aux traditions n'empêche pas que le sentiment d'injustice affleure aussi parfois sans jamais atteindre cependant la violence de Lorca ou la colère rentrée de Boudou :

*Dròlles, de pan de guèrra  
Que daissa un gost de tèrra,  
Siàtz joves mas qu'i fa ?  
Los que vos lo servisson  
Manjan pas d'aquel pan,  
del pan de la misèria,  
Del pan de la colèra  
Qu'òm gausa pas signar.<sup>905</sup>*

Enfants, du pain de guerre  
qui laisse un goût de terre,  
vous êtes jeunes mais qu'importe,  
ces gens qui vous le servent  
ne mangent pas de ce pain,  
le pain de la misère,  
le pain de la colère  
qu'on n'ose pas signer.

Le poème « *Lo boièr* », (P. 53) est un modèle de « tissage » ou de « tricotage » ; les vers s'entrelacent comme souvent dans ce premier recueil de Cordes où les refrains reviennent fréquemment. Ainsi l'explique très clairement P. Gardy en comparant avec le poème « *Cançon de l'espèra* » pour lequel il parle de « l'image du fil et du tissage qui parcourt le poème »<sup>906</sup> :

*Sul mestier de la solituda  
E del fial de mon languiment  
Ai tescut amorosament  
La cançon lenta de l'espèra<sup>907</sup>*

Sur le métier de la solitude  
et du fil de ma langueur  
j'ai tissé amoureuxment  
la chanson lente de l'attente

Gardy rajoute qu'« On songe à la “*Cançon de l'aranha*” », « Chanson de l'araignée » de Max Rouquette, publiée au même moment [...] et où le fil du poème et celui de l'araignée cheminent de concert »<sup>908</sup> :

*L'aranha dau calabrun,  
Calabrun e calabruna,  
Cala au vèspre son filat  
Per prene lo clar de luna*

L'araignée du soir  
crépuscule et crépuscule,  
dans le soir tend son filet,  
pour prendre le clair de lune.

<sup>904</sup> Leon Còrdas, 1997. *Òbra poètica*, traduction française en regard, préface de Jean-Marie Petit, Béziers, Centre International de Documentation Occitane. P. 209.

<sup>905</sup> *Idem*, « Moissons », p. 73.

<sup>906</sup> Philippe Gardy, *Paysages du poème, Six poètes d'oc entre XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle*, PULM, Montpellier, 2014. « Léon Cordes, entre le réel et le mythe », p. 73.

<sup>907</sup> Leon Còrdas, « Chanson de l'attente », p. 49.

<sup>908</sup> Philippe Gardy, p. 73.

[...]  
*Vei cambiat son bèl filat*  
*En fin mocador brodat,*  
[...]  
*L'aranha dau calabrun,*  
*Calabrun e calabruna,*  
*Torna calar son filat*  
*Per prene lo clar de luna*<sup>909</sup>

[...]  
voit changé son beau filet  
en un fin mouchoir brodé,  
[...]  
L'araignée du soir  
crépuscule et crépuscule,  
à nouveau tend son filet  
pour prendre le clair de lune.

Nous pouvons nous rendre compte de la perméabilité des influences entre les poètes et des interactions entre les compositions car il est difficile de ne pas penser aussi à Victor Hugo et à ce geste du semeur :

Il marche dans la plaine immense,  
Va, vient, lance la graine au loin,  
Rouvre sa main, et recommence,  
Et je médite, obscur témoin,  
Pendant que, déployant ses voiles,  
L'ombre, où se mêle une rumeur,  
Semble élargir jusqu'aux étoiles  
Le geste auguste du semeur.<sup>910</sup>

Homme de la terre, amarré à sa région, Lorca est un peintre de son Andalousie comme Max Rouquette l'est de son petit paradis héraultais d'Argelliers, comme les autres poètes du Midi qui chantent leur « *patria chica* », leur coin de terre dans le grand sud occitan : Mouzat, son Limousin, Lesfargues, sa Dordogne et Bergerac, Boudou, son Rouergue natal et agricole, qu'il dépeint avec des couleurs sombres, Busquet, son coin audois ou Cordes, son Minervois et Pécout, sa chère Provence et Lafont, sa Provence et son Midi... Ils ont eu beau aller chercher d'autres cultures et des couleurs différentes ainsi que d'autres musiques en pays étrangers, ils sont tous revenus à leur port d'attache pour se ressourcer. Nous allons suivre ce regard à travers leurs poèmes qui nous mettent parfois dans la position du voyageur immobile<sup>911</sup> car notre esprit suit les chemins ouverts par la poésie.

---

<sup>909</sup> Max Rouquette, *Les Psaumes de la nuit*, [1937], Paris, Obsidiane, Édition bilingue, 1984, p. 94-95. *La Pietat dau matin*, Toulouse, Messatges, 1963. P. 34-35.

<sup>910</sup> Victor Hugo (1802-1885) *Recueil les chansons des rues et des bois*, 1866. « Saison des semailles. Le soir » Livre deuxième. — SAGESSE. I. AMA, CREDE p. 217. *Œuvres complètes : Les Chansons des rues et des bois*, Ollendorf, 1933.

<sup>911</sup>Jean Giono se surnommait « le voyageur immobile ».

### 3.1- Les « paysages du poèmes »<sup>912</sup>. Fraternité géographique

Bien que les portraits d'espaces urbains ou ruraux soient rares, ils sont des peintures qui entrent en résonance avec l'écriture de Lorca dans *Poeta en Nueva York*. Cela devient flagrant dans le monde que Pécout dépeint dans le poème « *Passejada long dau riu après vendemiar* », « Promenade au bord de l'eau après les vendanges » :

*Rescontraviam de morcèus de botelhas  
de boitas rovilhadas entre lei plants  
de pomas d'amor que grelhan deis escobilhas  
eriam au mond a travers  
dei restas mesquinas de la vida dei vilatges*<sup>913</sup>

Nous croisions des tessons de bouteilles  
des boîtes de conserves rouillées au milieu  
des plants de tomates qui poussent dans les ordures  
nous étions au monde à travers  
les pauvres restes de la vie des villages

Ou encore dans « *Ixion and the new frontier* » :

*"La Ciutat de la tribú es una carcassa onte s'apastura  
l'aranha. Poirís dins lei recantons dei cervèlas e dei  
carrieras. Ai caminat a travers de sa mòrt e de sa  
descomposicion ai traversat la tèrra l'infern lei  
paradis faus lei jòias mesquinas me siáu desempegat  
d'aquel escupit. E ère solet - ò quasi"*<sup>914</sup>

"La Cité de la Tribu est une carcasse où  
s'engraissent  
les araignées. Elle pourrit dans les recoins des  
rues,  
dans les recoins des cerveaux. J'ai marché à  
travers sa  
mort et sa décomposition j'ai traversé la terre  
l'enfer les faux paradis les pauvres joies  
je me suis désenglué de ce crachat,  
et j'étais seul – ou presque."

La « *Cançon de l'ora bòna dins la vila* », « Chanson de l'heure bonne dans la ville », qui pourrait bien être celle du matin quand « *lo rai pren son bolh.* », « que naît le rayon. » offre un jeu de mots entre les termes « *draga* » et « *daga* » :

*Laissem 'quela set tan clara que draga  
mon ora, e que daga  
lo ventre dei pònts...*<sup>915</sup>

Rien d'autre que cette soif si claire qui drague  
mon heure, et qui poignarde  
le ventre des ponts...

Les paysages et l'environnement jouent donc un grand rôle dans l'imaginaire de Lorca : le *Romancero gitano*, le *Poema del Cante jondo* mais aussi le *Divan del Tamarit* insèrent Grenade et l'Andalousie dans les textes et les transforment en protagonistes de l'œuvre<sup>916</sup>. *Diván del Tamarit*, en particulier, est un bouquet d'images sensuelles dans lesquelles se fondent les sentiments et les paysages andalous et grenadins pour exprimer l'amour impossible à réaliser sinon par le biais de la métaphore paysagère. Il existe une parenté

<sup>912</sup> Nous empruntons ce titre à P. Gardy : *Paysages du poème, Six poètes d'oc entre XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle*, Collection « Estudis occitans », Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée – PULM, 2014. <http://www.univ-montp3.fr/lilacs/wp-content/uploads/Prospectus-Paysages-Po%C3%A8me-WEB.pdf>

<sup>913</sup> Roland Pécout, *Poèmes per tutejar / Poèmes pour dire tu*, livret bilingue et cassette-audio, Fontblanche, Montjòia. P. 6-7.

<sup>914</sup> *Idem*, p. 42-43.

<sup>915</sup> *Idem*, p. 32-33.

<sup>916</sup> Lorca est très attaché à son Andalousie mais surtout à sa ville de Grenade à laquelle il rend un vibrant hommage dans le recueil *Diván del Tamarit* : « *Gacela del amor que no se déjà ver* », « *Gacela del niño muerto* », « *Gacela del amor matutino* », « *Casida del herido por el agua* », « *Casida de los ramos* ».

géologique entre l'Andalousie et la Méditerranée ; de nombreux points communs existent. Les poètes occitans ont su mettre en valeur leur terre et leur « petite patrie » qui les a servis comme Grenade a servi la poésie de Lorca puisqu'elle en a été la toile de fond. La ville est le théâtre de drames ou de tragédies mais Lorca ne se réfère pas à des endroits précis sauf, par exemple, dans le *Diván del Tamarit*. La « *Gacela del mercado matutino* » parle de « *el arco de Elvira* » ; « *la campana de la Vela* » tinte dans la « *Gacela del amor que no se deja ver* »<sup>917</sup>. Comme l'analyse María Clementa Millán, « *El autor construye este gran universo sin apenas referirse directamente al escenario granadino [...] El autor expresa así la esencia de lo granadino* », [L'auteur construit ce grand univers sans presque aucune référence directe à la scène grenadine [...] L'auteur exprime ainsi l'essence du caractère grenadin]<sup>918</sup>. Si la ville perd en réalité, il ne lui reste pas moins l'atmosphère essentielle et constitutive que Lorca s'emploie à transformer en poésie.

Les œuvres des poètes de chaque côté des Pyrénées sont pleines de l'esprit de la terre et du pays où ils ont vécu et vivent encore. Lorca a su percevoir cet esprit andalou et espagnol à la fois, lui qui se disait si proche et si imprégné de sa nature andalouse ; de même les Occitans, Rouquette, Decor, Cordes, Busquet, Boudou, Lesfargues, Lafont... ont su chanter leur terroir avec amour et mélancolie, rêve et réalisme mais aussi plaisir et douleur. Tous se sont imprégnés de l'esprit méditerranéen. Et pas seulement méditerranéen mais aussi dordognot ou limousin avec B. Lesfargues et J. Mouzat. Ce dernier a célébré sa patrie limousine dans de nombreux poèmes encomiastiques, véritables chants d'amour à sa petite patrie dont il n'aime guère rester éloigné, comme par exemple la « *Granda òda a Lemosin* » du recueil « *Ai ! Lemosin* »<sup>919</sup>. Les quinze poèmes composés entre 1943 et 1975 regroupés sous ce titre (qui est celui du dernier texte) sont un hymne à cette région si chargée d'histoire et riche de sa culture :

*Ai ! Lemosin,  
Qui te viguet e non se membra ?*

Ah ! Limousin,  
Qui te vit et ne se souvient ?

Le titre identique du poème rappelle clairement un poème du troubadour Bernat Sicart de Marvejols :

*Ai! Tolosa e Provença e la terra d'Argença  
Besiers e Carcassés qui t'a vist e te vei*<sup>920</sup>

[Hélas! Toulouse et Provence et la terre d'Argence  
Béziers et Carcassés, comme je te vis et  
comme je te vois !]

Mouzat a célébré sa ville de Collonges, cette curieuse petite ville à « *l'estranha peira sagnosa* », « l'étrange pierre couleur sang », cette « *Colonjas la Vermelha* », « Collonges la

<sup>917</sup> Federico García Lorca, 1966. *Obras completas*, duodécima edición, Aguilar. P. 560 et 567.

<sup>918</sup> María Clementa Millán, *García Lorca y la ciudad*, In Luis Fernández Cifuentes, (editor), 2005. *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Colección Fundamentos N° 219, Madrid. Istmo. P. 401.

<sup>919</sup> *Œuvres poétiques limousines et occitanes* de Jean Mouzat, réunies et présentées par Robert Joudoux Majoral du Félibrige. T. 2, éd. Lemouzi, N° 153 janvier 2000. Tulle. P. 169 à 186. « Grande ode au Limousin ». T. 2, p. 171.

<sup>920</sup> Chanté par Patric, ce poème, *Ab breu cossire*, a été écrit par Bernat Sicart de Marvejòls, troubadour du XIII<sup>ème</sup> siècle (1229), pour illustrer la tragédie de Lavar, au cours de la Croisade contre les Albigeois. Cf. BEdT 067, 001.

Vermeille » que l'on surnomme « la rouge » à cause de la teinte de ses pierres : « [...] *las parets de peira rossa* », « [...] les murs bâtis de pierre rouge », « « *Color de ròc ? De rasims e de ròsas !* », « Couleur de roc ? De raisins et de roses ! »<sup>921</sup>. Il la pare de multiples couleurs et de nombreuses qualités au risque d'idéaliser une ruralité qui ne serait que bonheur, petits oiseaux, cigales et il ne cesse de la présenter de façon idyllique :

*[...] e Colonjas, jos la plueja lemosina deven mai roja e vermelha e porpala jos l'escolidis de las nivols [...]*

[...] et Collonges, sous la pluie limousine, devient plus rouge te vermeille et pourprée sous le dégoût des nuages [...]<sup>922</sup>

Néanmoins, il parle de la beauté de la ville sous la pluie et il affirme que, si elle est superbe sous le soleil, elle ne le serait pas moins si elle était grise... J. Mouzat est le défenseur des valeurs de la terre, de sa terre et ses hymnes d'amour à sa petite patrie est un chant empli de « patriotisme local »<sup>923</sup>. Il a repris le cri d'encouragement « *Ultreïa* » (« plus loin, allons ») des pèlerins vers Saint Jacques de Compostelle (*Santiago de Compostela*) : « *Oltreïa* »<sup>924</sup>. Dans le second tome de l'édition de ses œuvres, son lyrisme est « chatoyant, convaincu et roboratif, à la mesure humaine, [...] »<sup>925</sup>. R. Joudoux signale que « Dans ce contexte idyllique [de la terre limousine], la présence humaine n'est qu'à peine esquissée » mais il y a une forte influence du « patriotisme local »<sup>926</sup>.

Pour parler de son terroir dans le poème « *Ò país* », il trouve des accents proches de ceux de Joachim du Bellay quand ce dernier parle de son « Loire gaulois » et de son « petit Liré »<sup>927</sup>. La nature que chante Mouzat est variée et les paysages en sont verdoyants et boisés. Mouzat emploie les noms des arbres : « *chastanh* » / châtaignier, « *nogier* » / noyer, « *pibol* » / peuplier, chênes... et leurs teintes varient selon les saisons pour mieux illustrer sa poésie. Par ses citations sur les oiseaux, les fleurs, les plantes, c'est un poète proche de Saint François d'Assise, auquel il a dédié un poème au titre latin : « *Canticum solis, alias laudes de creaturis sancti Francisci* » / « Cantique du soleil, ou louanges des créatures de saint François », (P. 222). Il tutoie « *La terra* », « La terre », à laquelle il s'adresse comme à un Dieu païen :

<i>Lauvada sias totjorn per los rius e los aubres,</i>	Sois toujours louée pour les rivières et les arbres,
<i>E benesida sias per la fuelha e la frucha,</i> <sup>928</sup>	et sois remerciée pour le feuillage et les fruits

Jean Mouzat sait mieux que quiconque exprimer cette fraternité qui lie ce qui pourrait se nommer Occitanie dans ses poèmes et ses chants de louanges à la terre comme le diptyque

<sup>921</sup> *Œuvres poétiques limousines et occitanes* de Jean Mouzat. T. 2. « *Colors de Colonjas* », p. 174 et « *Colonjas companta* », p. 177.

<sup>922</sup> *Idem*, « *Colors de Colonjas* », p. 174.

<sup>923</sup> *Idem*, T. I. P. 162. Introduction de R. Joudoux.

<sup>924</sup> *Idem*, T. 2. P. 285.

<sup>925</sup> *Œuvres poétiques limousines et occitanes* de Jean Mouzat. T. 2. P. 166.

<sup>926</sup> Jean Mouzat, *Op. Cit.*, T. II. P. 161.

<sup>927</sup> Joachim Du Bellay, 1522-1560. « Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage ». « *Ò país* » de J. Mouzat, *Op. Cit.*, P. 62.

<sup>928</sup> Jean Mouzat, *Op. Cit.*, T. 1. P. 58.



que forment les deux poèmes l' « *Òda a Catalonha* », « Ode à la Catalogne »<sup>929</sup> et « *Barcelona* », « Barcelone »<sup>930</sup>, dans lequel il emploie le terme « *frairenetat* », « fraternité » et il dit des Catalans et Limousins qu'ils sont « *germans* », « germains ». En catalan le mot « *german* » signifie « frère ». Mouzat emploie le mot « *fraires* » pour parler des deux des montagnes des Pyrénées mais il parle de « *mos germans* » pour les humains :

<i>Sus los ranvers fraires dels monts</i>	sur les versants frères des monts
<i>O tu, libertat, m'enchadenas</i>	ô toi, liberté, tu m'enchânes
<i>Amb mos germans, veta de Dieu,</i>	avec mes germains, bandelette de Dieu

Dans ce poème sur Barcelone, Mouzat parle des « *faidits que son en França* », « des « exilés qui sont en France / depuis 10 ans »<sup>931</sup>. La paronomase « *cremesin* » / « *cremar* » (rouge vermillon / brûler) marque une insistance pour souligner la dénonciation des horreurs de la guerre civile espagnole :

[...] <i>mon còr n' a sagnat,</i>	[...] mon cœur a saigné,
<i>Totjorn i demòra unas gotas</i>	toujours il y demeure des gouttes
<i>De sang cremesin per cremar ;</i>	de sang cramoisi pour brûler

Si on pense à l'hymne provençal « *Coupo santo* » ou « *Copa santa* »<sup>932</sup> où il est question des Catalans, le vers de l' « *Òda a Catalonha* » prend tout son sens de profonde fraternité : « *Sus los dos ranvers dels monts sem tots pòbles lemosins* », « Sur les deux versants des monts nous sommes tous peuples limousins. »<sup>933</sup>.

Bernard Lesfargues a lui aussi chanté la Catalogne, contrée sœur de cette terre de langue d'òc. Dans le recueil de 1970, *Ni cort ni costièr*, (« Droit au but »), se trouve un très beau chant à « *Catalonha* », dans lequel cinq strophes commencent par ces vers, « *Disi Catalonha* ». C'est l'ouverture sur une énumération des qualités catalanes auxquelles font suite les douleurs provoquées par la différence de traitement de la langue occitane :

<i>Disi Catalonha</i>	Je dis Catalogne
<i>E lo còr me dòl</i>	et j'ai mal au cœur
<i>Per mon pòble occitan</i> <sup>934</sup>	pour mon peuple occitan

<sup>929</sup> *Idem*, T. 1. P. 38. Poème composé en 1928.

<sup>930</sup> *Idem*, T. 2. P. 293. Poème composé en 1940. « *Barcelona, Marselha, 1940. Paris, 1948.* ». Ces « exilés » récents sont certainement les Espagnols chassés par la dictature instaurée par le Général Franco en 1939, après la victoire du « *bando* » nationaliste sur les Républicains.

<sup>931</sup> Le terme « *faidits* » renvoie à l'histoire et à l'époque du Catharisme qui fut pourchassé par l'Église et la Papauté soutenues par le roi de France, entraînant le rejet social des adeptes de cette religion.

<sup>932</sup> « *Prouvençau, veici la coupo / Que nous vèn di Catalan.* » « Provençaux, voici la coupe / Qui nous vient des Catalans. » En 1867, le Catalan, homme politique, écrivain, Victor Balaguer (11/12/1824 - 11/01/1901) est exilé de son pays. Les Félibres l'accueillent comme un frère. Son exil est de courte durée : il peut, quelques mois plus tard, retourner en Espagne. En reconnaissance de l'hospitalité provençale, Victor Balaguer offre une coupe aux Félibres Elle inspire Frédéric Mistral qui écrit ce qui deviendra l'hymne du Félibrige. La musique est un chant de Noël de Nicolas Saboly, composé au XVII<sup>e</sup> siècle.

<sup>933</sup> *Op. Cit.* T. 1. P. 38

<sup>934</sup> Bernat Lesfargues, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrux, Jorn. P. 127.

Dans « *L'aiga vièlha* », première partie, du recueil précédent, (1965), *Còr prendre*, (« Prendre cœur »), le poète se trouve devant deux églises en ruine : « *La glèisa en roïnas* », "L'église en ruine », et « *Guils de Cerdanya* », en Cerdagne. Il mêle occitan et catalan, humour et profonde tristesse, mélancolie et résignation face à la désolation et au silence car même les pierres sont muettes. Les quatre derniers vers manquent de ponctuation comme on manque de souffle dans un sanglot ; la place en tête de vers et la répétition du pronom indéfini « *degun* » insistent sur la solitude et la désolation qui règnent dans ce lieu :

<i>La pòrta es desrocada. Cap de vòuta.</i> <sup>935</sup>	Il n'y a plus de porte, pas de voule.
<i>Guils de Cerdanya</i>	Guils de Cerdagne
[...]	[...]
<i>I a de tèstas de granit</i>	Il y a des têtes de granit
<i>Que se trufan de nosautres</i>	qui se moquent de nous
<i>E un òme que fai veire</i>	et un homme qui montre
<i>L'uèlh de son cuòl</i>	son trou du cul
[...]	[...]
<i>Degun degun ostals claus</i>	personne personne maisons fermées
<i>Degun parla las quitas pèiras</i>	personne ne parle même les pierres
<i>Se taisan a Guils</i>	se taisent à Guils
<i>Guils de Cerdanya</i> <sup>936</sup>	Guils de Cerdagne.

La deuxième partie intitulée *Siuranencas*, est composée en majorité de six « Poèmes de Siurana » dédiés à Nuria et Joan Sales. Lesfargues y célèbre le Montsant,<sup>937</sup> massif de la région du Priorat, dans la cordillère pré littorale.

Quel est le lien, demande Mouzat, dans le poème « *Barcelona* », entre ces régions qui vont « *De Lemosin drechia Malhorca, / e de Mont-Dòra a Montserrat ?* » / « Du Limousin jusqu'à Majorque / et du Mont-Dore à Montserrat ? »<sup>938</sup>. C'est la « *libertat* », répond Mouzat ; la liberté à laquelle il consacre le poème si bien nommé « *Libertat* »<sup>939</sup> et dans lequel il reprend, en le modifiant, un vers de Paul Éluard, « J'écris ton nom », (« Liberté ») : « *cridarai ton nom, Libertat !* » / [je crierai ton nom, Liberté !]. C'est une liberté avec une majuscule, qu'il appelle de tous ses vœux pour qu'elle « *qu'environe sempre la terra* » / « que toujours elle environne la terre », afin que la vie des hommes soit belle et juste et que survive « *aquastat lenga / onte fai brave far l'amor* » / la langue « où il fait beau de faire l'amour ». Cette

<sup>935</sup> *Idem*, p. 58-59. Le poème est daté : « en Cerdagne, le 16 août 58 ». La Cerdagne française, aussi appelée Haute-Cerdagne (en catalan : *Alta Cerdanya*), fait partie du département français des Pyrénées-Orientales, en région Occitanie, et correspond approximativement au canton de Saillagouse. Elle partage sa frontière avec d'une part la principauté d'Andorre, et d'autre part avec la communauté autonome de Catalogne en Espagne, notamment avec ses comarques du Ripollais (officiellement en catalan *Ripollès*) et de la Basse-Cerdagne (officiellement en catalan *Cerdanya* mais également communément appelée *Baixa Cerdanya* pour la distinguer de la Cerdagne française, cette « *comarca* », comarque ou district, est à cheval administrativement sur les provinces catalanes de Gérone et Lérida ; elle inclut également l'exclave espagnole de Llivia, enclavée en France dans le canton de Saillagouse). Avant son rattachement à la France lors du traité des Pyrénées (1659), la Cerdagne faisait partie du Comté de Cerdagne. Source : Wikipédia.

<sup>936</sup> *Idem*, p. 61. Guils de Cerdagne se trouve dans les Pyrénées, dans la province de Gérone.

<sup>937</sup> Une des quatre montagnes sacrées de Catalogne : Montseny, Montsant, Montsec et Montserrat.

<sup>938</sup> Jean Mouzat, *Œuvres poétiques limousines et occitanes*, « Barcelone ». T. 2, p. 295.

<sup>939</sup> *Œuvres poétiques limousines et occitanes* de Jean Mouzat, réunies et présentées par Robert Joudoux Majoral du Félibrige. T. 2. P. 285.

dernière expression est à prendre au sens troubadouresque d'amour courtois et non au sens sexuel.

Cependant, s'il existe bien des liens historiques et linguistiques entre la Catalogne et les pays de langue(s) d'oc, l'équivalent de la Catalogne, l'Occitanie, n'a pas de réalité concrète. Cette région qui n'existe pas, J. Mouzat l'appelle « Occitanie » et la compare à la Floride : « *Nòstra Florida* »<sup>940</sup>. Léon Cordes a dédié à Yves Rouquette, « *Per l'Ives* », un poème, « *O ! Occitania* », « O ! Occitanie ! », qu'il présente comme un pays « *envescat* », « figé » et en friche, abandonné de ses habitants, partis chercher fortune dans le Nord. Comme Cordes, Lesfargues consacre un long poème à « *Occitània !* », sa « *doça e rufa patria* », sa « douce et rude patrie », dans le poème « *Prohibit somiar* »<sup>941</sup>, au titre éloquent : il est impossible de rêver car c'est interdit et surtout, il est impossible de « rêver un impossible rêve »<sup>942</sup>.

Le compatriote de Mouzat évoque les sortes de réserves que sont devenues les régions du Sud de la France, inondées de soleil et où l'air est pur ; c'est là que « *lors braves vesins an la bontat / d'i venir passar las vacanças* », « leurs gentils voisins ont la bonté / de venir chez eux passer les vacances » mais il ne se prive pas de décocher une flèche sociale en soulignant l'absence d'usines, donc d travail pour les résidents à l'année :

[...] *las réservas onte vivon*  
*S'orguelhan d'aver pas d'usinas*<sup>943</sup>

[...] les réserves qu'ils habitent  
s'enorgueillissent de ne pas avoir d'usine.

C'est le pays que l'on a qualifié de « bronze-cul de l'Europe »<sup>944</sup>, compte tenu de « la grande foire touristique estivale dans ce que les slogans occitanistes de l'époque dénonçaient comme le bronze-cul de l'Europe »<sup>945</sup> :

---

<sup>940</sup> *Op. Cit.*, T. 2, p. 282. Ce poème est à relier à une chanson d'un chanteur engagé, Claude Marti, dont le titre est clair : « Floride occitane », et très radical : « *Vendrà un jorn, de pòble en armas, dins los motèls del litoral / e de paures plen la Grand Mòta, Floride occitane !* (Il viendra un jour un peuple en armes, dans les motels du littoral, et des pauvres plein la Grande Motte) (33 tours Occitania ! Ventadorn 1972). Cf. Philippe Martel, « *La Nòva Cançon occitana : révolution en occitan, révolution dans la chanson occitane ?* », *Lengas*. <http://lengas.revues.org/docannexe/image/303/img-1.jpg>

<sup>940</sup> *Idem*, T. 1. P. 58.

<sup>941</sup> Bernat Lesfargues, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyroux, Jorn. P. 121. « Interdit de rêver ».

<sup>942</sup> Allusion à la chanson de Jacques Brel, « La Quête », composée par Mitch Leigh, écrite par Joe Darion (paroles originales), Jacques Brel (adaptation française). Brel décide d'adapter en français une comédie musicale qu'il a vue à New York, *Man of La Mancha*, de Mitch Leigh. À Bruxelles d'abord puis à Paris, il interprétera Don Quichotte jusqu'au 17 mai 1969. Cf. Alain POULANGES, « BREL JACQUES - (1929-1978) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 19 novembre 2017. URL :

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/jacques-brel/>

<sup>943</sup> « *Occitània* », p. 123.

<sup>944</sup> L'expression est d'Yves Rouquette comme il l'affirme dans un article du journal la Dépêche du Midi, datée du 20/08/2000 : « "BRONZE-CUL de l'Europe" : l'expression est de moi. Trouvée sitôt que *Paris-Match* rendit publique, en images futuristes, l'annexion du littoral languedocien par l'Etat, les banques et l'insatiable nébuleuse immobilière de l'UNR. Six stations allaient sortir des sables ».

<http://www.ladepeche.fr/article/2000/08/20/90764-avant-le-bronze-cul-l-eden.html>

<sup>945</sup> Communication de Jean-Claude Forêt, « Tissus et déchirures : le parcours poétique de Philippe Gardy », In Gardy Philippe, 2003. *Lo poëta rescondut*, « Le poète caché ». Actes du colloque de Montpellier, Médiathèque centrale d'agglomération Émile Zola, 1<sup>er</sup> mars 2002. Communications réunies par Jean-Claude Forêt. Centre d'Études Occitanes, *Lo Gat negre*. P. 58.

*Al país del solelh a vendre  
E del desèrt organizat,  
La sèrp s'en anava a la vila  
Dels furòls HLMizats.<sup>946</sup>*

Au pays du soleil à vendre  
et du désert organisé,  
le serpent s'en allait en ville  
vers les nids HLMisés.

Ce n'est pas un poème plein d'enthousiasme, bien au contraire. L'amertume, voire la colère devant l'état de son pays, remplit le cœur de Cordes. L'imparfait des premiers vers dévoile ce sentiment que « *cualquier tiempo pasado fue mejor* », comme l'a dit J. Manrique ; tout le passé est vu d'un œil gai mais, chez Cordes, cela révèle ses regrets de n'avoir pu conserver la jeunesse partie chercher fortune dans le Nord alors que tout était possible et réalisable en « Occitanie » :

*Aviam lo solelh e la luna  
[...]  
Aviam lo cotèl a la pòcha  
E los quatre vents atalats,  
Aviam l'ensalada amarganta ;  
Saupre beure nos es donat.  
E cossí va d'aquesta tèrra  
Qu'ara nos manca jos los pès,  
Va que demorem d'òmes liures  
De çai crebar sens eiritiers ?<sup>947</sup>*

Nous avons le soleil et la lune  
[...]  
Nous avons le couteau en poche  
et les quatre vents accouplés,  
nous avons la salade amère ;  
savoir boire nous est un don.  
Et voici donc que cette terre va  
se déroband sous nos pas :  
resterons-nous des hommes libres  
d'y mourir sans postérité ?

Mais les jeunes ne peuvent pas se contenter de ce qui faisait le régal des anciens et leur suffisait.

Pour Lesfargues, comme l'exprime si bien Gardy, « tout part et revient à Bergerac, et plus encore aux rives de la Dordogne, la rivière qui matérialise la force mortifère du temps et la disparition programmée de la langue d'enfance »<sup>948</sup>. Dans cette analyse, sont réunis des thèmes non seulement lorquiens qui sont aussi occitans : la mort, l'eau et le temps qui passe ainsi que les préoccupations pour une langue fragilisée. Cependant, le lieu où Lesfargues se retrouve et se ressourcement, sa Grenade ou son « petit Liré », c'est Église Neuve d'Issac. C'est un paysage où il entendait la langue chanter, qu'il a peuplé de souvenirs et, tout au long de sa vie, il y a songé. L'auteur de l'hommage de la revue *Oc* exprime fort bien les sentiments qui naissent en l'homme et qui ont servi le poète :

*[...] acquèt lòc, tot lo long de sa vita, e en quauqu'endreit que sia de la planeta, l'arrecaptadèr e l'imatge de la lenga qui s'i parlava, de l'amor, deus mots, deus país, deus gèstes, de las relacions, deus lums, deus atges, deus sabers, de tot çò qui l'a bastit. La maison l'esperava e l'arrejinhò entà complir çò qui de tostemps l'apareishò evident, entà i préner la soa plaça. La maison qu'ei, de ueimés, lo son vestit, lo son perlongament, la soa matriça, lo son cresc<sup>949</sup>.*

<sup>946</sup> Leon Còrdas, 1997. *Òbra poètica*, traduction française en regard, préface de Jean-Marie Petit, Béziers, Centre International de Documentation Occitane. P. 143.

<sup>947</sup> *Idem*, p. 141.

<sup>948</sup> Philippe Gardy, *Paysages du poème, Six poètes d'oc entre XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle*, PULM, Montpellier, 2014. « Des mots et des lieux », p. 112.

<sup>949</sup> *Oc*, N° 114/115, Auton/Ivèrn de 2015. P. 19. Dans ce paragraphe nous pouvons avoir un petit aperçu du dialecte gascon de la rédactrice de l'article, Danièla Estèbe-Hoursiangou. La traduction nous a été gracieusement proposée par le rédacteur de la revue, Frédéric Fijac (message électronique du 12/08/17 21:36).

Ce lieu a été, tout au long de sa vie, et où qu'il se soit trouvé sur la planète, le refuge et l'image de la langue qui s'y parlait, de l'amour, des mots, du pays, des gestes, des relations, des lumières, des générations, des savoirs, de tout ce qui l'avait construit. La maison l'attendait et il la rejoignit pour accomplir ce qui, de tous temps, lui avait paru évident, pour y prendre la place qui lui revenait. La maison est aujourd'hui, son vêtement, son prolongement, sa matrice, sa repousse.

Bien qu'imprégné comme Lorca, par son lieu de naissance et d'enfance, B. Lesfargues n'a pas la même approche de son terroir. La Dordogne (territoire et rivière) l'accompagne toujours et il porte en lui ces paysages même s'il en est éloigné physiquement. Lors de ses voyages, son pays le suit moralement. Il y a une permanence spatiale et temporelle du lieu natal chez l'Andalou : Lorca vit à Grenade et y revient souvent ; cela ne semble pas exister chez le Périgourdin, hormis dans l'évocation nostalgique du souvenir et du passé. Ce dernier est le seul lien qui rattache éternellement l'homme et le poète à Bergerac.

Léon Cordes, en jouant avec son nom, cherche à briser des noeuds, à tendre des liens entre Cordes sur ciel, la Tarnaise, l'Occitane et l'Andalouse Cordoue<sup>950</sup>: «*De Còrdas sus Cèl a Còrdas d'Espanha*»<sup>950</sup>. Avec lui on peut se demander, en effet, comment construire des ponts, établir des liens et les tendre «*entre Espanha e nòstre cèu* » comme le dit J-M Auzias dans son poème à Claudia Galibèrt?<sup>951</sup>

<i>Tu que tendes de cordèlas</i>	[Toi qui tends de fils
<i>Entre Espanha e nostre cèu</i>	entre l'Espagne et notre ciel
<i>Lei camins de la votz</i>	les chemins de la voix
<i>Son camins de fin dau monde</i>	sont des chemins de fin du monde]

Comme Lorca a écrit pour Séville, Grenade, Cordoue et son Andalousie, R. Busquet a chanté sa terre natale des Corbières : «*Larròca de Fa* » dans les «*Tankas d'òc e d'enlòc* » :

<i>Camin perdut,</i>	[Chemin perdu,
<i>camin de Larròca de Fa,</i>	chemin de Laroque de Fa,
<i>te reconeissi</i>	je te reconnais
<i>e ieu que soi nascut enlòc</i>	et moi qui ne suis né nulle part
<i>ieu m'inventi un país natal.</i> <sup>952</sup>	moi je m'invente un pays natal].

S'il n'y a pas de descriptions précises, naturalistes, de l'environnement, le décor est planté pour créer une sensation, une impression, une dramaturgie dans lesquelles vont se dérouler les actions et se mouvoir les héros.

Dans son «*Homenaje a Soto de Rojas*»<sup>953</sup>, Lorca présente Grenade comme «*una ciudad de ocio, una ciudad para la contemplación y la fantasía* » / «*une ville de loisir, une ville faite*

<sup>950</sup> M-J. Verny, *Op. Cit.*, p. 86.

<sup>951</sup> Dédicace du disque intitulé *A Pèire, Francés, Maria e los autres...* Claudia Galibèrt, 33 T Ventadorn VS3L26, 1978. Claude Galibèrt, professeur d'espagnol, a composé un poème sur la guerre d'Espagne qu'elle chante sur ce disque : «*Laissa-me contar la prima a Barcelona* ».

<sup>952</sup> Ramon Busquet, *Aquò ritz quand plòu*, Messatges, IEO, Tolosa, 1979. P. 155. [Tanka d'ici et de nulle part]. Laroque de Fa : village des Hautes-Corbières, lieu d'origine de la famille paternelle de R. Busquet.

<sup>953</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, Duodécima edición, Madrid, 1966. «*Homenaje a Soto de Rojas* », «*La estética granadina* », p. 1687. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 863.



pour la contemplation et la fantaisie » ; « *Está llena de iniciativas, pero falta de acción* », « Elle est pleine d’initiatives, mais déourvue du sens de l’action. ». Grenade a de très gros atouts mais elle est passive. C’est dans cette atmosphère oisive que la pensée va et vient, se perd dans les rêves ou la songerie, qu’elle se remplit de richesses mais aussi de « *cierta desesperanza, cierta melancolía granadinísima* », une « espèce de désespérance, de mélancolie, typiquement grenadines » qui vient du sentiment de ne pas mener à bout les projets. Si Lorca dans précise que Grenade est « *solitaria y pura* » / « solitaire et pure »<sup>954</sup>, en ce qui concerne Cordoue, la « *Canción del jinete* » du recueil « *Canciones* » la décrit comme une ville lointaine et seule :

*Córdoba,  
Lejana y sola.*<sup>955</sup>

Cordoue.  
Lointaine et seule.

Il ajoute que Séville est à l’opposé, « *Sevilla es el hombre y el concepto sensual y sentimental* », que « Séville, c’est l’homme, le concept sensuel et sentimental »<sup>956</sup>. Le poème « *Sevilla* » illustre la masculinité de Séville non seulement par l’image de la tour, minaret devenu clocher de la cathédrale mais aussi par les archers :

*Sevilla es una torre  
Llena de arqueros finos.  
Sevilla para herir,  
Córdoba para morir.*<sup>957</sup>

Séville est une tour  
Pleine de fins archers  
Séville pour blesser  
Cordoue pour mourir.

Des trois villes andalouses, Séville a le privilège d’être un ancien port car la mer, ou plutôt, l’Océan n’est pas loin et le Guadalquivir était navigable. La mer est, pour la plupart des poètes occitans sauf, bien sûr, Mouzat et Lesfargues mais aussi Boudou qui en sont éloignés, un point commun qui les relie, qui les rives des deux pays.

La fraternité géographique est liée à la présence de la mer qui baigne les côtes de Camargue, du Languedoc et d’Andalousie. Ce n’est pas toujours la ressource la plus abondante mais les sources, les fontaines sont nombreuses en pays occitan et le grand fleuve andalou, le Guadalquivir, n’a rien à envier au Rhône puissant, que Mistral a si bien chanté dans son poème *Lou Poèmo dóu Rose*.

Et c’est bien dans un paysage proche de celui de Grenade que R. Lafont a vu le jour. Il a passé des vacances entre Nîmes et Sommières, dans le village de Calvisson (Gard) où il avait des attaches familiales et où il a entendu chanter l’occitan<sup>958</sup> : « *Escotave se debanar una lenga ampla, majestuosa de retorica e de sintaxi* » / [J’écoutais de dérouler une langue ample, à la rhétorique et à la syntaxe majestueuses]. Il présente son coin de terre, de la mer aux

<sup>954</sup> « *Homenaje a Soto de Rojas* », p. 1686. Traduction d’A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 861.

<sup>955</sup> Federico García Lorca, « Chanson », « Chanson de cavalier », Traduction d’A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 346.

<sup>956</sup> « *Homenaje a Soto de Rojas* », p. 1688. Traduction d’A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 863.

<sup>957</sup> Federico García Lorca, *Op. Cit. Poema del Cante jondo*, « *Sevilla* », p. 308. Traduction d’A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 143.

<sup>958</sup> Cf. *Nani Monsur*, p. 41. Lafont raconte comment il se faisait tout petit pour écouter son grand-père et son oncle ; il ne voulait pas les déranger mais aimait entendre les adultes s’exprimer dans une langue qui le fascinait.

Cévennes, dans ses premiers poèmes, qu'il a écrits très jeune, intitulés « *Aigas-Mortas* » et « *Sota la ròca de Gachona* » qui est un rocher dominant le village de Calvisson<sup>959</sup>. R. Lafont n'a pas dédaigné de composer sur et pour sa région : « *Cantilena setòria* », « *Aigas-mòrtas dins lo soleu* », tout en « s'expatriant » vers les Pyrénées : « *Lei Pirenèus de carbonilha* » et la Catalogne : « *Catalanescas de l'amistat* » et « *Leis orguenas de Barcelona* » ; il ne faut pas oublier « *Òda a Marselha* » ni « *Pausa Cerdana* ». Ces incursions virtuelles et poétiques en terre espagnole sont donc un fait avéré pour tous les écrivains occitans dont nous parlons. R. Lafont dit, à propos de R. Busquet, que la poésie ibérique place « *lo lengatge aquí qu'enrebala la dicha de tot òme dins leis entrelaç de l'art signat.* »<sup>960</sup>, [Le langage qui, ici, enveloppe la parole de chacun dans les entrelacs de l'art signé.].

Dans son article sur l'influence que Lorca a exercée sur Rouquette<sup>961</sup>, Philippe Gardy dit que « l'écriture poétique de Lorca suggérait le rapport particulier entre un lieu et une langue. » Selon lui, les premiers recueils du poète espagnol donnent un exemple réussi « d'une adéquation entre un lieu, une langue, une culture et de la conquête d'espaces nouveaux pour la poésie ». C'est, semble-t-il, le cas de R. Allan qui, dit-il lui-même, écrit « en provençal, dialecte de Nîmes », sous l'impulsion de R. Lafont, mais qui a une prédilection pour l'espagnol bien qu'il ait étudié de nombreuses cultures<sup>962</sup> et bien que, profondément, il « demeure, dans toutes les démarches de sa pensée, soumis à des images venues de la terre de Provence »<sup>963</sup>. Allan est Provençal comme Mouzat est Limousin, Lesfargues de Bergerac, Rouquette, Languedocien,... Lorca est espagnol mais aussi Andalou et Grenadin avant tout, Boudou est enfant du Rouergue et Aveyronnais, Cordes est fils de son Minervois... Où que l'on aille, quoi que l'on fasse « on emporte toujours un peu de terre de son pays à ses souliers »<sup>964</sup>. Gardy, dans son article « Léon Cordes : entre cri et silence, premiers essais poétiques », parle de cet enracinement de l'auteur héraultais dans son terroir en comparant les modèles littéraires qui l'ont inspiré et ces paysages qu'il a tant aimés :

Si Lorca, Max Rouquette ou encore Pons ont été à cet égard pour lui, très probablement, des « alliés substantiels » importants, Cordes, le premier, [...] a su s'extraire des contraintes environnantes pour trouver comment chanter, en harmonie avec lui-même, non pas seulement son « pays », sa « terre », mais surtout les images que ceux-ci faisaient naître en lui<sup>965</sup>.

<sup>959</sup> Philippe Gardy, *Paysages du poème, Six poètes d'oc entre XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle*, PULM, Montpellier, 2014, p. 81.

<sup>960</sup> Ramon Busquet, *Aquò Ritz quand plòu*, Messatges, IEO, Tolosa, 1979. Préface de Robert Lafont. P. 10-11.

<sup>961</sup> P. Gardy, 2009. « Max Rouquette en Andalousie. Ou : Federico García Lorca en Terre d'oc ». In Gardy, P., & Verny, M. (Eds.), *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane : La poésie d'oc dans le concert des écritures poétiques européennes (1930-1960)*. Presses universitaires de la Méditerranée. P. 116.

<sup>962</sup> Robert Allan, *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tibra I*, Edition bilingue établie par M-J. Verny, lettras d'òc, Tolosa, 2012, p. 228.

<sup>963</sup> *Op. Cit.*, p. 230

<sup>964</sup>Cf. « Emporter de chez soi les accents familiers / C'est emporter un peu sa terre à ses souliers ». Poème « L'accent » extrait de *La Fleur merveilleuse*, pièce en 4 actes, en vers, Paris, 23 mai 1910, Flammarion de Miguel Zamacoïs. Il est le fils d'un peintre basque espagnol et de Marie Louise Perrin, né à Louveciennes le 8 septembre 1866 et mort à Paris le 22 mars 1955 ; c'est un romancier, un auteur dramatique, un poète et un journaliste français.

<sup>965</sup> P. Gardy, In *Leon Còrdas / Léon Cordes*, « *Canti per los qu'an perdut la cançon* » Études réunies par Marie-Jeanne VERNY. 2016. Tome CXX, Revue des Langues Romanes, PULM. P. 320.

Et c'est bien à la terre de sa Provence que s'est attaché un R. Pécout, pourtant « à la tête d'une œuvre éminemment voyageuse en quête d'Orients multiples »<sup>966</sup>, comme le dit Gardy. Ce monde minéral et végétal de *Mastrabelè* / St Blaise permet de découvrir une ville qui fut vivante et habitée mais dont les ruines, qu'il a visitées souvent dans son enfance, racontent encore ce qu'elles furent du temps de leur splendeurs. Car il ne s'agit pas de parler de ressemblance(s) sur le plan géographique seulement. Il y a, à travers le temps et dans la littérature, des similitudes qui s'apparentent à une véritable fraternité comme le dit Max Rouquette à propos des Troubadours. Max Rouquette estime que la dimension européenne des Troubadours « unit doublement Occitans et Catalans dans leur *germanor* [fraternité] » ; c'était au temps où il n'y avait pas de Pyrénées, « à l'âge d'or du *trobar* », « *au temps que la lenga d'òc senhorejava* », « au temps où régnait la langue d'oc ». C'est non seulement l'affirmation d'une proximité géographique mais aussi d'une « fraternité intellectuelle »<sup>967</sup>.

L'expression poétique de Mouzat et de son amour pour le Limousin, clamé dans de nombreuses compositions, est l'illustration de l'avis exprimé par Gardy. Il en est de même pour Boudou né sur le plateau du Ségala et très attaché à sa langue autant qu'à sa terre. Ce « *Segalar* », terre siliceuse et acide, pays pauvre et dur surtout jusqu'à l'arrivée du chemin de fer (ligne Rodez-Carmaux) et la construction du viaduc franchissant le Viaur qui a permis d'aller chercher de la chaux à Carmaux afin d'amender les terres de la région, cette terre de seigle ou « *segal* » était le territoire du pain noir, pain de seigle. Voici comment J. Ginestet décrit ce plateau:

L'été, l'homme y est écrasé par le soleil de plomb. L'hiver, le vent balaie les étendues les plus exposées. [...]. Les collines deviennent des gorges, les chemins suivent les caprices du relief, tournent et se croisent. [...] Et les matins d'été, d'en haut, quand le brouillard emplit les vallées, on croirait voir un golfe aux rives dentelées.<sup>968</sup>

C'est « une grande étendue de terre-mer »<sup>969</sup>. La « *tuba* », mi brouillard, mi brume, inonde les vallées et transforme la terre en une espèce de mer de nuages poussés par le vent, mer qui entoure les collines d'écharpes mouvantes de soie grise :

*Nos sarràvem de Saugana,  
La tuba color de lana  
Negava lo puèg, la plana  
E lo riu.*<sup>970</sup>

On s'approchait de Saugane,  
le brouillard couleur de laine  
noyait colline et plaine  
et ruisseau.

Cette « *tuba* » peut cacher des fantômes aux yeux qui cherchent à en percer le mystère ou aux esprits fragiles et imaginatifs. Ce brouillard couvre parfois le Larzac et le transforme en un paysage fantomatique dont les rochers seraient des chevaliers perdus et errants depuis la

<sup>966</sup> Philippe Gardy, « Des mots et des lieux », p. 111.

<sup>967</sup> Article de Marie-Jeanne Verny, « Max Rouquette et le *trobar* », In *Les Troubadours dans le texte occitan du XX<sup>ème</sup> siècle*, sous la direction de Marie-Jeanne Verny, Classiques Garnier, Paris, 2015. P. 196.

<sup>968</sup> Joëlle Ginestet, *Jean Boudou : La force d'aimer*, Wien, Ed. Praesens, 1997. P. 90.

<sup>969</sup> *Idem*, p. 159.

<sup>970</sup> Jean Boudou / Joan Bodon, 2010, *Poèmes*, ed. Bilingue. Traduction française de Roland Pécout, Puylaurens, IEO-Edicions, p. 241. « Le brouillard ».

nuit des temps. C'est aussi l'environnement incertain, qui s'ajoute à l'incertitude du temps, de la brebis de Rouquette dans le poème « *Larzac* ».

Cependant, cet environnement qui n'est guère favorable à la réflexion mais plutôt à la rêverie, nous rappelle les propos du personnage *Mièja-gauta*, de l'ouvrage éponyme de Rouquette, qui disait :

*Aquela paraula pro lenta per s'amadurar en camin, se bailar lo pas mai lumenós e clar, e que, melhor que lo dire de boca, s'atròba lo temps de res delembrar, d'anar, au bèl contrari, mai fons e mai luònt dins l'espepissar de tota causa, dins lo retrach de la sentida e dau pensar.*<sup>971</sup>

[Cette parole assez lente pour mûrir en chemin, pour se donner l'allure la plus lumineuse et claire, et qui, mieux que de la prononcer avec la bouche, trouve le temps de ne rien oublier, bien au contraire, d'aller plus au fond et plus loin dans l'explication de toute chose, dans le portrait des sentiments et de la pensée.]

Rouquette, de son pas lent et réfléchi, laisse à son poème le temps de « *se fargar* », de se « faire », dans un cheminement qui rappelle les nombreux sentiers de ses compositions mais aussi la réflexion « en chemin » des philosophes marcheurs. Ce mûrissement de la parole qui va se chercher au fond de soi, se fait comme autrefois, sur le chemin, au pas des animaux, ou à travers la marche, au rythme de l'homme.

### 3.2- Cheminement et enracinement. À la recherche de la langue perdue

La légende dit que les philosophes grecs enseignaient en marchant. La marche serait une philosophie avec son rythme physique qui accompagne le cheminement de la pensée. Nombreux sont les chemins qui parcourent les plaines et les forêts et semblent jouer un rôle de lien entre les divers occupants mais aussi entre les différents lieux. Le poète « humanise » les chemins, la nuit, l'ombre ; il les « personnifie », en quelque sorte il les anime tout comme Lorca. En ce sens, les chemins jouent un rôle important : ce sont eux qui guident les pas et les réflexions des hommes pour les conduire à leur terme.

Rouquette fait partie de ces sages qui citent souvent le chemin comme moyen de réflexion ou de fuite... Les chemins reviennent souvent dans ses œuvres comme, par exemple dans les poèmes intitulés « *Camins* » (P. 84) et « *Un camin blanc* » dans le recueil *Lo Maucòr de l'unicòrn*. Ce dernier est un poème en prose sur lequel Rouquette fait passer quelqu'un qui pourrait être le poète lui-même et qui s'interroge sur la route à prendre d'autant plus que le chemin est blanc et vide. Il se peut aussi que ce soit l'auteur qui s'adresse au chemin pour connaître sa direction<sup>o</sup>:

*Un camin blanc, un camin voide e tot emblanquit, un camin ont passará pas degús [...] Compta tos passes au camin de miegjorn ont dansa lo vertolhon.  
Viraràs a drecha, jot los sambucs, d'esquèrra jot los amorièrs?*<sup>972</sup>

<sup>971</sup> Max Rouquette, *Mièja-gauta*, p. 228.

<sup>972</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn*, p. 54-55.

Un chemin blanc, un chemin vide et tout blanchi où ne passera personne [...]. Compte tes pas au chemin de Midi où danse le vertige.

Tourneras-tu à droite, sous les sureaux, à gauche sous les mûriers ?

Ce vieux chemin est celui de la vieillesse qui conduit à la mort symbolisée par le songe, le cyprès et l'ombre menaçante qui plane et devant laquelle tout fait silence. Seul un oiseau, « *lo cocut* », le coucou, vient se poser sur le seul élément vert du paysage qui borde le chemin blanc. Ce chemin blanc est vide et solitaire ; il semble ne mener nulle part :

*Un camin blanc, un camin voide e tot emblanquit, un camin ont passarà pas degús, lusís jot la claror dau cèl e los jòs de l'inchalhenta alenada, lusís coma un miralh de la mar, lusís soma un rastolh abandonat*<sup>973</sup>.

Un chemin blanc, un chemin vide et tout blanchi où ne passera personne, brille sous la clarté du ciel et les jeux de l'indifférente brise, brille comme un miroir de la mer, brille comme un chaume abandonné.

Les chemins du poème « *Camins* » (P. 84) sont traités comme des personnes qui parcourraient le monde ou des pèlerins constamment en marche sur les routes. Ils traversent les paysages mais aussi le temps :

*Los camins van, los camins venon*

*Au mitan de l'èrba pacienta*

*Que res pòt pas estonar.*

[...]

*Caminan e van sens relambi.*

[...]

*Emmantelats de polsa,*

*Encapelats de nèbla,*

*E sols a traversar lo temps sens terme,*

*Ço sol qu'esperan es la nuòch.*

*La sens estelas.*

Les chemins vont, les chemins viennent

au milieu de l'herbe patiente

que rien ne peut étonner.

[...]

Ils marchent et vont sans répit.

[...]

Dans un manteau de poussière,

le front perdu dans la brume,

et seuls à traverser le temps sans bornes,

cela seul qu'ils attendent c'est la nuit.

Celle qui n'a pas d'étoiles.

Le « *Camin vièlh* », le vieux chemin, est spectateur de l'univers qui l'entoure ; il est personnifié, l'auteur lui parle et le tutoie. La douceur vespérale est teintée de profonde mélancolie et annonce le passage vers l'autre monde car plane l'ombre de la mort :

*E benleu es ton lent planhum*

*Que s'ausís quand, sarrant la jaça,*

*Au vespre d'aur un tropel passa*

*Amb d'esquilhons plens de tristum.*

*Devers lo somi dau ciprés,*

*O camin d'autres còps, escalas*

*Amb la suavor de las qu'a pres*

*L'ombra de la mòrt, e te calas.*<sup>974</sup>

Peut-être est-ce ta lente plainte

que l'on entend, quand vers la bergerie

dans le soir d'or un troupeau passe

en la mélancolie de ses sonnaillies

Vers le songe du cyprès

chemin d'autrefois, tu montes

dans la douceur de ceux qu'a pris

l'ombre de la mort, et tu te tais.

<sup>973</sup> *Idem*, P. 54.

<sup>974</sup> Max Rouquette, *Los Saumes de la nuòch* [*Les psaumes de la nuit*], p. 6-7. Cette impression de mélancolie et de sérénité vespérales se trouve aussi poétiquement exprimée dans la fin du deuxième récit de *Verd Paradis* (P. 26 à 28) : « *Èra lo temps ont los tropèls davalavan de la montanha [...]. Venián al vilatge amb lo tropèl de las estelas, a l'ora ont canta la cadena del potz, a l'ora ont barran los portals. Venián amb sa lana cargada de frescor, d'ombra e d'ivèrn, alongadas dins los camins coma lo camin de Sant Jaume. Bailarian* [Bailarián ?] *ara un planhum a la selva muda e de comba en comba rebalant, serián lentas coma d'inchalhents recòrds balançats*



Dans le texte intitulé « *Per tres camins* » de Rouquette, un vers revient comme une ritournelle ; il ne semble pas porteur de joie car « *als tres camins velha la mòrt* », « au carrefour veille la mort » :

*Per tres camins va e camina  
Bèl cavalier d'espiga d'aur.*<sup>975</sup>

Par trois chemins va et chemine,  
beau cavalier à l'épi d'or.

Cordes, lui aussi, est affectueusement familier envers le chemin de « *Centelhas* » qui lui rappelle tant de souvenirs que l'auteur en est ému et le chemin devient un compagnon de confiance :

*Tal siàs, tu, camin qu'ai pres tant al viu  
Dins los matins clars, los miègjorns cremaires,  
Qu'ai pres tant souvent cap a mon Paissiu  
Que de ne parlar lo còr me ven confle*<sup>976</sup>

Tel es-tu, chemin que j'ai pris tant à cœur  
dans les matins clairs, les midis brûlants,  
pris si souvent vers mon Paissiou  
qu'à l'évoquer mon cœur bat

C'est aussi, dans le même poème, un chemin qui « monte au hasard », tel un « chemin charretier ou chemin de chèvres » :

*Tal es lo camin que monta a l'asart  
Camin charretier o camin de cabras  
Riban de solelh, camin centelhard.*

Tel est le chemin qui monte au hasard,  
chemin charretier ou chemin de chèvres,  
Ruban de soleil, chemin de Centeilles.

« *Estrada* », « *Carrairons* », « *camin* », « *dralhas* » (P. 189, « *Lengatge* » et « *Dralhas* » p. 99), sont autant de termes que Cordes emploie pour désigner le chemin, le sentier ou le départ : « *partença* », (P. 33), voire l'errance, « *trevança* » (« *trevar lo campèstre mut* » « errant parmi les terres muettes », « *Romanin* », p. 35) ou la marche pour se retrouver ou retrouver son passé, mais aussi les traces anciennes sur les chemins marqués par l'histoire. Comme Rouquette, Cordes part à l'aventure :

*Siam partits dins lo vent  
Delargaire de brumas.  
[...]  
Siam partits dins lo vent  
Delargaire de sòmnis.  
[...]  
Siam partits dins lo vent  
Delargaire d'imatges.*<sup>977</sup>

Nous sommes partis dans le vent  
chasseur de nuages.  
[...]  
Nous sommes partis dans le vent  
chasseur de rêves.  
[...]  
Nous sommes partis dans le vent  
chasseur d'images.

---

*al ritme del sòmi* ». « C'était l'époque où les troupeaux descendaient de la montagne [...] Elles arrivaient au village avec le troupeau des étoiles, à l'heure où chante la chaîne du puits, à l'heure où se ferment les portails. Elles arrivaient la laine chargée de fraîcheur, d'ombre et d'hiver, étirées sur les Chemins comme un Chemin de Saint-Jacques. Elles rendraient maintenant une plainte à la forêt muette et, le long des combes, elles iraient lentes comme d'indolents souvenirs balancés au rythme du songe ». Traduction d'Alem Surre-Garcia.

<sup>975</sup> Max Rouquette, *La Pietat dau matin*, p. 49.

<sup>976</sup> Leon Còrdas, *La Respelida de Centelhas*, 1962. Repris dans *Òbra poètica*, Béziers, CIDO, 1997, p. 59.

<sup>977</sup> *Idem*, « *Partença* », « *Partance* », p. 33.

Chez Busquet aussi, à un carrefour, les chemins, personnifiés, sont apeurés et s'enfuient ; seul le poète est apte à distinguer leurs yeux verts, couleur ô combien maléfique chez Lorca, dans les fourrés (LVI) :

<i>Los caminòls</i>	[Les sentiers
<i>Cap als caires totis s'escampan,</i>	vers tous les coins s'échappent
<i>Espaurugats</i>	apeurés
<i>Que devini ieu sos uèlhs verds</i>	moi, je devine leurs yeux verts
<i>A l'espèra tras una barta.</i> <sup>978</sup>	à l'affût derrière un buisson].

La forêt, à l'horizon, est un château de feuilles qui accueille le soleil au couchant (LVII). La route, tous feux éteints, donc vide de voitures, court le risque de chuter dans le fossé à chaque virage (LVIII).

Il ne ressort pas de ces textes une quelconque sensation de révolte mais plutôt une impression de sérénité et d'acceptation qui rejoint le fatalisme andalou. Que ce soit sous le soleil de Midi, celui qui provoque le « *vertolhon* », une sensation de vertige et rappelle l'image pécoutienne de la « vieille qui danse »<sup>979</sup>, qui est aussi typique des régions comme la Camargue ou des déserts, que ce soit dans le calme du soir ou dans la nuit, la mélancolie règne en maître, une mélancolie triste.

Comme Lorca, Max Rouquette ressent l'inexorabilité de la marche fugace du temps qui mène à la mort dont beaucoup de commentateurs disent que Lorca en avait eu la prémonition. Le dernier poème du recueil éponyme, *La pietat dau matin*, s'achève sur ces vers qui rendent parfaitement cette sensation et ce sentiment :

<i>La pietat dau matin as parabandas</i>	La pitié du matin sur les terrasses
<i>Los recampava, enclausits e perduts,</i>	les recueillait, fascinés et perdus,
<i>Entre qu'etèna anava la nuòch granda</i> <sup>980</sup>	cependant que sans fin marchait la grande nuit

L'inéluctabilité du temps qui passe, ce que Marie Rouanet appelle *La marche lente des glaciers*<sup>981</sup>, est parfaitement perceptible dans le poème de Rouquette « *Lo vestit de silenci* » qui est une évocation profondément douloureuse du phénomène physiologique du « *vielhum* », de la vieillesse qui accompagne l'arrivée de la mort comme le retour des troupeaux annonce la fin de l'été :

<i>Per los que son ora se sarra</i>	Pour ceux-là dont l'heure approche
<i>Que son marcats per la montanha</i>	marqués pour la transhumance,
[...]	[...]
<i>Encara van dapasset coma en sòmi</i>	Ils vont encore à petits pas comme en un rêve

<sup>978</sup> Ramon Busquet, « *Tankas ninòias per espantar la nuèch* », p. 151.

<sup>979</sup> Roland Pecout, 1978. *Portulan I*, Énergues, Vent Terral. 2<sup>nd</sup> chapitre, p. 27 à 33. « Note : « *biais proverbial de dire que las Linas se fondon a l'orizont, quand fai ben caud, e fan una mena de miratge* ». [Tournure proverbiale pour dire que les lignes se fondent à l'horizon quand règne la chaleur et qu'elles produisent ainsi une sorte de mirage]. Ce phénomène se produit par grande chaleur : l'impression que l'air danse à l'horizon provoque une sorte de mirage.

<sup>980</sup> Max Rouquette, *La Pietat dau matin*, IEO Toulouse, *Messatges*, 1963. « *La Pietat dau matin* », p. 61.

<sup>981</sup> Marie Rouanet, *La Marche lente des glaciers*, Paris, Payot, coll. « Récits de vie » 1994.

*Per los camins de la terra e dau vent  
Trantalhejant un pauc a las caladas  
[...]<sup>982</sup>*

par les chemins de la terre et du vent,  
en chancelant un peu sur le pavé,  
[...]

Lesfargues, lui aussi, ressent le passage du temps et sa fuite : « *lo temps que me manca / lo trobarai pas* », « Le temps qui me manque / où le trouverais-je ? »<sup>983</sup>, regrette-t-il tristement dans le poème « *Lo còs, lo còr e l'ostal* ». La traduction rend le futur « *trobarai* » par un conditionnel et l'affirmation occitane devient une interrogation. Le poète évoque, avec nostalgie, l'enfance et la Dordogne qui a changé : plus aucun bateau ne circule sur la rivière, les gabares<sup>984</sup> ont disparu et, avec elles, les chants qui animaient le cours d'eau ; les berges sont devenues muettes, constate le poème « *Cançon* » :

*Qu'ausisses pus la cançon  
d'un gabarrièr – ai ! gabarras  
ennanadas ont Dieu sap ! - ?<sup>985</sup>*

Quand tu n'entends plus la chanson  
d'un gabarier- ô gabares  
parties Dieu sait où ! -

Il n'y a pas qu'au fil de l'eau que le temps coule et s'écoule. Sur terre aussi, les heures filent prestement. Ce sentiment, Lesfargues semble l'avoir éprouvé très tôt car, dès le recueil « *Vos escribi de Brageirac* », le poème « *L'erba de l'òrt* » reflétait une douce mélancolie :

*E tòrni pensar a las oras de mon joine temps,  
Aquelas oras tan lentas  
Dins las claras matinadas de julhet.  
Ne'n finissian pas de s'escórrer  
Mentre que, uèi,  
Son acabadas que las ai pas vistas passar<sup>986</sup>*

Je pense à nouveau aux heures de mon jeune  
temps,  
ces heures si lentes  
dans les claires matinées de juillet.  
Elles n'en finissaient pas de s'écouler  
tandis qu'aujourd'hui  
elles sont finies alors que je ne les ai pas vues  
passer.

Ne demeurent que les souvenirs des moments heureux :

*E çò qu'en ieu demòra  
Coma un rebat de sòmi  
Es la votz d'un mainatge  
Votz tan pura que fai  
Timidament tinlar  
Lo cristal sorne un pauc  
De desjà vièlhs remembres.<sup>987</sup>*

Et ce qui demeure en moi  
comme un reflet de rêve  
c'est la voix d'un enfant  
voix si pure qui fait  
timidement tinter  
le cristal un peu dépoli  
de souvenirs déjà vieillis.

Tout ce temps passé, « *Quò's segur que me'n soveni* » (P. 83) : le poète affirme qu'il ne l'oublie pas et il insiste dans le poème « *Lo còs, lo còr e l'ostal* » :

<sup>982</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, (Sud, Marseille, 1988), 2ème éd., Domens, Pézenas, 2000. P. 58.

<sup>983</sup> Bernat Lesfargas, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrux, Jorn. p. 153 « *Lo còs, lo còr e l'ostal* », « Le corps, le cœur, la maison ».

<sup>984</sup> Embarcations traditionnelles, longues et à fond plat, appelées gabares ou gabarres, de l'occitan « *gabarra* », utilisées dès le XVIIIème siècle pour la batellerie. L'apparition du Chemin de fer, au XIXème siècle, va progressivement entraîner une nette diminution du trafic fluvial.

<sup>985</sup> Bernat Lesfargas, *Op. Cit.*, « Chanson », p. 19.

<sup>986</sup> *Op. Cit.*, p. 145. « L'herbe du jardin ».

<sup>987</sup> *Op. Cit.*, p. 45. « *Al ròc d'Anglars* », « Au roc d'Anglars ».

*Ausissi pus res  
Que mos vièlhs recòrds ;  
Platussan tot suau  
Quand lo mal rosiga [...] <sup>988</sup>*

Je n'entends plus rien  
que mes vieux souvenirs ;  
ils bavardent à voix basse  
quand le mal me ronge [...]

Tout baigne dans une atmosphère de solitude et de mélancolie mais, à la différence d'un Andalou exalté, Rouquette transmet une impression de sérénité et d'acceptation. La lenteur due à l'âge et la démarche vacillante, l'incertitude de la vie qui se traverse comme en un songe, tout est suggéré avec un vocabulaire simple mais percutant. L'image de la transhumance, c'est à dire du départ des bêtes vers la montagne de l'estive ou le retour pour l'hiver vers le village illustre le cheminement de l'être humain vers un lieu différent, inconnu : un endroit pour mourir en paix comme dans certaines tribus d'Amérique où celui qui sentait la mort venir s'en allait le plus loin possible des siens et choisissait l'emplacement qui lui semblait le plus favorable pour y finir ses jours. Si la poésie lorquienne est empreinte de violence, violence exprimée par les poignards ou les couteaux, la couleur verte prépondérante et la lune menaçante ainsi que les silhouettes noires des gardes civils, il n'y a rien de tout cela chez Rouquette, hormis une paix qui s'impose par la force des mots comme dans le poème « *Cant de nuoch* », « Nocturne »<sup>989</sup> :

*Mas ara que se prefonde  
Tota pena au som espès,  
Que tota la patz dau monde  
Leu l'engreva de son pes.*

Maintenant, que s'engloutisse  
dans l'épais sommeil toute peine  
que toute la paix du monde  
l'écrase de son poids.

Le recueillement exprimé par Rouquette, recueillement qui n'a rien de religieux, est une manifestation de l'oubli de soi, de sa propre vie et de la conscience du manque de perspective mais aussi de la prescience de la mort :

*Son reculhits au fons de son silenci,  
Adejá l'orizont es sens darrier.  
Adejá los fums de la vida  
Son tot parièrs coma se n'i aviá pas.*

Ils sont recueillis au fond de leur silence,  
Déjà l'horizon est sans au-delà.  
Déjà les fumées de la vie  
Leur sont comme si elles n'étaient pas.<sup>990</sup>

Ces « *Camins* » sont, comme les précédents, un symbole de l'errance, errance du chemin mais aussi errance des hommes qui les empruntent, qu'ils soient Gitans, mendiants ou marcheurs. Bien différents semblent les chemins d'Antoñito quand il part à Séville pour voir les corridas ou celui que gravit Soledad qui cependant finiront mal comme celui de Don Pedro ou des deux compères du *Romance sonámbulo* qui tient plutôt de la montée au calvaire ; les chemins occitans, s'ils sont présentés différemment, ont en commun la douleur, la peine et la souffrance. Pour reprendre deux vers de R. Lafont, qui s'adresse à son « *amic Lagarda* », « ami Lagarde » : « *Los camins que venon d'Espanha / an son pes talhant de solesa.* », « Les chemins qui viennent d'Espagne / ont leur poids tranchant de solitude. »<sup>991</sup>.

<sup>988</sup> *Op. Cit.*, p. 153 « *Lo còs, lo còr e l'ostal* », « Le corps, le cœur, la maison ».

<sup>989</sup> Max Rouquette, *Les Psaumes de la nuit*, p. 43.

<sup>990</sup> *Op. Cit.*, « *Lo Maucòr de l'unicòrn* », « *Lo vestit de silenci* », « L'habit de silence », p. 58-59

<sup>991</sup> Robert Lafont, 2011. *Poèmes, 1943-1984*, Montpeyroux, Journ. P. 127. *Dire l'òme lo segle*, « *Catalanescas de l'amistad* », « Catalanesques de l'amitié ».

Lafont est, comme le dit F. Martel dans son « Éloge de Robert Lafont »<sup>992</sup>, « l'homme des chemins [...] qui a parcouru toutes les routes du Midi, qui a régulièrement rendu visite aux cousins catalans, dont il maîtrise la langue » et qui a partagé « sa vie entre Montpellier et Florence » dans les dernières années de son existence. Les chemins lafontiens sont divers : il y a « *lo camin dei desiranças* », « le chemin des désirs » (*Poèmas*, p. 48-49) ; « *lo camin deis automnadas* », « le chemin des jours d'automne » (*Poèmas*, p. 50-51). Parfois des guitares leur ouvrent la porte et les hommes s'en vont sur les chemins entourés de haies de ronces, chemins de rêve, noyés de brouillard :

*Lei guitarras duerbon lei pòrtas*  
*Sus de gonfons de desirança*  
*E tres camins espèran*  
*Plegats dins seis arronzes*  
*De sòm. Es l'ora cava.*  
 [...]
 *Nosautres que caminaviam*  
*Dedins de lèas de neblum*<sup>993</sup>

Les guitares ouvrent les portes  
 sur des gonds de désirs  
 et trois chemins attendent  
 pliés dans leurs ronces  
 de sommeil. C'est l'heure creuse.  
 [...]
 Et nous qui nous avançons  
 dans des avenues de brouillard

Parfois c'est la rosée qui emperle le trajet des hommes mais, comme chez Lorca, la marche de l'aube n'a rien de tranquille :

*Sus un camin anam ribejat d'aiganhòla*  
*Mai lo camin totjorn remonta deis Inferns*  
*E l'auba se revira en escotant lei tomples*  
*Ont la lutz se fai nuèch e nòstre pous silenci.*<sup>994</sup>

Nous suivons un chemin que borde la rosée  
 mais le chemin toujours remonte des Enfers  
 et l'aube se retourne en écoutant les gouffres  
 où le jour devient nuit et notre pous silence.

Parfois encore, c'est la pluie qui chemine, « *La plueja caminant au pas d'aquesta prima* », « La pluie qui marche au pas de ce printemps » (*Poèmas*, p. 526-527) :

Le pouvoir des poètes est donc bien la capacité d'humaniser les objets ou les éléments et la nature. Ces chemins sont des vagabonds que jamais rien ne retient et qui n'attendent que la nuit :

*Los camins van, los camins venon*  
*Au mitan de l'erba pacienta*  
*Que res pòt pas pus estonat.*  
 [...]
 *Se deslargan au vent dau Causse.*  
 [...]
 *Caminan e van sens relambi.*  
 [...]
 *E sols a traversar lo temps sens terme,*  
*Çò sol qu'esperan es la nuòch.*<sup>995</sup>

Les chemins vont, les chemins viennent  
 au milieu de l'herbe patiente  
 que rien ne peut étonner.  
 [...]
 Se répandent au vent des Causses.  
 [...]
 Ils marchent et vont sans répit.  
 [...]
 Et seuls à traverser le temps sans bornes,  
 cela seul qu'ils attendent c'est la nuit.

<sup>992</sup> F. Martel, « Éloge de Robert Lafont », In *Lenga e país d'òc*, N° 50-51. Per Robèrt Lafont, CNDP-CRDP, 2011. P. 27.

<sup>993</sup> Robert Lafont, *Op. Cit.*, p. 54-55. « *Lei castèus d'erba* », « Les châteaux d'herbe ».

<sup>994</sup> *Idem*, « *Despossession 4* », p. 258-259.

<sup>995</sup> Max Rouquette, *Op. Cit.*, p. 85.



Le chemin lui-même se perd, il continue cependant sa vie de chemin en serpentant et va jusqu'à pleurer car il est toujours seul :

*E lo camin s'es perdut en camin.  
A perdut son nom emai sas sabatas  
Plora dins los rècs dels carris romans ;  
E degús respond pas a son planh*<sup>996</sup>

Et le chemin s'est perdu en chemin.  
Il a perdu son nom et ses sandales.  
Il pleure dans l'ornière des chars romains ;  
Et nul ne répond à sa plainte.

Ces chemins humanisés se fondent et se confondent avec les hommes qui les parcourent : le peuple de Bernagues qui quitte l'usine pour aller cultiver leurs quelques arpents de terre (*Lo Maucòr de l'unicòrn*, p. 113), « *Los enfants de la nuòch* », ceux qui « *venon de l'ombra e de l'escur dau mond* » (« venus de l'ombre et de la nuit du monde », p. 50). C'étaient « *Aqueles* », (P. 76), ces exilés qui, tels « *paura cardonilha* », un « pauvre chardon », « *se'n anavan l'arma desconsolada / las savatas penjadas au còl / e descauç dins la polsa estranja* » / « s'en allaient, l'âme en désespoir, / les souliers pendus à leur cou, / pieds nus, dans la poussière étrangère » ; vaincus, ils quittaient leur pays et cherchaient refuge en France. Ces hommes jetés sur les chemins sont les frères des réprochés de J. Boudou comme dans le poème « *Lo paure* », « Le pauvre » qui s'en va « sur le chemin où tombe la neige », « *pel camin ont la nèu tombava* »<sup>997</sup> ; il ne faut pas oublier « Les errants » du poème « *Los Rebalaires* » :

*Mas nautres los rebalaires,  
Rebalam pel camin grand,  
E filam de vas la bisa,  
E sabèm pas ont anam.*<sup>998</sup>

Mais nous autres les errants,  
nous errons sur la grand route,  
et nous filons vers la bise,  
sans savoir où nous allons.

Chez Rouquette, c'est « *Lo passant* », « Le mendiant » aux yeux vides, qui arrive « *dau camin de la plana* », « du chemin de la plaine » et repart en suivant le « *camín de sant Jaume* », « le chemin de Saint Jacques »<sup>999</sup>. P. Gardy intitule sa réflexion sur Rouquette dans les *Paysages du poème*, « Max Rouquette : du matin vers la nuit, le chemin des songes »<sup>1000</sup>. Les chemins des rêves où les Muses accompagnent les poètes, « *los rebalaires* » et « *lo passant* », sont aussi les chemins empruntés par les pèlerins, « *los Romieu* », sur le Chemin de Saint Jacques. Le texte de Lesfargues, « *Orvault de Sant-Martin* » commence en prose et parle d'un « *camín de pèiras* », un « chemin pierreux » sur lequel marchaient le poète et son ami, Marc, dans la sérénité d'un soir. Nous pouvons remarquer l'adjectif « *cansadissa* » qui ressemble à son équivalent espagnol « *cansado/a* » :

*Lo sendarèu s'esvalissiá dins l'ombra, e d'un camin oblidat dins las combas òm ausissiá  
s'enalçar la cançon cansadissa d'un meissonièr tardiu amb son volame sus l'espata,  
O d'un paure sant Joan romieu*

<sup>996</sup> *Op. Cit.*, « *La lenga s'es perduda* », p. 34.

<sup>997</sup> Joan Bodon, 2010. *Poèmas*. Éd. Bilingue. Traduction française de Roland Pécout, Puylaurens, IEO Edicions. P. 123.

<sup>998</sup> Joan Bodon, *op. cit.*, p. 195.

<sup>999</sup> Max Rouquette, *Les Psaumes de la nuit*, [1937], Paris, Obsidiane, Édition bilingue, 1984. P. 34.

<sup>1000</sup> Philippe Gardy, *Paysages du poème, Six poètes d'oc entre XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle*, PULM, Montpellier, 2014. P. 17 à 46.

*Caminant camin d'una estèla.*<sup>1001</sup>

Notre chemin se perdait dans l'ombre, et d'un sentier oublié dans les combes on entendait monter la chanson lasse d'un moissonneur attardé, faucille sur l'épaule, ou d'un pauvre saint Jean pèlerinant guidé par une étoile.

Cette répétition du substantif « *camín* » et du verbe « *caminar* », se retrouve dans les vers du poème « *Campanièr de Senta-Crotz* ». Il est malaisé de savoir qui est le plus vieux de l'homme ou du chemin :

[...] un òme, de qual sègle,  
Sus lo vièlh camin de l'ostal  
*Camina.*<sup>1002</sup>

[...] un homme, de quel siècle,  
sur le vieux chemin de la ferme  
chemine.

« Bergerac, naguère », premier texte du recueil « *Vos escriví de Brageirac* », de 1945, est un chant d'amour en français, à la ville, à la rivière et aux différents aspects du paysage dordognot. Le troisième fragment est un ensemble de dix-sept vers composés autour de mot « chemin », placé en anaphore ; deux vers ouvrent le poème et leur répétition (trois fois) donne un air de refrain. L'ordre est modifié pour clore le morceau :

Chemin du bord de l'eau  
Chemin du Barrage<sup>1003</sup>

Pour Léon Cordes, l'homme qui va à « *Centelhas* », « *l'òme dels camins traversuts e tòrts* », « homme des chemins grimpants et tortueux », marche sur le sentier des troubadours ou devient pèlerin sur le chemin de Saint Jacques, « *sul camin romieu e dels trobadors* », « sur le chemin des pélerins et des troubadours » ; c'est « *lo camin vièlh que nos liga al terraire* », « le vieux chemin qui nous lie à cette terre »<sup>1004</sup>. Michel Decor, dans sa présentation de « La cosmogonia dins *La Respelida de Centelhas* de Leon Còrdas », parle de cette nécessité que ressent l'homme, philosophe ou écrivain ou homme simple, de marcher pour penser et réfléchir : « *Lo caminar e l'encaminament son aqueles besonhs fundamentals, per l'èstre uman, de retrobar son èsser essencial* » / [La marche et le cheminement sont ces besoins fondamentaux pour l'être humain, de retrouver son « moi » essentiel.]<sup>1005</sup>. Dans la sixième « *Cobla* » du recueil « *Dire son si* » de 1975, Cordes, en jouant sur son nom, suggère qu'il s'est cherché sur de nombreux chemins :

*De Còrdas sul Cèl a Còrdas d'Espanha*  
*De fil en cordura ai cercat mon si.*<sup>1006</sup>

De Cordes sur Ciel à Cordoue d'Espagne  
de fil en aiguille j'ai cherché mon être.

<sup>1001</sup> Bernat Lesfargas, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrux, Journ. P. 23. « Crépuscule de Saint-Martin ».

<sup>1002</sup> *Idem*, p. 37 « *Campanièr de Senta-Crotz* », « Clocher de Sainte-Croix ».

<sup>1003</sup> *Idem*, p. 143.

<sup>1004</sup> Leon Còrdas, *La Respelida de Centelhas*, 1962. Repris dans *Òbra poètica*, Béziers, CIDO, 1997, p. 63.

<sup>1005</sup> Miquèl Decòr, « *La cosmogonia dins La Respelida de Centelhas de Leon Còrdas* », In Leon Còrdas / Léon Cordes, « *Canti per lors qu'an perdut la cançon* », *Revue des Langues Romanes*, Collectif. Études réunies par Marie-Jeanne Verny, P U L M, N° 2. 01/02/2017. P. 334.

<sup>1006</sup> Leon Còrdas, *Òbra poètica*, Béziers, CIDO, 1997, p. 121.

Cette démarche, à la fois physique et spirituelle est, selon M. Decor, un cheminement de l'âme, qui peut être renforcé par un enracinement géographique (et c'est le cas de Lorca, Rouquette, Boudou, Busquet, Mouzat, sans oublier Cordes, Lesfargues, Pécout ni Lafont, très accrochés à leurs terres) mais aussi un enracinement culturel dans l'histoire et les légendes d'un lieu. C'est l'approche du pèlerin, de l'exilé ou celle du passeur de langue qu'ont été Cordes et les autres écrivains occitans :

*Aquel camin de l'anma es possible de lo rendre mai fòrt en l'apasturant de l'enrasigament individual per de senhals collectius, siá geografic, que celebra l'èime de un luòc ; siá cultural, qu'evòca l'istòria e las legendas restacadas a l'èime del luòc ; siá esperitual, que pren en compte los corrents esperituals restacats a l'èime del luòc*<sup>1007</sup>.

[Ce chemin de l'âme il est possible de le rendre plus solide en le nourrissant de l'enracinement individuel par des signaux collectifs, soit géographiques, qui célèbrent l'esprit d'un lieu ; soit culturels, qui évoquent l'histoire et les légendes rattachées à l'esprit du lieu ; soit spirituels, qui prennent en compte les courants spirituels rattachés à celui du lieu]

Ce terme, « *enrasigament* », renvoie à la thèse de M.-J. Verny sur R. Pécout<sup>1008</sup>. Celui-ci a rédigé un document intitulé « *Enrasigament o nomadisme : per una cultura bomiana* » [Enracinement ou nomadisme : pour une culture gitane] et « Le manifeste pécoutien, [...] paraît dans le n°3 de *Jorn*. Ce titre met en évidence la relation nécessaire entre l'attachement à l'ici et le besoin de découvrir l'ailleurs, relation au cœur de l'œuvre depuis ses origines. »<sup>1009</sup>. Le besoin de racines bien ancrées dans un terroir n'empêche nullement, aux yeux de Pécout comme pour les poètes occitans, un besoin de découvrir de nouveaux horizons et de cheminer sur des sentiers battus ou non. L'auteure fait remarquer que le poème intitulé « *Ma terra* » dit que « *li camins se son perduts* », [les chemins se sont perdus], « *li dralhas ancianas / se son reduchas en gaudres* », [les anciennes pistes / sont réduites à l'état de torrent] et s'achève sur ces vers remplis d'illusion et d'espoir :

<i>E nòstri camins Caminaràn</i> <sup>1010</sup>	[et nos chemins chemineront]
--	---------------------------------

qui peuvent rappeler les vers d'A. Machado :

<i>Caminante, son tus huellas el camino, y nada más; caminante, no hay camino, se hace camino al andar.</i> <sup>1011</sup>	Voyageur, le chemin sont les traces de tes pas c'est tout ; voyageur il n'y a pas de chemin, le chemin se fait en marchant.
---	---

Le poème numéro XIII de *Mastrabelè* conseille même de « *Crema totèi trofeus e totèi pelhas* », « Brûler tous les trophées et leurs lambeaux », pour être délivré et pour<sup>1012</sup> :

<sup>1007</sup> Miquèl Decòr, *Art. cit.*, p. 334.

<sup>1008</sup> Voir : Marie-Jeanne Verny, 2003. *Enrasigament e nomadisme trajectoire d'un écrivain occitan de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle*, Roland PÉCOUT, I E O. Textes et documents.

<sup>1009</sup> [http://www.univ-montp3.fr/uoh/pecout/index.php?option=com\\_content&view=article&id=8&Itemid=16](http://www.univ-montp3.fr/uoh/pecout/index.php?option=com_content&view=article&id=8&Itemid=16)

<sup>1010</sup> Marie-Jeanne Verny, *Op. Cit.*, p. 172.

<sup>1011</sup> Antonio Machado, *Poesías completas*, [17-9-1940], Austral, N° 149, Madrid, Espasa-Calpe, Undécima edición 1966. « *Proverbios y cantares* » XXIX, p. 158. Antonio Machado, *Poesías*, traduites de l'espagnol par Sylvie Léger et Bernard Sesé. Préface de Claude Esteban. Collection Du monde entier, Gallimard, 1973. P. 208.

*Que lo pes d'una deliurança non t'empegue :  
Fai-te'n leugier  
Per caminar en d'autrei deliuranças*

Que le poids d'une délivrance ne te retienne pas  
fais-t'en léger  
pour marcher vers d'autres délivrances

L'expression « *Fai-te'n leugier* », renvoie encore à Machado qui conseille aussi de voyager léger, comme lui, c'est-à-dire sans soucis ni préoccupations sinon le plaisir de sillonner chemins et routes :

*Yo, para todo viaje  
-siempre sobre la madera  
De mi vagón de tercera-  
Voy ligero de equipaje.<sup>1013</sup>*

Moi, pour n'importe quel voyage  
-toujours sur le bois d'un wagon  
de troisième-,  
Je ne prends qu'un mince bagage.

Nous pouvons remarquer que si Machado dit bien « *yo* », « je » et parle en son nom de ses impressions, Pécout s'abrite derrière le « tu », l'autre, comme il a souvent coutume de faire en prose comme en poésie. Mais le lecteur suit ce guide qui, s'adressant à nous, se parle à lui-même : « *Tu, lo viatjaire* », « Toi, le voyageur »<sup>1014</sup>. Ce qui ennuie l'auteur castillan (d'adoption) dans le voyage, c'est l'arrivée : « *lo molesto es la llegada* », « Le plus gênant c'est l'arrivée. », alors que le départ est un plaisir : « *¡Este placer de alejarse !* », « Oh ! le plaisir de s'échapper ! »<sup>1015</sup>.

Au sujet du recueil *Poèmas per tutejar*, M.-J. Verny signale que « Les êtres qui habitent les *Poèmas per tutejar* sont des voyageurs (...) Ce cheminement est occasion de rencontres, de communication et d'échanges [...] les voyageurs, [sont] souvent des marcheurs [...]. »<sup>1016</sup>. C'est d'ailleurs dans cet ouvrage que se dessine une forme d'art poétique pécoutien à travers le poème « *Lei mots* », en particulier. Ils sont nécessaires dans la création littéraire et les poèmes pécoutiens les font chanter. Pécout ne donne pas seulement à *Dire* mais il « donne à voir »<sup>1017</sup>. C'est en cela qu'il est proche de Lorca qui offre ses peintures à l'auditeur qui a eu le privilège de l'entendre et au lecteur qui a le bonheur de le lire dans le texte. Les mots eux-mêmes deviennent des humains :

*Dins lo ventre de cada mòt  
i a lei sens de cada causa  
la restitucion dei colors imaginadas  
e la fusion dei metaus  
e un dire d'òme  
qu'a quitat d'èstre febrós.<sup>1018</sup>*

Dans le ventre de chaque mot  
il y a les sens de chaque chose  
la restitution des couleurs imaginées  
et la fusion des métaux  
et une parole  
plus loin que la fièvre.

<sup>1012</sup> Roland Pécout, *Mastrabelè*, Jorn, Montpeyroux, 1999. P. 53.

<sup>1013</sup> Antonio Machado, *Campos de Castilla*, CX, « *El tren* », p. 92. « En train », p. 134.

<sup>1014</sup> Roland Pécout, *Mastrabelè*, p. 25.

<sup>1015</sup> Antonio Machado, *Poesías completas, Campos de Castilla*, Austral, N° 149, Espasa-Calpe, Madrid, Undécima edición 1966. P. 92. Antonio Machado, 1973. *Poésies*, traduites de l'espagnol par Sylvie Léger et Bernard Sesé. Préface de Claude Esteban. Gallimard. P. 134-135.

<sup>1016</sup> Marie-Jeanne Verny, 2003. *Enrasigament e nomadisme trajectoire d'un écrivain occitan de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle*, Roland PÉCOUT, I E O. Textes et documents. P. 199.

<sup>1017</sup> Paul Éluard, [1939] *Donner à voir*, Poésie/Gallimard (n°122), Gallimard, 1978.

<sup>1018</sup> Roland Pécout, *Poèmas per tutejar / Poèmes pour dire tu*, livret bilingue et cassette-audio, Fontblanche, Montjòia. « *Dins lo ventre de cada viatjaire* », « Dans le ventre de chaque voyageur ». P. 4-5.

Ces mots se sont fondus dans l'être humain au point de devenir le liquide vital qui irrigue le corps. Ils ont pris « chair » et cette humanisation peut rappeler la phrase biblique : « Et le Verbe s'est fait chair et il a planté sa tente parmi nous »<sup>1019</sup> :

<i>Aquelei mòts pescats a la descisa lor país aquò's mon sang aquò's ton sang dins lo teïssut sarrat de l'invencion dei minutas.</i> <sup>1020</sup>	Ces mots péchés à la dérive  leur pays c'est mon sang c'est ton sang dans le tissu serré de l'invention des minutes.
--	---

Quand les hommes se mettent à parler, les mots qui les habitent et la Poésie se taisent :

<i>Lei mòts se son taisats leis òmes parlan la Poësia es mòrta</i> <sup>1021</sup>	Les mots se sont tus les hommes parlent la Poésie est morte
--	---

Quand Pécout dit « *la Poësia es mòrta* », elle est, en réalité, incarnée dans l'homme qui parle, « *non cercatz pas rima, anem, vos es enclausa...* » / « ne cherchez pas la rime, allons, elle est en vous... »<sup>1022</sup>, car celui-ci a intégré les mots dans tout son être ; nous serions ici assez proches d'un « chant profond » que le poète doit chercher et trouver en son sein puisque les mots sont sa chair :

<i>leis avèm digerats inventats fach flors de nervis de sang e de venas</i> <sup>1023</sup>	on les a digérés inventés / faits fleurs de nerfs de sang et de veines
---	--

Ces deux vers, « *la Poësia es mòrta* » et « *non cercatz pas rima, anem, vos es enclausa...* », pourraient sembler paradoxaux : comment une Poésie disparue pourrait-elle s'exprimer dans les êtres humains ? Mais la complémentarité ou l'aspect duel est une caractéristique pécoutienne, ce que confirment les analyses de M-J. Verny<sup>1024</sup> :

L'impossibilité de séparer le rêve poétique de la matérialité du monde n'est qu'une des formes que prend dans l'œuvre de Pécout le refus de séparer les contraires. Ils ne sont jamais opposition, ils sont complémentarité. Leur articulation s'impose quelles que soient les catégories évoquées, et se traduit souvent par une présentation binaire dans les phrases. Quelques exemples, et d'abord cette reprise symétrique dans le poème « *Passejada lòng dau riu après vendemiar* » :

<i>Amaviam de beure E amaviam la set belèu.</i> <sup>1025</sup>	Et nous aimions boire, et peut-être nous aimions la soif
---	---

<sup>1019</sup> Jn 1,1-18.

<sup>1020</sup> Roland Pécout, *Op. Cit.*, « *Lei mòts* », « Les mots », p. 12-13.

<sup>1021</sup> *Idem.*

<sup>1022</sup> Roland Pécout, *Op. Cit.*, « *Letras II* ». P. 17-18.

<sup>1023</sup> *Idem.*

<sup>1024</sup> M-J. Verny, Communication au XVIIe congrès de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes, Bordeaux, 13-17 septembre 2005. In Guy Latry, éd. *La Voix occitane, Actes du Congrès de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes*, Bordeaux, 12-17 septembre 2005, Presses Universitaires de Bordeaux.

<sup>1025</sup> Roland Pécout, *Op. Cit.*, « *Passejada long dau riu après vendemiar* », « Promenade au bord de l'eau après les vendanges ».



Au-delà d'une première impression de paradoxe, se cache un binôme comme chez Lorca : la douleur de la soif permet d'apprécier le fait de l'étancher. Ce sont les deux faces d'une même réalité comme la vie et la mort, l'amour et la douleur ; la présentation symétrique et répétitive des vers souligne la dualité et la complémentarité du phénomène. C'est l'existence humaine qui est présente dans cette binarité.

Les hommes qui marchent vont ainsi répandre les mots sur leur passage car « *Lo poëma s'es milanta espetat. Leis aigas, leis auras, carrejan aquela pòussa radioactiva. Contamina tout...* », « Le poème a explosé. Cette poussière radioactive, les vents, les eaux, la charrient. Elle contamine tout... »<sup>1026</sup>. Le monde (univers et gens) sera couvert de mots et de poésie.

Pécout, qui a beaucoup voyagé, est un inlassable marcheur. Il lui faut « Cheminer, envers et contre tout, [...] et malgré la solitude contre le vent : « *Caminas sol contra lo vent* »<sup>1027</sup>. Il est mû par la « nécessité impérieuse du cheminement, au hasard, au fil du désir, « *sens seguir de peadas marcadas* », « sans suivre de traces préalables », comme l'exprime le vers 3 du deuxième poème « *Passejada lòng dau riu après vendemiar* » [Promenade le long du fleuve après les vendanges] »<sup>1028</sup> :

*alara me'n vau dise ren  
per de camins de pauvre temps  
e aquò es ben.*<sup>1029</sup>

alors je m'en vais je ne dis rien  
par des chemins de pauvre temps  
et c'est bien.

Et pourtant, si, sur le thème des chemins, l'écho de Lorca s'est fait discret, cet extrait de Pécout peut rappeler le cheminement douloureux du fiancé de la jeune gitane du « *Romance sonámbulo* ». Il n'est pas seul, il a un « *compadre* », un « compagnon » ou un « ami » mais il est blessé et souffre ; ils peinent pour parvenir jusqu'à la maison de la gitane qui attend désespérément ; le chemin n'est pas cité mais suggéré par de notes géographiques qui soulignent la difficulté de la progression en montée, accentuée par les répétitions :

*Compadre vengo sangrando,  
desde los puertos de Cabra.  
[...]  
Dejadme subir al menos  
Hasta las últimas barandas.  
[...]  
Ya suben los dos compadres  
Hacia las altas barandas.  
[...]  
Los dos compadres subieron.*<sup>1030</sup>

*Amic, tòrne ensagnosit  
Despuòl los passes de Cabra.  
[...]  
Deissa-me escalar au mens  
Fins qu'a la nauta baranda.  
[...]  
Los dos amics dejà venon  
Cap a las verdas barrandas.  
[...]  
Los dos companhs escalèron.*

<sup>1026</sup> *Idem*, « *Letras II* ». P. 17-18.

<sup>1027</sup> « *Canta de l'aut silenci* », *Per Didier, qu'a traversat lo Solèu* » ; « Chant du haut silence », « Pour Didier qui a traversé le soleil », p. 30-31.

<sup>1028</sup> [http://www.univ-montp3.fr/uoh/pecout/index.php?option=com\\_content&view=article&id=63&Itemid=59](http://www.univ-montp3.fr/uoh/pecout/index.php?option=com_content&view=article&id=63&Itemid=59)

<sup>1029</sup> *Idem*, « *Canta de l'aut silenci* », *Per Didier, qu'a traversat lo Solèu* » ; « Chant du haut silence », « Pour Didier qui a traversé le soleil », p. 28-29.

<sup>1030</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. *Romancero gitano*, p.431. Traduction d'A. Belamich, *Poésie*/Gallimard, p. 199-200. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 422-423. « Compagnon, j'arrive en sang / depuis les cols de Cabra. [...] Laissez-moi monter au moins / vers les

<i>Compaire, sanguinós, vène</i>	Je reviens ensanglanté
<i>Desempuèi lei pòrts de Cabra.</i>	depuis les cols de Cabra.
[...]	[...]
<i>Au mens, lascia qu'escala</i>	Laissez-moi monter au moins
<i>Fins qu'ai nauts balens d'amont</i>	vers ces hautes balustrades.
[...]	[...]
<i>Jà lei dos compaires escalan</i>	Les deux compagnons s'élèvent
<i>Devèrs lei balens d'amont.</i>	Vers les hautes balustrades.
[...]	[...]
<i>Lei dos compaires escalèron.</i>	Les deux compagnons montaient.

Au passage, nous pouvons remarquer que Rouquette a employé l'adjectif « *verdás* » au lieu de traduire « *altas* » : le traducteur a préféré rendre l'idée de menace létale car la couleur verte est, chez Lorca, très connotée négativement. La différence de sens entre les prépositions « *Hasta* » et « *Hacia* » sert les intentions de Lorca qui veut marquer ainsi l'évolution des sentiments de jeune gitan : la première exprime le désir d'accéder à son but qui est d'atteindre les « hautes balustrades » qui sont en fait selon Lorca, les dernières, « *últimas* », alors que la seconde, « *hacia* », suggère le sens ou la direction par rapport à l'endroit où l'on se trouve. La fatigue a dû entamer les forces et l'énergie des deux hommes qui ne voient plus que la hauteur des « balustrades ».

Si la « *monja gitana* » enfermée dans sa clôture monastique ne peut se déplacer, son esprit chevauche à travers les plaines d'un rêve érotique, Antonio, le gitan, va sur le chemin de Séville. Le *Poema del cante jondo* nous emmène sur des chemins pas toujours faciles à parcourir comme « *Camino* ». Avec la femme adultère, le gitan parcourut le meilleur des chemins :

<i>Aquella noche corri</i>	Cette nuit me vit galoper
<i>El mejor de los caminos,</i>	de ma plus belle chevauchée,
<i>Montado en potro de nácar</i>	sur une pouliche nacrée,
<i>Sin bridas y sin estribos.</i> <sup>1031</sup>	sans brides et sans étriers.

Ces chemins lorquiens n'ont rien de très engageant et ne sont pas des lieux de promenade mais plutôt d'errance mortifère. Il semble, en effet, que le *Romancero Gitano* ne soit constitué que de longs cheminements lents et douloureux. Nous avons vu celui du fiancé de la gitane du « *Romance sonámbulo* » ; il y a la course de *Préciosa* affolée qui « *corre sin detenerse* », « prend la fuite à toutes jambes. »<sup>1032</sup> devant les assauts du vent, « *corrís a tira-cambas.* » (Rouquette, p. 20) ; la venue du cavalier à la forge gitane au grand galop (P.425) ; l'arrivée du juge « *por los olivares* », « par l'olivette » (« *Reyerta* », p. 429), « *lo jutge [...] arriba per l'oliveta* » (Rouquette, p. 23). « *San Gabriel* » « *ronda la desierta calle* », il « rôde dans la rue

---

hautes balustrades. [...] / Les deux compagnons s'élèvent / vers les hautes balustrades. [...] Les deux compagnons, montaient. ». Rouquette, p. 25 à 27. Allan, p. 19.

<sup>1031</sup> *Idem, Romancero gitano*, p. 435. Traduction de Jean Prévost. *Poésie*/Gallimard, p. 205. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 426. « Cette nuit-là je courus / ma chevauchée la plus belle / sur une jument de nacre / sans bride et sans étriers. »

<sup>1032</sup> *Idem, Romancero gitano*, « *Preciosa y el aire* », p. 427. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 419.

déserte » (P. 442) quand il va saluer la Vierge et lui annoncer la nouvelle de sa grossesse. Comme pour le messager céleste, porteur d'une nouvelle entachée de tristesse, le chemin d'Antoñito el Camborio, agréable au début, va se transformer en mauvais pas pour finir par un calvaire qui le mène à la mort. Que dire de l'allure des gardes civils (P. 453 et 455) qui avancent lentement mais sûrement vers le lieu du saccage, noirs et semblables à la nuit (P. 454) qui s'approche ? Don Pedro pleure sur le sentier qui va le conduire à son tragique destin :

<i>Por una vereda</i>	<i>Por un caminòl</i>	Le long d'un sentier
<i>Venía Don Pedro</i>	<i>se'n veniá dòn Pedro.</i>	avançait Don Pierre.
<i>¡Ay cómo lloraba</i>	<i>Ai, coma plorava</i>	Ah, comme il pleurait,
<i>El caballero !<sup>1033</sup></i>	<i>lo caballero!</i>	ce chevalier!

Thamar elle-même va au-devant de son viol : « *Thamar entró silenciosa / en la alcoba silenciada* », « pénètre en silence dans la chambre qui se tait », « *Thamar dintra silenciosa / dins l'alcòva asilentida* »<sup>1034</sup> ; le silence est rendu angoissant par la répétition et la place de deux termes qui l'évoquent. Aucun des traducteurs ne reprend le passé simple lorsquien « *entró* » ; ils optent pour le présent qui suggère sans doute davantage le mouvement en train de se faire.

Tous ces chemins sont donc des lieux de douleur et de peine. Ils ne sont pas décrits par Lorca, seulement suggérés par les sentiments ou les sensations éprouvés par ceux qui les sillonnent. Comme « *Lo passant* », « Le mendiant » ou « *Lo vièlh* », « Le vieux » de Rouquette<sup>1035</sup> ou « *Los rebalaires* », « Les errants » de Boudou<sup>1036</sup>, les marcheurs parcourent comme un *via crucis* la voie qui les conduit vers un destin funeste. Ils surgissent de nulle part comme « *Lo vièlh* », « Le vieux » de Rouquette, pour disparaître au loin et s'évaporer dans l'inconnu. Bien qu'on sache d'où viennent « *Aqueles* », « Ceux-là »<sup>1037</sup>, le sentiment de souffrance, est encore plus fort.

Le *Libro de poemas* offre au lecteur un poème intitulé « *El camino* » dans lequel le poète s'adresse au chemin qu'il traite comme un nomade ou un errant ; sans fin, éternellement, « *No conseguirá nunca / tu lanza / herir el horizonte* », « Jamais ne parviendra / ta lance / à blesser l'horizon. », le chemin personnifié parcourt le monde et rien ne peut l'arrêter :

<i>¡cómo debes amar</i>	Comme tu dois aimer
<i>A los asnos que pasan</i>	les ânes qui passent,
<i>Acariciando con ternura humilde</i>	caressant d'une humble tendresse

<sup>1033</sup> « *Burla de Don Pedro a caballo* », p. 461. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 447. Une variante du dernier vers cité est relevée dans l'édition Poésie/Gallimard, p. 238 : Belamich choisit de rendre « *caballero* » par « cavalier » alors que les sens du terme espagnol est plus proche du chevalier. Rouquette. P. 63.

<sup>1034</sup> « *Thamar y Amnon* », p. 465. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 451. Rouquette. P. 68.

<sup>1035</sup> Max Rouquette, [1937], 1984. *Les Psaumes de la nuit*, Édition bilingue, Paris, Obsidiane. P. 34-35 et p. 53-54.

<sup>1036</sup> Joan Bodon, 2010. *Poèmes. Éd. Bilingue*. Traduction française de Roland Pécout, Puylaurens, IEO Edicions. P. 194-195.

<sup>1037</sup> Max Rouquette, 1988, SUD. *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, (Sud, Marseille, 1988), 2<sup>ème</sup> éd., Domens, Pézenas, 2000. P. 76-77.

*Tu carne desgarrada !*  
 [...] *¡Cuánta melancolía*  
*Tienes entre las casas*  
*Del poblado !*  
 [...] *Dando vueltas al mundo,*  
*No encontrarás posada.*  
*No tendrás camposanto*  
*Ni mortaja,*  
*Ni el aire del amor renovaré*  
*Tu sustancia.*<sup>1038</sup>

ta peau martyrisée !  
 [...] *Quelle mélancolie*  
*que la tienne entre les maisons*  
*du hameau !*  
 [...] *À parcourir le monde*  
*tu ne trouveras point d'auberge,*  
*tu n'auras pas de cimetière*  
*ni de linceul.*  
 Le souffle de l'amour ne rafraîchira point  
 tout ton être.

Le vers lorquien « *tallas / la sombra con tu lima / blanca* », « tu polis / l'ombre avec ta lime / blanche », de jour comme de nuit, rappelle les poèmes rouquettiens « *Un camin blanc* » ou encore le « *Camin vièlh* », vieux chemins rendus poussiéreux par le pas des hommes et le passage des troupeaux. Comme les humains, ces chemins « marchent » vers un destin inconnu ou conduisent vers une destinée fatale comme les « *Cien jinetes enlutados* », « Cent cavaliers en noir », du poème « *Camino* »<sup>1039</sup>, que leurs chevaux mènent vers le lieu de leur dernier sommeil. Ils vont reposer en terre andalouse, comme le dit le poème « *De profundis* » :

*Los cien enamorados*  
*Duermen para siempre*  
*Bajo la tierra seca.*<sup>1040</sup>

Les cent amoureux  
 dorment à jamais  
 sous la terre sèche.

C'est en effet, la mort qui emprunte les voies de communication humaines : « *Por un camino va / la muerte, coronada, / de azahares marchitos.* », « Par un chemin s'avance / la mort, avec une couronne / de fleurs d'oranger fanées. »<sup>1041</sup>. Mais les chemins andalous ont la couleur du sang, comme le précise le poème « *De profundis* » : « *Andalucía tiene / largos caminos rojos.* », « L'Andalousie a de longs chemins rouges. ». Cependant ce sont les deux teintes opposées et peu rassurantes, le noir et le blanc, qui entourent la jeune fille brune dans « *El paso de la seguriya* » :

*Entre mariposas negras,*  
*Va una muchacha morena*  
*Junto a una blanca serpiente*  
*De niebla.*<sup>1042</sup>

Parmi des papillons noirs  
 avance une fille brune  
 à côté d'un blanc serpent  
 de brouillard.

Les sentiers des poètes occitans laissent entrevoir une autre démarche car ils sont en recherche de quelque chose qui se perd comme le chemin mais qui semble plus malaisé de retrouver : la langue et la culture occitane. Que nous dit B. Lesfargues dans le poème « *Çò que l'aiga jonjoneja* » / « Ce que fredonne l'eau » ? Qu'il se bat, tel Don Quichotte contre des moulins inutiles car pour sa langue et sa région le constat est loin d'être optimiste :

<sup>1038</sup> Federico García Lorca, *Libro de poemas*, p. 254 à 256. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 71-72. « Le Chemin ».

<sup>1039</sup> *Idem*, *Poema del Cante jondo*, p. 313. « Chemin ». Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 146.

<sup>1040</sup> *Idem*, p. 316. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 150.

<sup>1041</sup> *Idem*, p. 316. « *Clamor* ». « Clameur ». Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 151.

<sup>1042</sup> *Idem*, p. 299. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 133. « Le passage de la seguriya ».

-Occitans, nòtra Occitània,  
Tots los camins ne son dobèrts  
A la tempèsta. [...] <sup>1043</sup>

-Occitans, notre Occitanie  
a tous ses chemins ouverts  
à la tempête. [...]

Dans le poème « *Lengatge* » <sup>1044</sup> qui ouvre le recueil « *Fial de fum* », le mot « chemin » rythme le poème comme un refrain : « *lo camin* », (vers 4), « *pel camin* », « sur le chemin », (vers 10), « *sul camin* », « sur le chemin », (vers 27), « *del camin* », « du chemin » (vers 32). Les prépositions employées par Cordes sont plus révélatrices que celles de la traduction : « *pel camin* » suggère une idée de déplacement qui n'existe pas ou est bien moins significative dans l'expression « *sul camin* ». À la question qui ouvre le poème :

*Se lo camin*  
*Fasiá pas lo torn de la tèrra*  
*D'ont podriá venir*  
*Lo camin ?*

Si le chemin  
ne faisait pas le tour de la terre  
d'où pourrait venir  
le chemin ?

Cordes propose la réponse de l'espoir ou de l'attente de « *l'aspergue tendre, / del camin* » / « l'asperge tendre / du chemin », malgré deux allusions à la mort. La première vient à propos du laurier qui sera toujours vert que l'homme vive ou meure : « *Tu viu, tu mòrt es verd* » et la seconde évoque la mort sur le chemin lors d'un été de souvenirs :

*E los crits de ma joventut*  
*E nòstre estiu de recobranças*  
*Peltirats per dire o morir,*  
*Sul camin...*

Et les cris de ma jeunesse  
et notre été de souvenirs  
étirés pour dire ou mourir  
sur le chemin...

Il est vrai que lorsque les chemins ne sont plus empruntés, comme « *un camin vièlh desanat* », le « chemin désaffecté » dont parle Cordes dans le poème au titre évocateur, « *Dralhas* », « Chemins », (*Òbra poètica*, p. 99), la nature reprend possession de ces endroits foulés par les pieds des hommes comme une langue peut se perdre si elle n'est plus prononcée. : « *la lenga s'es perduda au fons dau bòsc. / S'es perduda. Degus la sona pas. E se durbís la boca / es sens resson* », « La langue s'est perdue », « La langue s'est perdue au fond du bois. / S'est perdue. Nul ne l'appelle. Ou, s'il ouvre la bouche, / c'est sans écho » nous dit Rouquette dans ce poème intitulé « *La lenga s'es perduda* » <sup>1045</sup>. Et alors, le poète reste muet puisque « La langue s'est perdue ». Rouquette écrit « *La votz* », cette voix ancienne qui résonne encore un peu :

*Aquela votz qu'ausiguèron antan*  
*Los aucèls de mai de mila ans*  
*Canta dins la ramilha.* <sup>1046</sup>

La voix qu'autrefois entendirent  
les oiseaux d'il y a mille ans  
chante au milieu des arbres.

Mais elle ne résonne même pas au fond des puits :

*Votz muda au dur de la cistèrna*

Muette voix au cœur de la citerne,

<sup>1043</sup> Bernat Lesfargas, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrour, Jorn. P. 33.

<sup>1044</sup> Leon Còrdas, *Op. Cit.*, « *Lengatge* », p. 189.

<sup>1045</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, p. 35.

<sup>1046</sup> Max Rouquette, 1963. *La Pietat dau matin*, p. 53.



*Resson qu'aurá pas son resson.*<sup>1047</sup>      écho qui n'aura pas d'écho.

Le chant profond de Lorca qui remonte des puits ou des citernes résonne dans les vers du poème « *Lo son d'aquela votz* » de la première œuvre poétique de Cordes, :

<i>Lo son d'aquela votz qu'ai pas jamai ausida</i> <i>Que monta del passat e qu'en ieu ressonís,</i> <i>Secretosa font atarida,</i> <i>Rampèl de nis</i> <sup>1048</sup>	Le son de cette voix que je n'ai pas ouïe, qui jaillit du passé et résonne en moi, secrète font tarie, appel du nid
---	--

Cordes choisit de s'investir : « *Canti per los qu'an perdut la cançon* », « Je chante pour ceux qui ont perdu le chant », nous dit-il (P. 83) ; il affirme sa volonté d'avoir un « *cant solidari* », « chant solidaire » avec la nature, les hommes et les animaux qui ne peuvent pas ou plus chanter ni s'exprimer.

Pendant, bien que la voix soit étouffée, bien que le poète soit resté muet et silencieux, son chant est caché et il faut parler et parler encore, envers et contre tout :

<i>Ai longtemps gardat lo silenci</i> [...] <i>Era amudida, aquela votz</i> <i>Qu'un poble escond dins sa garganta ;</i> <i>Un poble a man de s'esvanir.</i> [...] <i>Coma que vengue e que ne vire,</i> <i>Es vengut lo temps de parlar.</i> <sup>1049</sup>	J'ai longtemps gardé le silence [...] C'est, rendue muette, cette voix qu'un peuple cache dans sa gorge : un peuple prêt à s'effacer. [...] Quoiqu'il en soit et qu'il advienne Est venu le temps de parler.
--	---

Rouquette ne perd donc pas espoir ; il peut exister une lueur positive, comme dans le poème « *Lo pes* » (P. 40) qui commence par une impossibilité venue de l'extérieur non de la volonté du poète :

<i>Agandirem pas a lo dire</i> <i>Que la nuòch o vòl pas.</i> [...] <i>Que la paraula es coma un rai</i> <i>Que passa al dejòt d'una pòrta.</i> <i>Es coma lo camin dau jorn.</i>	Nous n'arriverons pas à la dire : la nuit pesante ne le veut pas [...] Car la parole est un rayon qui passe au-dessous d'une porte. C'est comme le chemin du jour.
--	---

Ces mots, cette voix, malgré leur fragilité et leur minceur, sont têtus : ils se glissent partout et montent jusqu'au firmament :

<i>Las paraulas estèlan la nuòch de las causas.</i> [...] <i>Las paraulas son de lutz en camin,</i> <i>Que sabon pas se quaucun las espèra.</i>	Les paroles étoilent la nuit des choses ; [...] Les paroles sont de la lumière en chemin qui ne savent pas si quelqu'un les attend.
<i>La nuòch inacababla.</i> <sup>1050</sup>	La nuit infinie.

<sup>1047</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn*, p. 70.

<sup>1048</sup> Leon Còrdas, *Aquarèla*, p. 47. « Le son de cette voix ».

<sup>1049</sup> *Idem*, « *Lo silenci* », p. 38.

<sup>1050</sup> *Idem*, « *Las paraulas* », « Poèmes », p. 156.

La nuit, elle aussi personnifiée, « *la nuòch o vòl pas* », est un des acteurs des poèmes de Lorca et ne se présente pas toujours de façon amicale ou sereine. Parfois la voix est couleur de cendre : « *Lo planh cendrós dau record* », « La voix de cendre du regret »<sup>1051</sup>. Nous retrouvons ici une association synesthésique chère à Lorca : le goût de cendre des regrets et la tristesse que ceux-ci procurent est lié aux sons atténués et plaintifs mais la braise se dissimule sous cette mort apparente.

Comme pour Lafont ou Cordes, les mots, la parole c'est à dire la langue, sont fondamentaux chez Rouquette. Celui-ci a écrit pour parler à l'herbe : « *Paraulas per l'erba* »<sup>1052</sup>, il compose « *Los mots* » :

<i>Los mots son de sòus traucats.</i>	Les mots sont des sous trousés.
<i>Per jogar als osselets</i>	Pour jouer aux osselets
<i>Ne vòle cafir ma palma.</i>	Je veux en remplir ma paume.
<i>E ne faire gisclar son cant perdut,</i>	Et leur faire crier leur chant perdu
<i>Amb d'ulhauç de lusor nòva.</i> <sup>1053</sup>	Dans des éclairs de clarté neuve.

La parole peut être hésitante lorsque vient le soir, qu'il soit celui de la nature ou celui de la vie comme le dit Cordes dans le poème intitulé « *Per ela* » :

<i>E la paraula que tremòla</i>	Et la parole hésitante
<i>Tot rasimant los dits dels jorns en parabòlas</i> <sup>1054</sup>	grapillant nos pensers familiers en paraboles

Cette langue perdue, c'est « *la paraula resconduda* », « la parole cachée », mais c'est aussi celle qui « étincelle » quand elle est parlée sans honte, dans le poème de Léon Cordes, « *Fòc* », « Feu » (P. 191) :

<i>Quand la lenga s'abeluga</i>	Quand la langue étincelle
<i>Sens vergonha d'òme de'òc,</i>	au-delà de la honte
<i>E la paraula resconduda</i>	et la parole cachée
<i>Uèi, totjorn, i es pas de tròp</i>	aujourd'hui, toujours, n'y est pas de trop

Le silence des humains est partagé par la nature, toujours empathique, mais les hommes sont coupables car ils sont à l'origine des dégâts qui la détruisent. En effet, souvent ces chemins bordés d'arbres longent des ruisseaux dont l'eau, pourtant si présente dans l'œuvre de Rouquette ou Lesfargues comme chez Lorca, en vient parfois à se taire, souillée par les actes malveillants : « *Los riussets* »<sup>1055</sup>, « Les ruisseaux » ne se font plus entendre, comme les oiseaux, car l'homme les a rendus muets :

<i>Los riussets cantan pas pus,</i>	Les ruisseaux ne chantent plus,
<i>An delembrat son nom,</i>	ils ont oublié leur nom,
[...]	

<sup>1051</sup> Max Rouquette, *Les Psaumes de la nuit*, « Nocturne », p. 40.

<sup>1052</sup> Max Rouquette, 1963. *La Pietat dau matin*, IEO Toulouse, Messatges. P. 9.

<sup>1053</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, (Sud, Marseille, 1988), 2<sup>ème</sup> éd., Domens, Pézenas, 2000. P. 26.

<sup>1054</sup> Leon Còrdas, « *Se conti que conte* », « Je conte et raconte », p.159.

<sup>1055</sup> *Idem*, p. 92.

*Los riussets cantan pas pus,  
Son escanats de bordilhas.*

Les ruisseaux ne chantent plus,  
Ils sont étouffés d'ordures.

En occitan, les termes désignant les cours d'eau sont variés : ici nous avons le « *riusset* » ; il existe aussi « *lo rivatèl* », « *lo riu* », « *lo flume* ». Le terme « *rio* » en espagnol est ambigu : il désigne aussi bien une rivière qu'un fleuve, seul un suffixe peut moduler le sens du mot.

Lorca et les poètes occitans qui nous intéressent sont donc tous bien marqués par le lieu de leur naissance et de leur existence, tant sur le plan de la langue et du lexique que sur le plan des sentiments et de leur expression. Un auteur comme Boudou est plus réservé, moins expansif qu'un Lafont ; Rouquette possède une forme de « sècheresse », copie probablement de sa garrigue, alors que Mouzat est plus disert et extraverti. Gardy explique très clairement qu'il existe « un lien qui unit une langue à un paysage »<sup>1056</sup> et comment le poème, après la recomposition poétique, devient le paysage lui-même, mais un paysage autre. Par une « alchimie personnelle » (P. 12), le poète reconstruit un paysage en incluant son « itinéraire biographique, intime et intellectuel » qu'il associe à une langue « élue comme langue d'écriture privilégiée » (P. 13). C'est ainsi que leur vision de la Terre et du cosmos prend une tournure très personnelle tout en gardant un regard sur le modèle andalou. L'affirmation de P. Gardy, dans sa présentation de l'opuscule « Paysages du poème » (P. 11) convient parfaitement :

[...] le poète d'oc est tributaire de sa langue. [...] cette langue, souvent, est intimement reliée à un pays, ou plutôt, à un paysage, dont elle semble issue, auquel elle renvoie, et qui constitue finalement son origine, réelle ou recréée, son lieu de référence, vers lequel on retourne, où [sic] duquel on s'éloigne, plus ou moins

Pour confirmer ces dires, le poème de Mouzat, « *Parladura lemosina* », « Parler limousin » est un bon exemple car langue et pays sont intimement liés et inséparables ; le possessif « *ta* » est nettement attribué au pays :

*Quò per te lauvar, terra rufa e doça,  
Pais rosse e verd dels bòscs prunds e blos,  
Qu'ai vògut gardar ta lenga a la bocha  
E chantar ton biais dins sos lindes mots...*<sup>1057</sup>

C'est pour te chanter, terre dure et douce,  
pays roux et vert des bois profonds et purs,  
que j'ai voulu garder ta langue à la bouche  
et chanter ton allure dans ses mots limpides...

Du point de vue de Cordes, comme pour Lafont et Rouquette (mais en est-il autrement pour tous les poètes ?), l'amour des mots et des sons qui les accompagnent est un phénomène essentiel de leur poésie. Lafont a composé un recueil de poèmes intitulé *Paraulas au vielh silenci* et décliné et substantivé le verbe « *Dire* »<sup>1058</sup> et Cordes a cherché à *Dire son si*. Tous ont couché les mots sur le papier ou, comme Lorca, les ont fait chanter, les ont dits ou déclamés. Ils les ont fait passer par le filtre de la bouche et les ont savourés dans leur palais.

<sup>1056</sup> Philippe Gardy, *Paysages du poème, Six poètes d'oc entre XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle*, PULM, Montpellier, 2014. P. 11. Les six poètes sont Léon Cordes, Robert Lafont, Bernard Lesfargues, Georges Reboul, Max Rouquette et Jean-Calendar Vianès.

<sup>1057</sup> Jean Mouzat, *Œuvres poétiques limousines et occitanes*. T. 2, p. 173.

<sup>1058</sup> *Paraulas au vielh silenci* de 1946 et *Dire* de 1957 ont été imprimés à Rodez pour la Société d'Études Occitanes par Subervie.

Ceci conduit au verbe espagnol « *paladear* », si imagé et évocateur de l'action de savourer et qui évoque la sensation de saveur grâce au palais, « *paladar* » ; ainsi peut se comprendre le vers de Cordes : « *Mensona-la, flor a ta boca* », « prononce-la, fleur à ta bouche », au sujet de « *la paraula que calia dire* », « la parole bienvenue » qui se trouve dans le poème « *Quand coneiràs que la paraula...* », « Quand la parole... » (*Òbra poètica*, p. 27).

Cela renvoie aussi à l'image de la mastication des mots et rappelle les propos de J-Y Casanova (*lo poèta rescondut*), au sujet de l'ouvrage de Gardy, *La dicha de la figuiera* : « Métonymie de l'écriture, le figuier a soif et faim comme les mots eux aussi ont faim et il nous faut les rechercher, les guetter, les apprivoiser et les enfermer provisoirement dans nos livres. »<sup>1059</sup>. Il ajoute que les mots « dévoilent pudiquement la faim de dire, l'insatiable faim d'être au monde, malgré les errances et les peurs, la mort qui rôde et les douleurs indicibles. [...] ils participent à la représentation des images. ». Gardy, comme Lorca ou Rouquette..., est un chercheur de ces mots qu'il puise dans les livres ou dans la vie et qu'il insère dans un texte pour qu'il devienne musique et image : « Philippe Gardy est un "posaire" de mots et de poésie. »<sup>1060</sup>. Voici qui n'est guère éloigné du concept poétique du poète andalou et de son « chant profond » qu'il va puiser au tréfonds de lui-même. Mais ce n'est pas sans évoquer le souvenir du poème de Pécout qui allie joie des papilles et saveur linguistique :

<i>Lei mòts</i>	Les mots
<i>Puèi que n'i a</i>	puisqu'il y en a
<i>Lei vòle prendre en compte</i>	je veux les prendre en compte
<i>N'espigar una luciditat</i>	en faire pousser une lucidité
<i>Verda coma la pomièra</i>	verte comme les pommiers
<i>Ambé de rasims aspres</i>	avec les raisins âpres
<i>Ambé lo gost pebrat</i>	avec le goût poivré
<i>Dei vilas conquistadas.</i> <sup>1061</sup>	des villes qu'on conquiert.

R. Lafont ne s'est pas exprimé différemment au sujet de R. Busquet dans sa préface à l'ouvrage de ce dernier. Il conserve l'idée gustative et l'image gourmande du plaisir des mots : « [...] *Busquet a trevat tòtei lei camins ont dindavan lei mots en esquilas [...]. En occitan ne fai, dei mots, pitança ufanosa, e mai drilhaça. Me congoste ieu, o dise, d'un poèta nòtre dei mots.* », [Busquet a rôdé par tous les chemins où les mots tintaient comme des sonnailles [...]. En occitan, il fait, des mots, fière pitance, et même bombance. Je me régale moi, je le dis, d'avoir notre poète des mots.]<sup>1062</sup>.

<sup>1059</sup> Jean-Yves Casanova, « Lettre à Philippe Gardy sur la faim des mots », In Philippe Gardy, 2003. *Lo poèta rescondut*, « Le poète caché ». Actes du colloque de Montpellier, Médiathèque centrale d'agglomération Émile Zola, 1er mars 2002. Communications réunies par Jean-Claude Forêt. Centre d'études Occitanes, Lo Gat negre. P. 111-112 et 114.

<sup>1060</sup> *Idem*, p. 111.

<sup>1061</sup> Roland Pécout, septembre 1978. *Poèmas per tutejar – Poèmes pour/à tutoyer*, Fontblanche (13), livret bilingue et cassette-audio, Association Mont-Jòia. « Les mots ». P. 12-13.

<sup>1062</sup> Ramon Busquet, 1979. *Aquò Ritz quand plòu*, Préface de Robert Lafont, Messatges, IEO, Tolosa. R. Lafont, « Prefaci », p. III.]

Les deux premières pièces des « *Coblas* » de Cordes offrent un festival de sonorités et de mots simples, parfois crus, qui souligne le caractère précieux de la parole aux yeux de Cordes :

<i>E ròda-rodaràs la ronda dels dròlles,</i>	Et tourne sans fin, ronde d'enfants,
<i>L'aira vièlha s'ii bat pas pus</i>	on ne bat plus sur l'aire abandonnée
<i>Qu'aquei trepar, sa cançon recampada,</i>	que cette ronde, sa chanson glanée,
<i>Garbièra e corona de mans</i>	gerbier et couronne de mains
[...]	[...]
<i>Fai preciosa la paraula</i> <sup>1063</sup>	Précieuse soit la parole

Comme Rouquette, qualifié par P. Gardy de « *Passaire e passant* »<sup>1064</sup>, Cordes joue, lui aussi, le rôle d'un passeur comme l'indique le titre d'une communication de M.-J. Verny, « Léon Cordes, passeur de langue et de culture »<sup>1065</sup>. Il le dit dans le poème « *Lengatge* » qui ouvre le recueil « *Fial de fum* »<sup>1066</sup> : « *lengatge / passatge* », « Lengage / passage ». Dans ce poème, qui fait partie des derniers de Cordes, le lecteur rencontre le vent, « *lo Cerç fòlh, lo cerç que brama* », « le Cers fou, le cers qui hurle », la chaleur et le laurier toujours vert, « *lo rampalm, el, es totjorn verd* », autant de thèmes qui se trouvent chez Lorca. Il y retrouve aussi le souvenir de son enfance : « *E nòstre estiu de recobranças / peltirats per dire o morir* », « et notre été de souvenirs / étirés pour dire ou mourir ». Ce verbe « *dire* » est riche de sens et rappelle le titre donné par Lafont à certains recueils. Il affirme que « *Lo sol poder es que de dire* », « Le seul pouvoir celui de dire »<sup>1067</sup> ; il faut parler sur tous les tons : « *dire doç* », « dire doux », « *dire fèr* », « dire dur », « *dire larg* », « dire vaste, « *dire amic* », « dire ami ». Mais il semble se « dédire », quelques années plus tard, dans le recueil *Aire liure* en écrivant :

<i>Lo malordit escur de dire.</i>	Obscure duperie du dire
<i>A la paraula ieu laçat</i>	lorsque lacé à ma parole
<i>Coma a l'abís quau se i tira</i>	pareil à qui tombe à l'abîme
<i>Dins un vertige debanant</i>	dans un vertige dévidé
<i>Au primier mot desfau ma vida.</i> <sup>1068</sup>	je perds ma vie au premier mot.

Cette déclinaison du verbe « *Dire* », nous la retrouvons chez Cordes dans son recueil intitulé *Dire son si*<sup>1069</sup>. Déjà, en 1956, dans la composition *Aquarèla*, le poème « *Quand coneiràs que la paraula te conven* » met la puce à l'oreille et révèle la volonté de Léon Cordes d'écrire pour dire. C'est, selon J.-M. Petit, « *un convit al dire personal amorosament*

<sup>1063</sup> Leon Còrdas, *Dire son si*, « *Coblas* », p. 113.

<sup>1064</sup> « *Passaire e passant. Max Rouquette entre l'aici e l'ail Alin* », suivi de « Max Rouquette, doas versions dau "Romance de la luna luna" de Federico García Lorca », *Oc*, CCCLXVIII CCCXLVIII, printemps-automne 2008, p. 84-92.

<sup>1065</sup> In Leon Còrdas / Léon Cordes, « *Canti per los qu'an perdut la cançon* » Études réunies par Marie-Jeanne VERNY. 2016. Tome CXX, Revue des Langues Romanes, PULM. P. 379 à 402.

<sup>1066</sup> Leon Còrdas, *Op. Cit.*, « *Lengage* », p. 189.

<sup>1067</sup> Robert Lafont, 2011, *Poèmas, 1943-1984*, Montpeyrroux, Journ. « La lenga d'òc », p. 117.

<sup>1068</sup> *Idem*, « *Despossession* »,

<sup>1069</sup> Leon Còrdas *Dire son si*, Comptador generau dau libre occitan, Vedena, 1975. « *Dire son être* », Leon Còrdas, 1997. *Òbra poètica*, traduction française en regard, préface de Jean-Marie Petit, Béziers, Centre International de Documentation Occitane. P. 113 à 153.



*amanhagat... al dire "coronèl" segon una expression qu'es sol a emplegar... »<sup>1070</sup>. Son art poétique apparaît en particulier dans la « *cobla* » 2 du recueil *Dire son si*, où le *credo* du poète apparaît clairement :*

<i>Fai preciosa la lenga</i>	Précieuse soit la parole,
<i>Sèrva lo crit,</i>	contenu le cri,
[...]	[...]
<i>Aquí vengut lo temps ont la paraula,</i>	Voici venu le temps où la parole,
<i>Estalviada e prima en son rampèl,</i>	économe et réservée,
<i>Se deu res qu'essenciala</i>	ne se doit plus
<i>Al dire coronèl</i>	qu'aux propos essentiels
<i>Dire per pas res dire</i>	faux fuyants
<i>Quand monta lo raufèl</i>	étouffés dans un rôle
[...]	[...]
<i>La paraula endintrada</i>	la parole rentrée
<i>Te portarà pas tòrt.</i> <sup>1071</sup>	ne te fera point tort.

Cordes est conscient que ce « *Dire* » est mis sous le boisseau et que cette parole est étranglée : « ... *penjat al cròc, lo si que s'escana* », « clouée au pilori mon entité étranglée »<sup>1072</sup> ; souvent l'homme d'oc a honte de son langage et son « *cant bufèc / de vergonha* », « chant vidé par la honte »<sup>1073</sup>. Mais dans le poème « *Fòc* », le « Feu », est le symbole de la transmission concrète d'abord, d'une cigarette et du feu qui va l'allumer, mais aussi, de façon métaphorique, de la parole en oc. Ce poème s'adresse à un compagnon, un frère : « *tu, mon fraire* », « toi mon frère » et ce pronom, répété quatre fois en anaphore (vers 1, 6, 13 et 19), est le lien qui soude la fraternité.

Selon Gardy, le « véritable art poétique » de Cordes apparaît dans la pièce finale du recueil *Aquarèla*, « *Quand coneiràs que la paraula...* »<sup>1074</sup>. La poésie de Cordes ? ce sont des mots de tous les jours, des termes usuels qui expriment des sentiments de la vie quotidienne, d'une banalité apparente mais chargée d'un sens profond qui ne se laisse pas discerner dès la première lecture. Telle est la poésie de Cordes : des mots simples mais un vocabulaire riche et varié, des mots grossiers, des termes de la vie rurale, d'un milieu où le vocabulaire cru n'effraie pas car on y a coutume d'appeler un chat un chat ; il est le reflet de la vie réelle des hommes comme des choses. Cette parole, c'est l'homme qui la porte, la conserve, la transmet malgré les difficultés ou les entraves :

<i>E lo crit es tot nòu que lo Cèrç lo repren,</i>	Et se renouvelle dans le souffle du Cers le cri
<i>L'òme pòrta paraula</i>	de l'homme, porte parole
<i>Dire son si</i>	Dire son être
<i>Lo dire en òc,</i>	le dire en oc
<i>Per, sèm aquí,</i>	là, nous sommes,
<i>Ciutat sul ròc,</i>	roc-cité,

<sup>1070</sup> Prefaci de Joan-Maria Petit, Leon Còrdas, 1997. *Òbra poètica*, p.10. C'« est une invitation au dire personnel, amoureux chéri, au dire "coronel" selon une expression qu'il est seul à employer ».

<sup>1071</sup> Leon Còrdas, *Op. Cit.*, p. 115.

<sup>1072</sup> *Idem*, « *Coblas* » 7, p. 121.

<sup>1073</sup> *Idem*, « *A l'èime de Paul Verlaine* », p. 193. « À l'esprit de Paul Verlaine ».

<sup>1074</sup> Philippe Gardy, *Paysages du poème, Six poètes d'oc entre XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle*, PULM, Montpellier, 2014. P. 71.

*D'aquela « puta canha » e sas cendres al vent*      "pute chienne" cendres jetées au vent  
*Dire son si,*      pour dire  
*Son èime.*<sup>1075</sup>      l'être.

Les chemins andalous et occitans sont des voies de souffrance et de peine. Qu'elle soit physique ou morale, cette douleur exprime une forme de révolte contre une situation jugée injuste et imméritée mais contre laquelle les solutions ou les remèdes sont difficiles à trouver sinon au fond de soi. Par ailleurs, les propos au ton rebelle et insoumis des poètes occitans rejoignent le slogan : « *Òme d'Òc, as dreit a la paraula, Parla !* » qui accompagne une silhouette d'homme debout sur l'affiche de 1968, et dont le message a été repris en chanson par Claude Marti et rappellent aussi le titre de la première composition de Pécout, en 1969 : *Avèm decidit d'aver rason*, dans laquelle l'auteur cite les événements de mai 1968 et des conséquences sur la réflexion des « Occitans » quant à leur envie de s'exprimer dans une langue qu'ils connaissaient encore et de vivre dans ces régions du Sud de la France aux caractéristiques bien particulières.

---

<sup>1075</sup> Leon Còrdas, « *Menèrba* », p. 133

<sup>1075</sup> CIRDÒC-Mediatèca occitana, L'affiche « *Òme d'òc, as dreit a la paraula, Parla !* », *Occitanica - Mediatèca Enciclopedica Occitana / Médiathèque encyclopédique occitane* <http://www.purl.org/occitanica/iconoteca/4325>. « Minerve ». Il est signalé que « les passages entre guillemets sont de la *Cançon de la Crosada* ».

### 3.3- Spécificités occitanes<sup>1076</sup>. Le droit à la parole et le devoir de *Dire*<sup>1077</sup>

L'étude du cheminement à la fois concret et spirituel des poètes occitans du *corpus* permet de prendre conscience d'une grande différence avec Lorca. Une rapide incursion dans l'histoire nous permet d'entrevoir les causes de cette divergence. Les Occitans ont tous plaidé pour la cause de leur langue ou dialecte alors que l'espagnol, langue maternelle de Lorca, ne subissait aucune contrainte et qu'il pouvait employer sans honte ni répression le dialecte andalou. La situation du catalan ne justifiait pas non plus une réelle lutte pour sa survie<sup>1078</sup> car à l'avènement de la Seconde République, en 1931, des compétences avaient été accordées à une *Generalitat de Catalunya* (gouvernement régional) rétablie et le catalan avait récupéré son statut de langue officielle perdu au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>1079</sup>. Par contre, les Occitans ont éprouvé le besoin et la nécessité de défendre une langue qu'ils sentaient ignorée même par les locuteurs natifs et menacée par une France centralisatrice qui cherchait à éradiquer toute forme dialectale au profit de la seule langue française depuis des siècles. Cette culture était méprisée par les Français et tournée en ridicule pour son accent par les gens du Nord atteints de parisianisme.

C'est de ces nantis (du moins certains le laissent croire) dont se moque le poème « *La romança de Rauba Saumas* » ; Léon Cordes y peint un homme, « *batejat d'aiga de Sèna demest los micuts* », « baptisé d'eau de Seine parmi les nantis »<sup>1080</sup>, qui revient au pays, comme les « *indianos* » revenaient en Espagne, en particulier dans les régions du Nord, après avoir fait fortune aux Amériques et se faisaient construire de très belles demeures. Le poète aiguise davantage encore sa critique quand il cache sous l'aspect d'un loup civilisé les hommes trop bien vêtus et parlant trop pointu, comme dans le poème « *Los lops* » :

---

<sup>1076</sup> La consultation de l'ouvrage collectif, *Précis d'occitan et de catalan*, en particulier le chapitre 3 (P. 71 à 82) en ce qui concerne l'occitan, apportera un éclairage fort intéressant sur les deux langues. *Précis d'occitan et de catalan*, sous la direction de Christian Nique, Claire Torreilles, Mary Sanchiz, CRDP Languedoc-Roussillon, 2006.

<sup>1077</sup> Titre emprunté à R. Lafont pour son recueil de 1957, dont les éditeurs de *Poèmes* (2011, Jorn) signalent que « *Lo títol exacte e complèt de Dire dins l'edicion de 1957 es : Dire Poemas 1945-1953 de Robèrt Lafont seguits d'una Òda a Marselha* ». [Le titre exact et complet de *Dire* est : *DIRE Poèmes 1945-1953 de Robert Lafont suivis d'une Ode à Marseille*]. P. 365. Ce mot fait aussi partie du titre de l'ouvrage de Léon Cordes, de 1975, *Dire son si*.

<sup>1078</sup> Cependant, durant la dictature, de 1923 à 1925, le général Miguel Primo de Rivera n'hésite pas à supprimer la Mancomunidad de Catalogne, organe administratif exclusif de la région depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, ni à interdire l'usage des langues autres que le castillan pour les écrits administratifs. Les symboles régionaux, tels que les drapeaux basque ou catalan, sont eux aussi interdits.

<sup>1079</sup> En 1931, l'Espagne devint [un État intégral, compatible avec l'autonomie des Municipalités et des Régions] ("*Un Estado integral, compatible con la autonomía de los Municipios y de las Regiones*"), conformément à l'article 1<sup>er</sup> de la Constitution espagnole. La « Generalitat », gouvernement catalan, entreprit de restaurer l'usage du catalan dans l'enseignement, les médias, l'édition, etc. En vertu de l'article 1<sup>er</sup> du Statut d'Autonomie de 1932, la Catalogne était constituée en région autonome au sein de l'État espagnol, son territoire couvrant les provinces de Barcelone, de Tarragone, de Lérida et de Gérone. L'article 2 du Statut d'Autonomie reconnaissait que « la langue catalane est, comme le castillan, une langue officielle en Catalogne ».

<http://www.axl.cefanelaval.ca/monde/catalan.htm#10> La renaissance du catalan

<sup>1080</sup> Leon Còrdas, « La romance de "Rauba Saumas" », p. 137.

*Ja, los nòstris papetas  
Desfatèron los lops  
[...]  
Te pararàs dels lops  
Sos caissals que reganhan  
Totis coronats d'aur,  
La carbata tirada,  
Clapa maissa en francés  
Qu'an après a se ténèr  
Dreits sus pès de darrièr<sup>1081</sup>*

Bien sûr, nos grands-pères  
ont réduits les loups.  
[...]  
garde-toi des loups,  
aux crocs acérés  
couronnés d'or,  
à la cravate impeccable,  
au jargon pointu,  
qui ont appris à tenir debout  
sur leurs pattes arrières

Ce sont les mêmes personnages qui cherchent à racheter à peu de frais des maisons plus ou moins délaissées par leurs habitants et dont parle Boudou dans le poème « *L'ostal nòstre* » :

*Venguèt un japaud de Paris  
M'endautrinar d'oras entièiras<sup>1082</sup>*

Un bavard est venu de Paris  
m'endoctriner des heures entières

Et pourtant certains de ces néo-parisiens étaient bien des fils de paysans occitans qui avaient dû s'exiler pour survivre, des « étrangers du dedans » comme les Bretons, les Limousins ou les Auvergnats... « montés » au service de la capitale, fuyant les conditions de vie de leur « petite patrie », d'autres exclus en somme. Léon Cordes rappelle que le départ des jeunes vers une capitale attirante équivaut à un abandon du pays mais aussi des traditions et de la culture. Cordes est conscient d'une dépossession lente et progressive et peut-être inéluctable ; les souvenirs se perdent, alors le poète alerte : « *remembratz-vos que se fa tard* », « souvenez-vous car il est tard »<sup>1083</sup>. Il y a de la place sur la terre mais aussi de la peine (ou plutôt de la douleur, exprimée par le terme « *dòl* », « *dòler* », « *dòlre* », si proche du verbe espagnol « *doler* », du substantif « *el dolor* », et de « *la dolor* » des troubadours) dans le cœur, comme le dit le poème « *Menèrba* » :

*Fan de plaça al país que los joves se'n van  
E lo dòl que nos cacha es vièlh de sèt cents ans<sup>1084</sup>*

Vaste sera le pays vidé de ses enfants  
et notre deuil est vieux de sept cents  
ans

Nous trouvons une trace de la douleur éprouvée par Léon Cordes face à cette situation dans son dernier recueil, *Fial de fum*, dans le poème « *Fòc* », dans lequel il fait allusion à la honte que provoque l'usage de la langue d'oc :

*Quand la lenga s'abeluga  
Sens vergonha d'òme d'òc<sup>1085</sup>*

quand la langue étincelle  
au-delà de la honte

Dans son poème « *A l'èime de Paul Verlaine* », l'occitan « chante et pleure », « *canta e plora* ». Cordes évoque le « chant vidé / par la honte » qui pleure sur son cœur comme celui de Verlaine pour lequel Cordes avait beaucoup d'intérêt :

<sup>1081</sup> *Idem*, p. 147. « Les loups ».

<sup>1082</sup> Joan Bodon, 2010. *Poèmas*. Éd. Bilingue. Traduction française de Roland Pécout, Puylaurens, IEO Edicions. P. 229, chanté par Mans de Breish dans le CD « *Alba d'occitania* » 2004.

<sup>1083</sup> Leon Còrdas, p. 127. « *Lo darrièr crostet* », « Le dernier quignon ».

<sup>1084</sup> Leon Còrdas, « *Menèrba* », p. 133.

<sup>1085</sup> *Idem*, p. 191.

*Ton francimand  
En se conflant  
De sa ronha  
Lèu consolèt  
Mon cant bufèc  
De vergonha.*<sup>1086</sup>

Ton français  
en se gonflant  
de sa hargne  
tôt consola  
mon chant vidé  
par la honte.

La septième « *cobla* » de *Dire son si* joue sur les sonorités et la proximité de son nom ainsi que celui de la ville de Cordes sur Ciel avec celui de Cordoue mais elle suggère aussi que la langue occitane est entravée, emprisonnée et que son existence n'a pas la liberté de s'exprimer librement : « *penjat al cròc lo si que s'escana* », « clouée au pilori mon entité étranglée » (P. 121).

Le poète périgourdin B. Lesfargues s'est penché sur ce problème d'identité et de conservation linguistique. Le recueil *Ni cort ni costièr* de 1970 se compose d'un ensemble de poèmes très marqués certainement par la prise de conscience de la perte de la langue d'oc dans toutes les strates de l'espace occitan. Selon P. Gardy, les poèmes du recueil *Ni cort ni costièr* sont « répartis en diverses sections en fonction de leur thématique [...] [ils] pourraient paraître bien éloignés de ceux des premiers recueils. »<sup>1087</sup>. Certains, en effet, relèvent davantage de la défense de la langue mais si ces textes sont plus enflammés, c'est qu'ils brûlent d'un feu intérieur, ce même feu, « *fuòc brandal* », qui compose le titre de la somme de 2002. La véhémence lorquienne que l'on ressent dans les poèmes est assez semblable à celle que les compositions de Lesfargues laissent entrevoir lorsqu'il s'engage dans la défense de sa langue. Et l'accent que porte la prononciation de la poésie occitane fait la fierté du poète malgré les moqueries de ceux qui parlent plat :

*O, se ne'n parli, qu'aquò siá amb la deguda poncha d'accent que mos auditors  
Trobaràn savoureuse rocaïlleuse, ensoleillée,  
E que justificarà que siá un pauc destimborlat.*<sup>1088</sup>  
« Ou, si j'en parle, que ce soit avec l'indispensable pointe d'accent que mes / auditeurs  
trouveront savoureuse rocaïlleuse, ensoleillée, / ce qui démontrera que je suis un peu dérangé. ».

Lesfargues montre aussi une certaine exaspération contre cet état et d'une volonté forte de défendre ce bien collectif et son usage dans des circonstances et des occasions que celles qui lui sont attribuées avec condescendance quand ce n'est pas de l'ironie ou du mépris, par les dépositaires de la langue majoritaire, le français, que le poète appelle « *lo francimand lengatge* », « le parler franchouillard », « *Poèma de pas res* », (P. 95) : mutisme et docilité, campagnes et horizons désertés. Plus proche de Busquet et très loin de Lorca, sur ce thème, nous trouvons un poète qui se moque de la façon de parler de ce « *brave mond de las pòtas en cuol de pola* », ce « beau monde aux lèvres en cul de poule » (« *Francofonia* », p. 103.). Le poème intitulé « *Çò que nos daissan* », est à la fois violent et ironique mais aussi plein de

<sup>1086</sup> *Idem*, « À l'esprit de Paul Verlaine ». P. 193.

<sup>1087</sup> Philippe Gardy, Paysages du poème, *Six poètes d'oc entre XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle*, PULM, Montpellier, 2014. P. 107.

<sup>1088</sup> Bernat Lesfargas, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrroux, Journ. P. 117. « *Çò que nos daissan* », « Ce qu'on nous laisse ».



tristesse et de colère car il fait le constat de la façon dont est traitée « l’Occitanie » et le peu de droits qui lui sont laissés par les « *deputats que se’n foton de la nòstra Occitània* », « des députés qui vraiment s’en fichent de l’Occitanie ». Ce terme « *Occitània* » est repris douze fois (comme les pointes de la croix occitane), dont dix fois en tête de strophe, dans le poème « *Prohibit somiar* »<sup>1089</sup> comme une affirmation véhémement de l’existence de ce territoire rêvé mais inexistant concrètement et dont il est même interdit de rêver qu’il sera un jour :

*Un jorn  
Un jorn benlèu  
I aurà...*<sup>1090</sup>

Un jour  
un jour peut-être  
il y aura...

L’humour triste de Lesfargues apparaît surtout quand il emploie du français pour se moquer de ces, « *conquistaires* », « *conquérants* », qui aiment écouter une langue « savoureuse rocailleuse, ensoleillée » prononcée avec un accent « oh ! ma chère élégant ». Le poème « *Çò que nos daissan* », « Ce qu’on nous laisse », (P. 117) se termine sur une critique indirecte mais violente du dépouillement dans lequel se trouve le domaine occitan après le passage de ces hommes dominateurs. L’homme occitan veut être un homme respecté et retrouver une dignité bafouée ; comme l’a écrit R. Pécout, il a droit à la parole et, pour cela, il résistera jusqu’à la mort :

*Drech d’èsser d’aubres fendasclats per lo fuòc del cèl  
Ovelhas dins lor cleda e sens poder codar  
Sèrras peladas e borgs afrejolits  
Usinas barradas  
Drech d’òmes sens dignitat dins lo viure  
E las mans voidas a l’ora de la mòrt*

Droit d’être des arbres fendus par le feu  
du ciel  
des brebis dans leur parc mais sans  
pouvoir brouter  
des montagnes pelées des villages frileux  
des usines fermées  
le droit d’être des hommes sans dignité  
dans leur vie  
et à l’heure de la mort les mains vides

Ce paysage de désolation est peuplé d’« habitants qui n’ont pas identité », « *sos abitants n’an pas d’identitat* », souligne B. Lesfargues dans le poème « *Prohibit somiar* » (P. 121). L’état de la langue est le sujet des premiers poèmes du recueil *Ni cort ni costièr* dans lesquels l’auteur évoque le plaisir qu’il éprouve à écrire en langue d’oc, « *lo plaser / d’escriure en lenga d’òc* » (« *Poèma de pas res* », p. 95) mais il souligne aussi le sentiment d’être partagé entre deux langues ; il avait commencé à composer en français et son dernier *opus* contient des textes dans les deux langues :

*[..] soi trigossat  
Entre la lenga d’òc  
E la lenga francesa*<sup>1091</sup>

[...] je suis tiraillé  
entre la langue d’oc  
et la langue française

Cette langue, Lesfargues, Cordes, Lafont, Boudou et d’autres Occitans, sont conscients qu’ils doivent la défendre, la protéger et qu’ils sont condamnés la remettre à neuf, en quelque sorte, « *a petaçar, cordurar, adobar* », « à rapetasser, à rapiécer, à restaurer », sans cesse, un

<sup>1089</sup> Ce vers rappelle le slogan des étudiants lors de la révolte de Mai 68 : « Il est interdit d’interdire ».

<sup>1090</sup> *Idem*, « *Tot esperant la primièra bomba* », « Dans l’attente de la première bombe », p. 133.

<sup>1091</sup> Bernat Lesfargas, « *Poèma escrit sus una fuèlha jauna* », « *a Raymond Queneau, que l’a pas legit* », « Poème écrit sur une feuille jaune », « à Raymond Queneau, qui ne l’a pas lu », p. 97.

idiome massacré par les Français et que les enfants ne comprendront plus et « ne sauront pas lire », « *tos quites dròlles saupràn pas legir* » (« *Çò que nos daissan* », p. 117). La violence du propos de Lesfargues est comparable à celle de Cordes quand il énumère les actes malveillants commis contre sa langue :

<i>Los que n'an pas agut de pietat per ma lenga</i>	Ceux qui n'ont pas eu de pitié pour ma langue,
<i>Que l'an escorniolada</i>	qui l'ont égorgée
<i>Que l'an espotida</i>	qui l'ont écrasée
<i>Que l'an escrachada</i>	qui l'ont broyée
<i>Que l'an chaupinhada e tot çò que voldretz</i> <sup>1092</sup>	qui s'en sont donné à cœur joie de la piétiner

Sans que pour autant nous puissions parler de vengeance, les mêmes termes sont réutilisés pour les châtiments que, selon le poète, devrait subir la langue de France :

<i>Qué me pòt far, a ieu,</i>	Ô beau monde aux lèvres en cul de poule
<i>O brave mond de las pòtas en cuol de pola,</i>	que voulez-vous que cela me fasse
<i>Qu'òm escorniòle</i>	qu'on égorge
<i>Qu'òm espotissa</i>	qu'on écrase
<i>Qu'òm escrache</i>	qu'on broie
<i>E qu'òm chaupinhe</i>	et qu'on piétine
<i>La lenga de Racine e de Zazie mon cul.</i>	la langue de Racine et de Zazie mon cul.

Le poème s'intitule, presque ironiquement, « *Francofonia* », mais « la lenga de l'Autre », « la langue de l'Autre » fait perdre son calme à Lesfargues qui termine par ces vers révélateurs de son exaspération au point de n'en plus pouvoir et d'entrer dans une extrême colère :

<i>Ne'n pòdi pus.</i>	Je n'en peux plus.
<i>Roge. Roge. Que vesí roge.</i>	Rouge. Rouge. Je vois rouge.

Ces textes dont Gardy juge le « ton moins lyrique, plus proche du slogan » sont centrés sur le thème de la langue : « La langue fait toujours partie [...] de ce paysage odysseén où la perspective du retour ne serait qu'un mirage » (P. 107), et le critique cite des vers du poème « *Plores pas, Jèsus* » :

<i>Jèsus, Jèsus, non te cal pas plorar,</i>	Jésus, Jésus, il ne faut pas pleurer
<i>Te parli dins ma lenga e quò's lo darrièr còp,</i>	c'est la dernière fois que je m'adresse à toi dans
<i>Mas daissa-me parlar tot mon sadol auèi.</i> <sup>1093</sup>	ma langue,
	laisse-moi te parler aujourd'hui autant que j'en ai
	envie.

Lesfargues a conscience que le temps passe et fait son travail d'érosion de la langue. Déjà, il sentait que l'influence de l'anglais risquait de mettre en péril la langue de France :

<i>Mas daissarem lo francés alobatit</i>	Mais nous laisserons le français glouton
<i>Se devorar amb l'ajuda</i>	se faire dévorer avec l'aide
<i>Dels enzimes del franglés</i> <sup>1094</sup>	des enzymes du franglais

<sup>1092</sup> Bernat Lesfargas, p. 103, « *Francofonia* », « Francophonie ».

<sup>1093</sup> Bernat Lesfargas, p. 105, « *Plores pas, Jèsus* », « Ne pleure pas, Jésus ».

<sup>1094</sup> Bernat Lesfargas, « *Poèma escrit sus una fuèlha jauna* », « *a Raymond Queneau, que l'a pas legit* », « Poème écrit sur une feuille jaune », « à Raymond Queneau, qui ne l'a pas lu », p. 97.

Lesfargues déplore que la langue noble, sous-entendu le français, ne puisse être employée que « *dins una pòsta, dins una banca, dins una glèisa* », « dans une poste, dans une banque, dans une église », (P. 105) c'est à dire, des lieux de bonne société. Par contre, « *la lenga qu'òm gausa pas parlar* », celle « qu'on n'ose pas utiliser », est réservée aux paysans, aux animaux car on en a honte et on doit s'essuyer quand on s'en est servi (« *E se boissar, après, coma quand òm se moca.* », p. 105) ; le poète confie ce sentiment dans le poème « *Prohibit somiar* », « Interdit de rêver » (P. 121), qui se traduit par la réaction physique de la rougeur qui monte aux joues, « *e sentissi lo roge sus mas gautas* », lorsque les gens rient en l'entendant prononcer le mot « *Occitània* ». Le titre du poème « *Prohibit somiar* » utilise le verbe « *prohibir* » dont la seule différence avec l'équivalent espagnol réside dans la prononciation et dont nous pouvons dire qu'il fait partie des « *mots-bessons* ».—Le poète cherche à consoler Jésus lui-même blessé lorsque quelqu'un s'adresse à lui en langue d'oc, lui qui s'exprimait en araméen, idiome inconnu des Romains, et des riches mais langue de « *la paubralha* »<sup>1095</sup>, des pauvres. La force du suffixe occitan « *-alha* » dont le sens est à la fois collectif et péjoratif, ne peut être rendue par un terme seul.

Le terme de « honte » est nettement exprimé dans le poème « *Bofe lo vent !* » / « Souffle le vent ! », (P. 131) où il est repris deux fois :

<i>E prèste serai, prèste</i>	Et je serai prêt,
<i>A tot</i>	prêt à tout
<i>Per esfaçar la vergonha :</i>	pour effacer la honte
<i>Tantes sègles de vergonha e de francimandèjar</i>	tous ces siècles de honte et de francisation

Le poète aimerait avoir la possibilité, en se promenant, de lire les noms des villages en occitan, « *legir las plancartas / en occitan* ». Cela embellirait encore davantage le paysage. Son espoir, exprimé sous forme de question, réside dans le droit et la liberté de parler sa langue sans être obligé de recourir au français :

<i>Òm poiriá caminar</i>	On pourrait marcher
<i>Sens crenhença d'aver a francimandèjar</i>	sans craindre d'avoir à parler français
<i>Amb los quites Occitans.</i>	avec les Occitans eux-mêmes.
<i>Zo veirem, quò d'aquí ?<sup>1096</sup></i>	Le verrons-nous, cela ?

Mais l'espoir est toujours présent ; malgré la dureté des épreuves subies par la langue et les difficultés passées et présentes pour la soutenir, le verbe « *Espèri* », « J'espère », termine le poème « *Catalonha* ». Lesfargues ne se départ jamais de la foi et de la confiance. Le vent qui souffle balayera la honte car ce sera « *un vent sanitós e cargat de paraulas / occitanas* », ce sera « un vent sain et lourd de mots / occitans », (« *Bofe lo vent !* », « Souffle le vent ! », p. 131).

L'humour non plus n'abandonne pas le poète. Bien que très éloigné de celui de Busquet, il apparaît dans certaines tournures familières ou osées, surtout dans le ton railleur que

<sup>1095</sup> Bernat Lesfargas, p. 105 « *Plores pas, Jèsus* », « Ne pleure pas, Jésus ».

<sup>1096</sup> Bernat Lesfargas, p. 163. « *Plan simple mas plan caluc* », « Très simple mais très fou », p. 163.

Lesfargues utilise pour critiquer ceux qui parlent « pointu » ou comme dans « *Francofonia* » ; un juron souligne l'énervement : « *Viet d'ase !* », traduit par « Foutre » (P.105) ; une image colorée amène un sourire malgré la douleur dans le poème « *Catalonia* », « Catalogne », (P. 127) :

<i>E lo còr me dòl</i>	Et j'ai mal au cœur
<i>Per mon pòble occitan</i>	pour mon peuple occitan
<i>Que s'es plantat dins los pials</i>	qui a planté dans ses cheveux
<i>Las plumas de tres colors</i>	les plumes tricolores
<i>D'un òrre gal</i>	d'un vilain coq

Il ne faut pas oublier que, en s'adressant à lui-même, le poète prévient qu'il faut se méfier des mots : « Bernard, les mots te sont des pièges » (P. 195). Et pourtant il écrit et Richard Bordes, dans son avant-propos aux Actes du colloque de Chancelade, dit qu'il rédige « dans sa belle langue d'oc du Bergeracois, langue de ses ancêtres »<sup>1097</sup> ; il décrit le poète comme le « chantre de la culture occitane ». À ce sujet, R. Lafont note, dans son article paru dans *Òc*, que B. Lesfargues a réuni dans un *Florilège des poètes occitans du Bergeracois*, une sorte de synthèse non pas chronologique mais géographique des localismes dialectaux :

*Es çò que ven de faire Bernat Lesfargues per Brageirac [...] I aguèsse un florilègi parier per toti lei encontradas d'Occitània, dau localisme dialectau seriá aisit per quau que foguèsse de s'auçar a la consciéncia renaissentista. Lo Brageiragués es pas ric en literatura occitana d'un biais remirable, mas es d'aitan mai ensenhaire de i dessenhar, amb Lesfargues, li regas directriz de tota nòstra istòria.*<sup>1098</sup>

[C'est ce que vient de faire Bernard Lesfargues pour Bergerac [...] S'il y avait un florilège semblable pour toutes les contrées d'Occitanie, à partir du localisme dialectal il serait aisé pour quiconque de s'élever à la conscience de la renaissance. Le pays bergeracois n'est pas notoirement riche en littérature occitane, mais c'est d'une portée pédagogique d'autant plus grande d'y tracer, avec Lesfargues, les lignes directrices de toute notre histoire.]

Pour les poètes occitans, la poésie a bien été comme pour Gabriel Celaya, une arme chargée d'avenir, « *un arma cargada de futuro* »<sup>1099</sup>. Bien que ces problèmes, intrinsèquement occitans, soient très éloignés de la résonance qu'a pu avoir l'œuvre lorquienne sur les compositions des poètes occitans, il y a là un point de convergence : la poésie est au service d'une cause.

Comme son compatriote, le poète limousin J. Mouzat a non seulement vanté son terroir mais il a défendu sa langue et surtout sa langue limousine dans un grand nombre de poèmes ; le poème « *Plueja en Lemosin* » présente un trait syntaxique du parler de Tulle, « ce “n”

<sup>1097</sup> *Troubadours et Cathares en Occitanie médiévale*, 2004. Actes du colloque de Chancelade (24 et 25 août 2002), textes recueillis par Richard Bordes ; débats enregistrés par Jean-Louis Gasc, Cahors, L'Hydre éditions. P. 19 et 20.

<sup>1098</sup> Voir Article de R. Lafont, *Istòria literària*, In *Lenga e país d'òc*, N° 50-51. Per Robèrt Lafont, CNDP-CRDP, 2011. P. 133. Cf. *Òc*, n° 224, abril-junh de 1962. P. 32-40.

<sup>1099</sup> [http://www.gabrielcelaya.com/documentos\\_algunospoemas.php](http://www.gabrielcelaya.com/documentos_algunospoemas.php) *Cantos iberos 1955*

Gabriel Celaya est né le 18 mars 1911 à Hernani. Il a fréquenté la Residencia de Estudiantes de Madrid et Lorca, a connu Pablo Neruda. Il est mort le 18 avril 1991 à Madrid.

explétif et prothétique, qui souligne le geste, le fait », comme le précise R. Joudoux <sup>1100</sup>. Le titre du poème « *Dissatre* » devrait être orthographié « *Dissabde* » mais, toujours selon R. Joudoux, « avec le parler “tulaud”, quelques roulement “complémentaires” existent » (P. 227). La poésie s’est mise au service de la défense de cette langue et cette liberté que J. Mouzat lui aussi a chantées : « *Nòstra lenga* », « *Libertat* »<sup>1101</sup>.

Comme beaucoup, il s’est posé la question de l’existence d’une terre nommée Occitanie dans un poème dédié « *Al mestre Ismaël Girard, « dom doctor d’Occitan », companhon d’un mièg-sègle (benabel). JM* » : « *Ont ses, ont ses, Occitania ?* »<sup>1102</sup>, [Où es-tu, où es-tu, Occitanie ?], [...], « *Ont començas, Occitania ?* », [Où commences-tu, Occitanie ?], « *Ont t’achabas, Occitania ?* », [Où t’arrêtes-tu, Occitanie ?].

Un poème du recueil *Color del temps*, de 1938, possède un titre aux termes d’autant plus évocateurs qu’ils sont associés : « *Patria e parlar* », « Patrie et parler », (P. 88) et les quatre premiers vers affirment nettement l’égalité des deux parties :

<i>La patria, disetz, messiers,</i>	« La patrie », dites-vous, messieurs,
<i>Deu aver mas un sol parlar,</i>	ne doit avoir qu’un seul parler
<i>E quò es far insulta al govern</i>	et c’est faire insulte au gouvernement
<i>Que de parlar coma parlatz.</i>	Que de parler comme vous parlez.

Cette langue est celle que « *disia nòstra maire* », c’est bien la langue maternelle à laquelle, dans le tome I, Mouzat dédie un poème, « *A la lenga limosina* » (P. 61), « Á la langue limousine ».

Dans le tome II des éditions *Lemouzi*, une partie est intitulée « *Occitania. Seguida occitana. Viatge* » (P. 275 à 296). Ce tome comporte des titres évidents comme « *Parladura limosina* », « Parler limousin » (P. 173) ou « *Nòstra lenga* ». Cette langue, Mouzat la réclame tout de suite, il ne veut ni ne peut attendre : « *Non es deman ni dins cent ans, mas uèi [...]* » / [Ce n’est pas demain ni dans cent ans, mais aujourd’hui [...]]. Il l’attend, elle peut arriver n’importe quand, il l’espère car il est persuadé que « *pel mond te parlarem, ò lenga d’Òc* », [de par le monde, nous te parlerons, ô notre langue d’Òc !] :

*Sòna de vespre e de matin, tinda de nuech, crida de jorn,*  
*Per trabalhar, per far l’amor, ò nòstra bona lenga d’Òc!*<sup>1103</sup>

[Résonne soir ou matin, tinte de nuit, crie le jour,  
Pour le travail ou pour l’amour, ô notre bonne langue d’Òc !]

On retrouve ce même intitulé dans le tome I à la page 89 :

<i>Per lo paratge que farem?</i>	Pour l’honneur du Midi, que ferons-nous ?
<i>Nòstra lenga nos fai besonh !</i>	Notre langue, nous en avons besoin !

<sup>1100</sup> Jean Mouzat, 1999. *Œuvres poétiques limousines et occitanes de Jean Mouzat*, éd. Robert Joudoux, Lemouzi 153. P. 184.

<sup>1101</sup> *Idem*, T. 2. P. 285.

<sup>1102</sup> *Idem*, « *Pais perdut, país trobat*. ». [Pays perdu, pays trouvé.]

<sup>1103</sup> *Idem*, p. 285. « *Nòstra lenga* », « Notre langue ».



*Tornam la prener a plenas bastas*<sup>1104</sup>. Prenons-la à pleines corbeilles

À propos de deux compositions, « *Nocturn II* », « *Nuech de vendemia* » (P. 234) et « *Nocturn V* », « *Nuech dels desirs* » (P. 239), R. Joudoux parle de « fraternité occitane » car J. Mouzat emploie parfois un vocabulaire plus languedocien que limousin<sup>1105</sup>. En plus d'être le chevalier servant de la langue limousine et de transmettre son « souffle patriotique occitan », Mouzat a vanté son terroir car il porte son pays comme il porte sa langue et vice-versa dans le poème « *Ieu pòrte lo país* », « Je porte le pays » (P. 170) : « *Amb ieu pòrte lo país, / coma ieu pòrte la lenga* ».

Ces demandes précoces et fréquentes, de respect du langage acquis dès l'enfance et de sa reconnaissance par les pouvoirs ainsi que de sa parité avec le français, n'en sont pas moins dépourvues de l'exigence véhémente que l'on peut trouver chez Lafont ou Cordes.

Lafont a eu lui aussi des moments de révolte, dès le début de son écriture. Le recueil *Dire* dans l'édition de *Jorn*, se présente en deux parties, « *Dire l'amor las causas* » et « *Dire l'òme lo segle* ». Cette partie s'ouvre sur le texte consacré à « *La lenga d'òc* » dont le premier vers est : « *Lo sol poder es que de dire* », affirmation convaincue du pouvoir des mots et de la parole mais aussi de la puissance d'une langue. Se retrouve ici le rôle du peuple dont Lafont reconnaît l'importance malgré sa pauvreté et ses souffrances :

<i>Paure poble atrabalhit</i>	Pauvre peuple travailleur
<i>Ai mei mans dedins tei mans</i>	J'ai mes mains entre tes mains
<i>E te tònne çò que balhaes</i>	Et je te rends ce que tu donnes
<i>Perqué sabe mieus que tu</i>	Parce que je sais mieux que toi
<i>Que la lenga es de nosautres.</i>	Que cette langue est à nous
<i>Paure pòble pòble rei</i>	Pauvre peuple peuple roi
<i>Te sauvarèm ta corona</i>	Nous te sauverons ta couronne
<i>De verbena de vèrda gaug</i> <sup>1106</sup>	De verveine de verte joie.

Le titre suivant s'adresse « *A mis amics occitanistas* » (publié pour la première fois dans *Òc* en 1951. Dans le recueil de 1974, *Aire liure* (P.J. Oswald, Paris), se trouve un poème au titre identique, « *A mis amics occitanistas* », (*Poèmas*, p. 273), composé de façon très particulière : la longueur des sept « strophes » est très variable et les thèmes reprennent des vers d'anciens textes. Seul le septième, « *Catòrze de julh* », est long et semble une diatribe contre des corps de métier, les hommes, les politiques...

Le recueil *Pausa cerdana* de 1962 est dédié à un poète catalan que Lafont avait remarqué, Jordi Père Cerdà<sup>1107</sup> et dont il avait apprécié le recueil *Tota llengua fa foc*. Pour

<sup>1104</sup> *Idem*, p. 89. « *Paratge* » est un terme troubadouresque qui signifie le sens de l'honneur, le respect de soi et de l'autre que l'on considère comme son égal, « *par* », son « pair ».

<sup>1105</sup> *Idem*, p. 234. « *Nocturn II* », « *Nuech de vendemia* », « Nuit de vendange » et p. 239 : « *Nocturn V* », « *Nuech dels desirs* », « Nuit des désirs ».

<sup>1106</sup> Robert Lafont, 2011. *Poèmas, 1943-1984*, Montpeyroux, Jorn. P. 121.

<sup>1107</sup> Jordi Pere Cerdà, *Tota llengua fa foc*, Toulouse, Messatges, I.E. O. 1954. De son vrai nom, Antoine, Georges Cayrol, est né à Saillagouse (Haute Cerdagne) en 1920 et mort en 2011. Il adhère à la Résistance et en 1942 devient « passeur » de fugitifs, en Espagne. En 1943, ses premiers poèmes en catalan sont signés du pseudonyme

l'auteur occitan, la poésie est un moyen de dépasser les frontières entre les hommes et il s'affirme comme poète occitan :

<i>Tu ma patria l'òme despatriat dins tei patrias</i>	Toi ma patrie toi l'homme banni dans tes patries
<i>Sota Cerdanha menas ara un cortègi grand de poesias</i>	sous la Cerdagne tu conduis un grand cortège de
	poésie
<i>Sens imatges que lei dau sang gisclat e mesurat sus un camin d'istòria.</i>	
sans images que celles du sang giclé et mesuré sur un chemin d'histoires.	
[...]	[...]
<i>Devers França virat coma devers Espanha</i>	Je me tourne vers la France et vers l'Espagne
<i>Trase una man d'estròfa. Sus l'espèra longanha</i>	jetant une main de strophe. Sur son attente
	longue
<i>Que la prenga quau vòuga eu serà mon amic.</i>	la prenne qui voudra il sera mon ami.
<i>Vaquí. En l'an cinquanta nòu dau segle</i>	Voilà. En l'an cinquante-neuf du siècle
<i>Ieu poèta occitan signe. [...]</i>	moi poète occitan je signe. [...]
<i>Ai la vòtz per cantar de montanha a montanha.</i> <sup>1108</sup>	et ma voix sait chanter de montagne à montagne.

Le recueil de 1974, *Aire liure*, comporte une série de poèmes intitulée « *Despossession* » dont le dernier vers fait allusion à la perte d'une langue et sans elle le poète s'oublie ou est oublié :

<i>Tòrne tombar en plueja dins lei pas que se'n van sus ma terra</i>	
Je retombe en pluie dans les pas qui parcourent ma terre	
<i>Desmembrat</i>	oublié.
<i>Nos an cambiat nòstre latin.</i> <sup>1109</sup>	On a changé notre langage.

La solidarité et la ressemblance avec la langue catalane s'expriment clairement dans la pensée, ou plutôt la rêverie de l'institutrice dans le poème de B. Lesfargues, « *Inspeccion* ». Celle-ci, tout en écoutante ses élèves, laisse divaguer son esprit sur les ailes d'un futur, d'un espoir hésitant mais tenace :

<i>E pensa que benlèu, pensa</i>	Et elle se dit que bientôt
<i>Que poirà en catalan</i>	elle pourra, en catalan,
<i>Far son trabalh de regenta :</i>	mener sa tâche d'enseignante :
<i>Un jorn, un jorn de qual an ?</i> <sup>1110</sup>	un jour, mais un jour de quel an ?

Les auteurs écrivent mais il se peut qu'un jour personne ne puisse ou ne sache les lire. Le poème « *Çò que nos daissan* », (P. 117) rend hommage à quelques-uns de ces poètes que Lesfargues a connus : Boudou, Lafont, Yves Rouquette et Max Rouquette. Comme le poète périgourdin, comme Lafont, les auteurs persévèrent encore et composent, bien qu'ils soient plus ou moins conscients que, un jour, peut-être, personne ne les lira. Comme Lorca a pressenti sa mort, « *¡Ay que la muerte me espera, / antes de llegar a Córdoba !* », « Je sais

---

Pere Cerdà qui deviendra Jordi Pere Cerdà. Homme de théâtre, il sera un ardent défenseur de sa langue et devient « Un "passeur" de l'oralité à l'écriture ».

Cf. <http://evolution66.monsite-orange.fr/file/ded47b0f982fe377dde6f26ee10c493d.pdf> Voir l'article de F. Gardy, *Robert Lafont critic literari L'aventura dei Cahiers du Sud (1953-1966)*, In *Lenga e país d'òc*, N° 50-51. Per Robèrt Lafont, CNDP-CRDP, 2011. P. 118.

<sup>1108</sup> Robert Lafont, Op. Cit., p. 176 à 181.

<sup>1109</sup> *Idem*, p. 267.

<sup>1110</sup> Bernat Lesfargas, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrroux, Jorn. « *Inspection* », p. 213.

que la mort m'attend / sur le chemin de Cordoue ! »<sup>1111</sup>, les auteurs occitans n'ont cessé de lutter contre ce sentiment d'une éventuelle disparition de la langue et de la culture et ont tous persévéré dans l'art d'écrire en occitan.

Certains auteurs ont baigné dès leur petite enfance dans cette culture orale. D'autres ont seulement côtoyé de locuteurs qui étaient des conteurs ; quelques-uns ne sont pas Occitans d'origine. Certains, comme Boudou par exemple, ne maîtrisaient pas la graphie de leur langue natale. Tous ont, humblement, fait les efforts qui convenaient pour consolider des connaissances et parvenir à une richesse lexicale et une pureté syntaxique tout en conservant la simplicité et une proximité sémantique avec le langage parlé de ceux qui possédaient une langue naturelle. Mais ces efforts étaient-ils raisonnables et ont-ils porté des fruits ? M-J. Verny s'interroge :

Écrire en occitan en 2014 ? Ce fait peut surprendre puisque parmi les écrivains qui utilisent cette langue, aucun n'est monolingue en occitan. Pour la majorité, le français est la langue d'expression principale, et même parfois la langue première.<sup>1112</sup>.

Ces auteurs ont eu accès à l'occitan grâce à un héritage dont la prise de conscience est plus ou moins tardive (quelquefois à cause d'un exil hors de la région natale du Midi) ou, après cette re-connaissance de la possession d'un trésor linguistique, grâce à une reconquête de capacités d'écriture, quand ce n'est pas un apprentissage total dû à un intérêt pour la culture et pour cette « *lenga de l'ostal* » qui est restée trop longtemps limitée à la maison puisque l'école l'interdisait. En effet, certains occitanistes et certains écrivains se sont parfois rendu compte qu'ils possédaient une richesse linguistique et une culture particulière à cause (grâce à ?) d'un exil géographique dû souvent à des activités professionnelles qui les ont éloignés de leur lieu de naissance, le Midi pour la plupart. Cet éloignement les a conduits à rechercher leurs racines pour ne pas les perdre définitivement. Parfois c'est le sentiment d'une forme de mise à l'écart, d'exil social qui les a poussés à s'investir totalement dans cette culture dédaignée. Cet exil linguistique se rapproche de l'« aliénation » dont parle Catherine Parayre à propos des romans de J. Boudou : « Adopter une autre langue que la langue maternelle constitue, ainsi, un geste d'exil »<sup>1113</sup>. Rares sont les écrivains d'expression occitane qui ont commencé leur carrière en composant d'emblée en occitan. Nombreux sont ceux qui ont écrit dans les deux langues : français et occitan afin, souvent, d'être connus puis reconnus.

Pécout, par exemple, emploie l'occitan et le français selon des critères de choix très personnels. Si son théâtre est bilingue, c'est pour soutenir la compréhension d'un public qui n'est pas ou ne serait pas occitanophone, un public d'enfants par exemple. M-J. Verny signale que parfois, les versions d'un même texte varient et que les traductions ne correspondent pas

---

<sup>1111</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. *Canciones*, « *Canción de jinete* », p. 380. « Chanson de cavalier », traduction d'A. Belamich, *Poésie/Gallimard*, p. 51. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 346. « Ah, c'est la mort qui m'attend / sur le Chemin de Cordoue ! ».

<sup>1112</sup> Marie-Jeanne Verny, « La littérature occitane, une littérature en situation de diglossie », dans *Contacts, conflits et créations linguistiques*, actes du 139<sup>e</sup> Congrès CTHS, sous la direction de Ghislaine Brun-Trigaud, Éditions du CTHS.

<sup>1113</sup> Catherine Parayre, *Jean Boudou, écrivain de langue d'oc*. P. 124 et 149.

toujours au texte original comme c'est le cas du texte XVI (P. 64-65) de *Mastrabelè*<sup>1114</sup>. Pour Pécout, la langue occitane, qu'elle soit de Provence, du Languedoc... sert à tout exprimer : ce n'est pas une langue réservée aux souvenirs du passé, aux descriptions d'une campagne en voie de disparition ni aux regrets ou à la nostalgie ; tous les registres, tous les domaines lui sont ouverts. Comme l'affirme M. J. Verny, « l'écrivain utilise l'occitan pour parler de tout, dans tous les registres, du familier au poétique »<sup>1115</sup> ; l'occitan est la langue d'écriture prédominante dans l'œuvre de Pécout. Son premier ouvrage publié, *Avèm decidit d'aver rason* en 1969<sup>1116</sup>, est un écho de 1968 qui s'est transformé en slogan lors des événements du Larzac. Marie Rouanet en reprend quelques extraits dans son anthologie, *Rouanet Marie, 1971. Occitanie 1970, les poètes de la décolonisation*<sup>1117</sup>. L'auteur y réclame le droit de vivre et de parler dans sa langue.

M. J. Verny analyse l'écriture pécoutienne comme une écriture « riche de ces sources orales : expressions imagées lexicalisées ou non, proverbes, contes et comptines chants folkloriques ». Nous savons qu'il a tenu une chronique en occitan, « *Agach occitan* », dans la revue montpelliéraine *Connaissance du pays d'oc*. Il a voulu employer l'occitan pour prouver que cette langue chargée d'histoire et de mutations pouvait servir l'expression dans tous les domaines car employer une langue ou l'apprendre n'est pas un but en soi mais un moyen. La langue d'oc est un outil qui permet la création et qui s'adapte aux besoins comme aux sentiments. Lors d'une intervention sur l'expressivité de l'oralité occitane au cours d'une rencontre entre écrivains et universitaires occitans et corses, Pécout a clairement exprimé son point de vue sur la nécessité de parler et de conserver l'occitan et il affirme l'utilité du bilinguisme :

Si on a besoin de l'occitan, vous du corse, et chaque peuple de sa langue, en plus d'une langue internationale bien sûr, c'est parce qu'il y a de l'irréductible dans l'imaginaire de chaque langue, dans la vision du monde de chaque langue. N'ayons pas peur de ce noyau d'irréductible.<sup>1118</sup>

Dès 1946, le poème de Boudou, « *La ròsa del solelh colc* », « La rose du soleil couchant », présentait, sous la forme d'un « *sirventés* » une des conséquences de la Croisade :

<i>Venètz la mia ròsa :</i>	Venez voir la mienne rose
<i>La ròsa dels trobadors !</i>	La rose des troubadours !
<i>Se dubriguèt la pimièira</i>	La première qui s'ouvrit
<i>De las flors del solelh colc,</i>	des fleurs du soleil couchant,
<i>Los Francimands l'espotrèron</i>	Les Français la piétinèrent

<sup>1114</sup> Voir Marie-Jeanne Verny, *Op. Cit.*, p. 423.

<sup>1115</sup> M-J. Verny, « Deux langues c'est deux clés pour ouvrir le monde, Roland Pécout », In Christian Lagarde, éd. : *Écrire en situation bilingue, actes du colloque des 20, 21, 22 mars 2003*, CRILAUP, Presses universitaires de Perpignan, 2004, p. 167-183.

<sup>1116</sup> M-J. Verny indique que c'est « le n° 9 d'une collection de poésie créée par l'écrivain Jean Larzac et intitulée "4 Vertats" ». Voir Marie-Jeanne Verny, 2003. *Enrasigament e nomadisme trajectoire d'un écrivain occitan de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle, Roland PÉCOUT*, I E O. Textes et documents. Publication issue d'une thèse de doctorat soutenue en décembre 2002, sous la direction de Philippe Gardy. P. 142.

<sup>1117</sup> Marie Rouanet, 1971. *Occitanie 1970, les poètes de la décolonisation / Occitania 1970, los poetas de la descolonizacion*, Honfleur, P.J. Oswald. P. 86-87 et 108-109.

<sup>1118</sup> Marie-Jeanne Verny, *Op. Cit.*, p. 543.

*Dins lo sang e la dolor,  
Mas los libres d'un còp èra  
An servada sa frescor.*

[...]

*Mas qual sap, benlèu la raice  
De la flor dels trobadors,  
Entermièg las pèiras negras,  
Rebrotarà qualque jorn ? ...<sup>1119</sup>*

dans le sang et la douleur,  
mais les livres d'autrefois  
Ont conservé sa fraîcheur.

Mais qui sait si la racine  
de la fleur des troubadours,  
entre les cailloux noirs,  
ne surgera pas un jour ?...

Ces « *francimands* » sont « *los òmes que davalavan, / clòscas duras e pèl blond !...* » / « les hommes descendaient / tête dure et cheveux blonds !... ». Le verbe « *davalan* » est celui utilisé par les gens du Midi pour parler des gens du Nord quand ils viennent dans le Sud ; le mouvement inverse est traduit par le verbe « *montar* » : on « monte » à Paris. Le portrait tracé par Boudou est l'image du stéréotype du « nordiste ». Nous remarquons l'emploi du mot « *raice* », alors qu'il existe le synonyme « *rasiga* » qui est un « jumeau » de la « *raiz* » castillane. L'expression « *qualque jorn* » rappelle les vers de B. Lesfargues dans le poème « *Tot esperant la primièra bomba* », « Dans l'attente de la première bombe », (*La brasa e lo fuòc brandal*, p. 133) : « *Un jorn / Un jorn benlèu / I aurà...* », « Un jour / un jour peut-être / il y aura... »

En 1975, Boudou, dans le recueil *Sus la mar de las galèras*, éprouve encore ce sentiment de perte ou d'éloignement de la langue et il exprime un désir profond de la sauvegarder et de la voir renaître :

*Nuèch de cadenas e d'estòc  
Per ne riblar la lenga d'Òc...  
Quora tornarà l'alba ?  
Mas cada mot geta son fuòc :  
Las belugas de l'alba !<sup>1120</sup>*

Nuit de chaînes et nuit d'étau  
Pour enchaîner la langue d'Oc...  
Quand reviendra l'aube ?  
Mais ce feu qui jaillit des mots :  
Étincelles de l'aube !

Dans une lettre d'Algérie datée du 3 novembre 1968, Boudou fait part de ses craintes à son maître H. Mouly, à propos de la volonté d'enseigner un arabe classique plutôt que l'arabe parlé par le peuple : « *Los mots del terrador se pèrdon o son ja perduts* », [Les mots du terroir se perdent ou sont déjà perdus]. Boudou affirme que la situation de l'occitan est identique car les Français méprisent la langue d'oc. Mouly lui répond, le 8 novembre, et donne des « recettes » de bon sens pour que re-vive la langue populaire, la première recette étant de « *manténer la lenga dins lo pòble* », [maintenir la langue dans le peuple] :

*[...] devèm guinhar a retrobar la lenga classica... e que ne sèm luènh ! [...] es una refòrma que se pòt pas far dins un jorn, per mai d'una rason : d'abòrd que sèm pas pro d'escrivans qualificats ; que los Mèstres [...], son pas, eles non plus, capables de nos donar los elements necessaris. [...] S'agís de sortir de "gramaticas", de "diccionaris", tota mena de "manuals" a la portada dels mainats, dels adultes, dels escrivans, dels professors, etc. [...] I a tanben*

<sup>1119</sup> Joan Bodon, 2010. *Poèmas. Éd. Bilingue*. Traduction française de Roland Pécourt, Puylaurens, IEO Edicions. *Frescor de Viaur*, « Fraîcheur du Viaur », p. 186 à 189.

<sup>1120</sup> *Idem*, « *Alba d'Occitània* », « Aube d'Occitanie », p. 34-35.



*quicòm mai de necessari en esperant : es la mantenença de nòstra lenga, tan mal parlada que siague !*<sup>1121</sup>

[Nous devons nous efforcer de retrouver la langue classique... et nous en sommes bien loin ! [...] C'est une réforme qui ne peut se faire en un jour, pour plus d'une raison : d'abord parce que les écrivains qualifiés nous ne sommes pas assez nombreux ; parce que les Maîtres [...] ne sont pas, eux non plus capables de nous donner les éléments nécessaires. [...] Il s'agit de sortir des grammaires, des dictionnaires et toute sorte de manuels à la portée des enfants, des adultes, des écrivains, des professeurs, etc. [...]. Il y a aussi quelque chose de nécessaire en attendant : c'est la maintenance de notre langue, aussi mal parlée soit-elle !].

Mais la réponse de Mouly à Boudou soulève une question en ce qui concerne la connaissance et l'apprentissage de l'occitan par ces poètes ou ces écrivains ou les professeurs, qui se sont chargés de le défendre par de nombreux moyens, entre autres l'écriture et la traduction. Mouly a raison au sujet des moyens techniques qui sont nécessaires et fondamentaux pour acquérir correctement une langue qui puisse être écrite sans trop de dommages pour la compréhension. Cependant, il faut des lecteurs pour les ouvrages qui seront le fruit du travail des auteurs et il faut surtout des locuteurs qui possèdent des bases : tout le peuple occitanophone et occitanophile.

Toujours dans un souci d'oralité et de communication, de tous temps, les chansons ont été un moyen de se réclamer d'une âme occitane. Les compositions s'appuient sur des poèmes d'auteurs confirmés : Pécout, Cordes, Boudou, Lesfargues, Busquet... Quoique éloignée de l'influence de Lorca, en ce qui concerne la poésie post-soixante-huitarde, la question se pose avec P. Martel : est-elle révolutionnaire ou nationaliste ?<sup>1122</sup>. A-t-elle conservé un ton énergique et revendicatif ?

A vrai dire, on peut se demander si, pour ceux qui choisissent d'écrire en occitan, alors même que le plus souvent ils maîtrisent par ailleurs le français et pourraient se risquer sur le marché national des lettres, ce choix linguistique et les œuvres qui en découlent ne constituent pas en soi un manifeste politique dans une société qui n'admet d'autre langue d'écriture que le français et considère les « patois » comme de simples fossiles des temps anciens, promis, sous les coups de la modernité, à une disparition bienvenue. [...]. [...] la stratégie des auteurs impliqués dans le mouvement – le félibrige de Mistral ou l'occitanisme proprement dit, né au xx<sup>e</sup> siècle – est précisément de prouver par l'exemple la capacité du « patois » à aborder le plus haut niveau de la création littéraire. En découlent un affinement du langage poétique et des exigences esthétiques de plus en plus grandes destinées à convaincre le monde littéraire français de la légitimité de l'écriture occitane, au risque de rendre cette écriture opaque aux classes populaires occitanophones du Midi.

Malgré tous ces efforts et cette attention portée à la langue d'oc, aujourd'hui, elle est toujours menacée mais les écrivains continuent leur œuvre d'écriture, mais aussi de transmission et d'enseignement, (Martel ne dit-il pas « Ces auteurs cherchaient à parler au peuple »), et cela dans tous les dialectes de l'occitan. Ils sont aussi chercheurs en

---

<sup>1121</sup> *Letras de Joan Bodon a Enric Mouly*, 1986. Societat dels Amics de Joan Bodon, obratge publicat amb lo concurs del Conselh Regional de Miègjorn-Pirenèus, Valdariás. P. 263-264.

<sup>1122</sup> P. Martel, 2003, « Révolutionnaire ou nationaliste ? La poésie occitane après 1968 », *Terrain*, n°41, pp. 91-102. Philippe Martel, « Révolutionnaire ou nationaliste ? », *Terrain* [En ligne], 41 | septembre 2003, mis en ligne le 11 septembre 2008, consulté le 19 février 2016. URL : <http://terrain.revues.org/1652> ; DOI : 10.4000/terrain.1652 <http://journals.openedition.org/terrain/1652#tocto1n4>

sociolinguistique. Si Lafont s'est essayé à la politique, sans s'aventurer sur le plan professionnel, tous sont entrés en littérature comme on entre en religion : ils se sont mis au service de la langue et de la culture occitane à travers leurs œuvres et leurs compromis. Max Rouquette a fait « Quelques pas dans la politique »<sup>1123</sup> et s'est engagé sur le sentier de la défense de la langue occitane qui est

le lien, en l'absence de tout pouvoir de normalisation, de sept provinces, l'Auvergne, le Limousin, le Languedoc, la Provence, l'Aquitaine, le Gascogne et le Sud-Dauphiné. Soit trente-deux départements, étant ou ayant été occitanophones.<sup>1124</sup>

Si Lorca, fils d'un milieu aisé, s'est consacré quasiment exclusivement à sa passion : écrire, composer, divulguer, enseigner..., nos auteurs occitans ont dû travailler pour subvenir à leurs besoins vitaux : écrire ne suffisait pas car il fallait (il faut encore) éditer et être lu. Rouquette fut médecin, Lafont professeur comme Lesfargues, Boudou, Busquet, Decor, Galtier, Mouzat ; Allan a fait plusieurs métiers, comme Cordes. Quelques grands poètes du début du XX<sup>e</sup> siècle étaient instituteurs (Boudou) ou enseignaient une langue étrangère, l'espagnol en l'occurrence pour Lesfargues et Busquet, l'anglais pour Mouzat. Ils ne refusaient pas d'employer des termes empruntés à leur langue d'adoption et s'appuyaient sur des concepts puisés à ces sources étrangères quand ils s'exprimaient en occitan.

Cette digression sur les problèmes spécifiques de la langue et de la culture occitanes semble nous avoir entraînés loin de la problématique de l'influence du poète andalou sur la poésie occitane. Et pourtant, Lorca a ceci de commun avec les poètes occitans : l'expression d'une souffrance et d'un manque ; manque d'amour, pour l'un, manque de liberté(s), pour les autres. La « *Pena* » qui domine les compositions lorquiennes envahit aussi l'espace occitan de ce début du siècle passé et devient « *maucòr* ». Cependant, du côté de Lorca, l'élément qui apportait un soulagement spirituel, c'était bien les retrouvailles avec Grenade, l'Andalousie et sa culture. Bien qu'il ait regardé d'autres lieux et visité d'autres paysages, il n'a cessé de revenir à sa région pour en chanter les beautés et y puiser la sérénité pour un cœur et un esprit torturés. Il y retrouvait ses origines et son enfance comme un baume lénifiant après des souffrances madrilènes ou newyorkaises. Il semble que ce soit aussi dans la nature de leur lieu de « naissance » que les Occitans aient trouvé refuge et consolation quand ce n'est pas l'inspiration. Les auteurs de ce *corpus*, bien qu'éloignés de leurs racines par leurs obligations professionnelles ou familiales, y sont toujours revenus et y ont toujours fait référence afin de construire leurs poèmes.

Les paysages et l'environnement jouent un grand rôle dans l'imaginaire des poètes car, pour la plupart, une parenté climatique existe : bien que soient présentes des différences notoires (climat, végétation) entre le sud espagnol et certaines régions occitanes, l'Andalousie et la Méditerranée ont des aspects communs. L'influence prégnante de la terre où ont vécu les poètes est un facteur indispensable de la conception et de la transmission des œuvres sans lequel ni l'une ni l'autre ne pourraient être réalisées totalement. Certes, lexique, prosodie, figures de style, syntaxe... sont autant de composants nécessaires voire indispensables à la

---

<sup>1123</sup> Max Rouquette, *Op. Cit.*, p. 191.

<sup>1124</sup> *Idem*, p. 286.

construction poétique qu'elle soit lorquienne ou occitane mais le lexique varié et ressemblant ainsi que les figures de style qui émaillent les œuvres des poètes ne suffiraient peut-être pas à créer une composition artistique si d'autres éléments ne venaient compléter les précédents. La fraternité conceptuelle et lexicale, maintenant mise en évidence, permet de pénétrer dans un domaine différent de l'intellect, dans lequel l'affect joue un grand rôle. Le terroir de chaque auteur est le lieu où chacun se ressource, où il puise son inspiration : les éléments naturels, les couleurs, les animaux qui peuplent les paysages, les végétaux mais aussi les humains qui les habitent sont autant de partenaires dans la construction poétique de Lorca comme des Occitans.

### 3.4- Terre et cosmos. Des gouffres terrestres aux profondeurs célestes

Malgré cet « *apego al terruño* », cet attachement à une terre ou une région, malgré cet ancrage dans le sol de leur terroir, qui est le lieu où ils trouvent la source et les ressources, c'est-à-dire le fondement de leurs compositions, les poètes occitans ont détaché leurs yeux des éléments terrestres et ils ont admiré le ciel et les astres, c'est-à-dire qu'ils se sont tournés vers l'univers, vers le cosmos pour s'y perdre ou s'y chercher. Toutes les petites patries de chacun les ont inspirés et ont servi de base à leurs poèmes. Ils les ont décrites de l'intérieur de leur cœur d'où s'exprimait leurs sentiments : amour ou peine, sérénité ou inquiétude, joie ou colère. Et si nous, lecteurs et auditeurs, pouvons imaginer ou rêver, c'est aussi grâce à la peinture, à tous les sens du terme, qu'offrent les poèmes.

#### 3.4.1- La peinture et les couleurs au service des poèmes

Lorca a eu des amis peintres et s'est aussi intéressé à cet art. Les couleurs dont il était passionné contribuent à faire de ses poèmes de véritables tableaux. Selon Michel Pastoureau<sup>1125</sup>, grand spécialiste des teintes et éminent médiéviste, la couleur est un fait culturel. Qui plus est, les termes qui désignent les différents coloris sont à la fois des substantifs et des adjectifs ; les couleurs sont ambivalentes : concepts et qualités. Leur perception n'est pas la même selon les personnes ni selon les pays.

M. Pastoureau s'est penché sur les couleurs que l'on trouve chez Lorca : le noir, le vert et le blanc mais aussi le rouge. Il faut remarquer que le vert est dominant dans le Midi comme dans l'Andalousie de Lorca mais, comme les poètes occitans, ce dernier décline les nuances

---

<sup>1125</sup> M. Pastoureau, né en 1947, est professeur à la Sorbonne, historien de la symbolique occidentale ; il a beaucoup écrit sur les couleurs et les animaux mal-aimés ou mythiques comme la licorne. Il est possible de retrouver les entretiens de M. Pastoureau avec D. Simonnet dans *Le petit livre des couleurs* aux éditions du Panama, collection Essai, Paris, 2005. Ces entretiens ont été publiés en feuilleton dans *L'Express* en juillet et août 2004. Voir notamment l'entretien publié le 05/07/2004, en ligne à l'adresse : [http://www.lexpress.fr/culture/livre/1-le-bleu-la-couleur-qui-ne-fait-pas-de-vagues\\_819768.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/1-le-bleu-la-couleur-qui-ne-fait-pas-de-vagues_819768.html)

dans les autres teintes : noir, sombre, brun, obscur ou encore noir de fumée comme les seins de Soledad :

*Yunque ahumados sus pechos  
gimen canciones redondas.*<sup>1126</sup>

*Enclutges enfosquits sas popas  
Aissejan cançons redondas.*

*Encluges tubós, sei popas  
Gemon de cançons redondas.*

Ses seins, enclumes noircies,  
gémissent des chansons rondes.

Le rouge est vermeil, fauve ou roux ; le blanc peut devenir gris pour les nuages, argent pour la lune : « *luna de plata* », être de neige ou de nacre comme « *la potra de nácar* », la « *cavala de nacre* » de Rouquette, la « pouliche nacrée » qu'est « *La casada infiel* », la femme adultère. Louis Parrot intitule un article : « Un poète fou de couleurs »<sup>1127</sup>. Ami de Dalí, Lorca cherchait à reproduire les couleurs du peintre dans ses poèmes. Pourtant, au tout début de son œuvre, Lorca présentait un paysage d'oliviers et de cyprès, c'est-à-dire des couleurs assez pauvres. Ensuite sa palette s'enrichit et le paysage devint plus complexe : le vent, l'eau et des couleurs nouvelles illustrèrent la poésie pour atteindre une éblouissante variété de brillance dans le *Romancero gitano*<sup>1128</sup>, et certainement davantage dans le *Diván del Tamarit*. Guillermo Díaz-Plaja affirme cependant que « *El Romancero gitano presenta una riqueza cromática muy escasa* », [Le *Romancero gitano* présente une richesse chromatique très faible]. Il pense que « *un conjunto cromático evidentemente pobre, con predominio de los colores fríos. Este predominio da un tono triste* », c'est [un ensemble chromatique pauvre où on voit plutôt des couleurs froides qui accentuent l'impression de tristesse]<sup>1129</sup>.

Un poète comme R. Allan compose des poèmes qui « mettent en scène le ciel, la terre, l'eau, l'amande pour des dialogues cosmogoniques. Mais, encore une fois, il ne s'agit pour lui que de capter l'évidence et d'enfermer dans le style ce que l'univers dit en mots de soleil et d'ombre... »<sup>1130</sup>.

Voici une phrase qui pourrait s'appliquer à Lorca car, tout comme lui, Allan « part de la notion visuelle de couleur. »<sup>1131</sup>. En ce qui concerne Jean Mouzat, sa palette est bien plus variée que celle de Lorca, plus chatoyante : le rouge / roux, le blanc, le noir, le jaune et le doré, le bleu/azur... Par certains aspects on pourrait parler d'impressionnisme poétique dans ses « peintures » des forêts et des paysages limousins. Le peintre – poète qu'est Mouzat

---

<sup>1126</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, « *Romance de la pena negra* », p. 436. Traduction d'A. Belamich, *Poésie*/Gallimard. P. 207. Rouquette. « *Romance de la pena negra* », p. 33. Allan. « *Romance de la lanha negra* », p. 24.

<sup>1127</sup> Federico García Lorca, *Chansons gitanes et poèmes*, Préfaces par A. Guibert et L. Parrot, Seghers, Paris, 1964. P. 44 et 53.

<sup>1128</sup> *Op. Cit.*, p. 56.

<sup>1129</sup> Guillermo Díaz-Plaja, *Federico García Lorca, su obra e influencia en la poesía española*, Colección Austral N°1221, Espasa-Calpe, Madrid. 4<sup>ta</sup> edición, 1968. P. 119 et 120:

<sup>1130</sup> Réception de l'œuvre de R. Allan par R. Lafont en 1956 : In Allan Robert, *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tibla I*, Edition bilingue établie par M-J. Verny, letras d'òc, Pau, 2012. P. 221 et 222.

<sup>1131</sup> Ch. Bontoux-Maurel. Extraits d'un essai (texte inédit) de 25 pages sur les *Cants de la tibla, 1957*, In Allan Robert, *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tibla I*, Edition bilingue établie par M-J. Verny, letras d'òc, Pau, 2012. P. 229.

n'oublie pas les couleurs sombres mais il use plutôt de la couleur verte et la décline sous toutes ses nuances. C'est un point qui le lie étroitement à Lorca.

Il est bien évident que les autres poètes occitans qui nous occupent n'ont pas composé des poèmes dépourvus de couleurs. Cependant, Allan, Mouzat et, dans une moindre mesure sans doute, Rouquette et Lafont ou même Cordes et Lesfargues, semblent avoir été les plus séduits par les différents coloris. Nous pouvons rencontrer la gamme des verts, des noirs, qu'ils soient évocateurs de la nuit ou de la tristesse comme de la profondeur des puits et autres abîmes ; les couleurs plus tendres ou plus douces mais, parfois, connotées de douleur, se trouvent dans les blancs de l'eau ou de la neige. Ni le bleu céleste ou marin ni le rouge ou le jaune ne sont oubliés avec leur charge de sens et de significations. Nous avons choisi de commencer par la teinte la plus fréquemment rencontrée chez Lorca avant d'examiner les autres couleurs.

#### 3.4.1.1- Le vert et ses ambivalences : de l'espérance à la déchéance

Dans l'œuvre de Lorca, « *El verde alcanza un 40 por ciento [de la gama]* », [La couleur verte atteint jusqu'à 40 % de la gamme], affirme G. Díaz-Plaja. Quant à Henry Gil<sup>1132</sup>, il affirme que « la couleur verte [qui] traverse non seulement le *Romancero gitano* mais aussi une grande partie de son œuvre, » est une « couleur obsédante ». Remarquons qu'il n'a pas de camaïeu ; un adjectif peut modifier sa teinte comme dans le poème « *Reyerta* », « Rixe », où il devient aigre : « *el agrio verde* », « *lo verd agre* » chez Rouquette et « *lo vèrd agre* » d'Allan<sup>1133</sup>. Mouzat, le poète limousin, est sans doute le seul à faire chanter toutes les variations du vert des arbres et des couleurs qu'ils peuvent prendre selon les saisons.

Ce coloris est fréquemment présent dans les poèmes. On peut se demander s'il n'y a pas une relation avec la présence musulmane en Andalousie pendant près de huit siècles, de 711 à 1492. Le vert est la couleur de l'Islam et Grenade ne passa au pouvoir des Rois Catholiques Fernando de Aragon et Isabel de Castille qu'en janvier 1492 quand le dernier roi maure Boabdil dut céder les clés de la ville aux vainqueurs chrétiens. Selon M. Pastoureau, la teinte verte est la couleur du destin, de la chance et de la malchance mais aussi de l'espérance ou du désespoir et nombreuses sont les personnes à la détester au profit du bleu. Préparée au XVIII<sup>e</sup> siècle en mélangeant jaune et bleu, c'est une couleur instable. Pastoureau indique que :

C'est peut-être l'islam primitif qui, le premier, a associé vert et nature : à l'époque de Mahomet, tout endroit verdoyant était synonyme d'oasis, de paradis. On dit que le Prophète lui-même aimait porter un turban et un étendard verts. Cette couleur est devenue emblématique dans le monde musulman, ce qui a contribué peut-être à la dévaloriser aux yeux des chrétiens dans les périodes d'hostilité<sup>1134</sup>.

Rarement porteur d'espérance, le vert est aussi et surtout un symbole de la mort chez Lorca : celui-ci s'inspire de la couleur d'un des cavaliers de l'Apocalypse dans la Bible.

<sup>1132</sup> . Article d'Henry Gil, p. 66 à 86, In *Federico García Lorca*, Revue *Europe*, N° 1032, Avril 2015. P. 71.

<sup>1133</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, p. 428. Rouquette, « *Batèsta* », p. 22. Allan, « *La garrolha* », p. 16.

<sup>1134</sup> Cf. [http://www.lexpress.fr/culture/livre/4-le-vert-celui-qui-cache-bien-son-jeu\\_819807.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/4-le-vert-celui-qui-cache-bien-son-jeu_819807.html) Voir : Michel Pastoureau, *Vert. Histoire d'une couleur*, éd. Seuil. P. 53 à 59.



Dans « *Romance sonámbulo* » qui se déroule durant la nuit, une jeune fille attend le retour de son père et de celui qu'elle se refuse à appeler son « *novio* », son fiancé, partis tous deux sur les sentiers de la contrebande. Elle redoute qu'ils aient connu quelques mésaventures, penchée sur sa terrasse et guette dans l'obscurité. La répétition et la reprise anaphorique de l'adjectif « *verde* » accroît l'impression d'obsession ressentie à la lecture de ces vers :

*Verde que te quiero verde.  
Verde viento. Verdes ramas  
[...]  
Verde carne, pelo verde,  
Con ojos de fría plata.  
[...]*

*Verd, qu'es tu que vòle verd.  
Vent verd. Verdas ramas.  
[...]  
Verda carn, lo peu verd  
Amb un agach d'argent freg.  
[...]*

*Verde que te quiero verde.  
[...]  
Ella sigue en su baranda,  
Verde carne. Pelo verde,  
Soñando en la mar amarga.<sup>1135</sup>*

*Verd, qu'es tu que vòle verd.  
[...]  
Demòra sus sa baranda  
Verda carn e peu verd.  
somiant de la mar amara.*

La traduction de R. Allan reprend cette répétition dans sa traduction du poème intitulée « *Romance somnambule* » ;

*Verd, que t'escarisse, vèrd.  
Aura vèrda. Verdei ramas.  
[...]  
Vèrda carn e cabèus vèrds,  
Amb è seis uèlhs d'argent freg.  
[...]  
Verd, que t'escarisse, vèrd.  
[...]  
Demòra sus son bescaume,  
Vèrda carn e cabèus vèrds,  
En somiant la mar amara.*

*Vert c'est toi que j'aime vert,  
vert du vent et vert des branches,  
[...]  
vert visage, cheveux verts,  
prunelles de froid métal,  
[...]  
Vert c'est toi que j'aime vert,  
[...]  
Penchée à sa balustrade,  
vert visage, cheveux verts,  
la mer est son rêve amer.*

Allan emploie un verbe provençal : « *escari* » que Mistral traduit par le verbe « chérir », aussi fort que le verbe espagnol « *querer* ». Cependant ce verbe est ambigu car il signifie, à la fois, « aimer » et de « vouloir ». De nombreuses traductions ont été proposées avec les deux acceptions, y compris le choix du féminin « verte » pour le terme espagnol « *verde* » : A. Belamich en 1962 et 1963, P. Darmangeat, C. Esteban, J. Camp, L. Amselem...<sup>1136</sup>. Michel Gauthier propose une expression « *ponerle a uno verde* » qui signifie « humilier quelqu'un » pour étayer l'idée de malfaisance liée à la couleur verte et sous-tendue dans le poème. Il n'est

<sup>1135</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. P. 430. Traduction d'A. Belamich. *Poésies*/Gallimard, p. 198-199. Variante d'A. Belamich dans *Œuvres complètes I*, p. 422. « Toujours à sa balustrade, / vert visage, cheveux verts, / la mer est son rêve amer ». Rouquette. P. 24. Allan. P. 18.

Cf. La vidéo: [https://www.youtube.com/watch?v=rTLm5o7iz3k&feature=player\\_embedded](https://www.youtube.com/watch?v=rTLm5o7iz3k&feature=player_embedded) Maria Jiménez interprète « *Verde que te quiero verde* » W avec Manzanita en février 2014. <http://musique.arabe.over-blog.com/article-maria-jimenez-interprete-verde-que-te-quiero-verde-de-federico-garcia-lorca-avec-manzanita-122677792.html>

<sup>1136</sup> Voir Michel Gauthier, 2011. *Federico García Lorca : le Romancero gitano, Poésie et réalités*, Paris, L'Harmattan. P. 63 à 69.

pas impossible de penser que le jeune homme désire abandonner sa vie de contrebandier pour s'installer dans une nature verdoyante, avec une maison et une famille. Le jeune homme n'est pas découragé par l'éventualité de retrouver sa fiancée dans un état cadavérique que l'allusion à la chair verte peut suggérer.

Cette couleur verte, nous la trouvons dans le poème « *Romance de la garda civila espanhòla* » (*Romancero Gitano*), traduit par Rouquette :

*Apaga tus verdes luces    Damoça tos verds lums.    Éteins tes vertes lumières*

Et Allan conseille ainsi à la ville : « *Estupa tei verdei lutz!* » : il a choisi « *estupa* », que Mistral traduit par « éteindre ou étouffer le feu en Guienne et Béarn ». Mistral suggère de consulter l'entrée « *atupi* » qui signifie « couvrir, étouffer, éteindre » mais aussi « réduire au silence, interdire, stupéfier, abasourdir ». Dans son lexique<sup>1137</sup>, Rouquette emploie plutôt « *amoçar* » (que l'on peut trouver orthographié « *amorçar* ») pour traduire le verbe « éteindre » que Mistral écrit « *amoussa, amoursa, damoussa* (l.), *demoussa* (Var.) ». Lesfargues opte pour « *Amossatz-vos* », « Éteignez-vous », dans le poème « *Arma, mon arma* »<sup>1138</sup>.

La couleur verte est attribuée à l'air, au vent dans le poème « *Preciosa y el aire* » (*Romancero Gitano*) ; il s'agit de la coloration d'un élément naturel, qui apporte à celui-ci une tonalité de luxure et de lubricité :

<i>¡Preciosa, corre, Preciosa, Que te coge el viento verde ! ¡Preciosa, corre, Preciosa ! ¡Míralo por donde viene !</i> <sup>1139</sup>	<i>Preciosa, corrís, Preciosa, que te sarra lo vent verd, Preciosa, corrís, Preciosa, Agacha-lo que t'arriba!</i>
<i>Landa, Preciosa, landa, Que lo vent verd te reganta ! Landa, Preciosa, landa, Mira-lo dau latz que vèn</i>	<i>Précieuse, cours vite, vite, le vent vert va t'attraper ! Précieuse, cours vite, vite, regarde-le arriver !</i>

Seul Allan place le prénom au centre du vers, entre les deux injonctions et il fait de même pour le vent, comme pour établir une corrélation entre les deux personnages ou accentuer la menace qui pèse sur Preciosa.

Allan aussi emploie la couleur verte pour symboliser la mort d'un enfant dans le *Cant de l'ametla*, dans la partie intitulée « *Cant funebre* », il fait dire à la seconde femme<sup>1140</sup>:

<sup>1137</sup> Joan-Guilhèm Roqueta, dans une chronique de la revue *Oc*, N° 87-88-89 de 2008, p. 160, signale que ce lexique est consultable sur le site : [www.max-rouquette.org/](http://www.max-rouquette.org/)  
<http://montpelhieroccitana.eu>, à la page <http://www3.webng.com/lengadoc/lexicmaxroqueta.pdf>. Il est possible de le trouver sur <http://www.max-rouquette.org/ressources/lexique-max-rouquette>

<sup>1138</sup> Bernat Lesfargas, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrroux, Jorn. *Cap de l'aiga*, « Mère des eaux », « Âme, mon âme », p. 14-15.

<sup>1139</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, p. 426. Traduction d'A. Belamich, *Poésie*/Gallimard, p. 194. Rouquette, p. 20. Allan, p. 15.

<sup>1140</sup> Robèrt Allan, *Lei Cants dau deluvi*, letras d'oc, 2012. Libre VI. P. 185.

*L'enfant que toquèt l'ametla  
Lo que susava mon sang  
Ambé lo darrièr poton  
Se seis uelhs ambé la paur  
D'una lenga de freg verda.*

L'enfant qui a touché l'amande  
celui qui suait mon sang  
avec le dernier baiser  
de ses yeux avec la peur  
D'une langue de froid verte.

Dans le poème intitulé « *Cant de l'empenhament* », Allan ne semble pas attribuer à la couleur verte la valeur négative et néfaste qui est celle que privilégie Lorca. Le titre et le contenu du poème évoquent plutôt une renaissance et un espoir contenus dans les paroles de celle qui répond aux questions du poète et qui décrit son œuvre de Mère Nature :

*Diga-me perqué tei cabeus son verds ?  
Amor que trene de coronas  
Ambé la bauca dei pradas.  
[...]  
Diga-me perqué tei grands uelhs son verds  
Amor qu' ai tròp lèu regardat  
S' auborar lei greus de blat.  
[...]  
Diga-me perqué tei detets son verds ?  
Amor que de l' auba a la nuech  
Fau de garbas d' erba moissa.*<sup>1141</sup>

Dis-moi pourquoi tes cheveux sont verts ?  
Parce que je tresse des couronnes  
Avec l'herbe des prés.  
[...]  
Dis-moi pourquoi tes grands yeux sont verts ?  
Parce que j' ai trop regardé  
Croître les pousses de blé.  
[...]  
Dis-moi pourquoi tes petits doigts sont verts ?  
Parce que de l'aube à la nuit  
Je fais des gerbes d'herbe humide.

Georges Gros (*Jòrgi Gròs*) dans sa nouvelle *Paraulas pèr una ciutat*<sup>1142</sup>, peint *Vilaverda*, en s'appuyant sur un extrait du *Romance sonámbulo* de Lorca mis en exergue. Il décrit une « *oliveta abandonada* », une [olivette abandonnée] où Ignacio, surnommé « *lo Matador* », « *bastiguèt un maset* », [construisit un petit mas], et où il peignait des tableaux « *qu'èran verds* ». Se pourrait-il que cette teinte soit le souvenir de la nuance verdâtre des vêtements des soldats nazis ?

Dans son poème intitulé « *Lo rai verdet* »<sup>1143</sup>, Rouquette nous décrit le rayon vert, ce photométéore qui apparaît au moment du coucher ou au lever du soleil :

*Es pas qu'un moment  
Qu'a l'horizon fosc  
Un ulhauç tremola  
Lo verdet d'un rai.*

Ce n'est qu'un moment  
qu'au sombre horizon  
frissonne, un éclair,  
Le vert d'un rayon.

C'est parfois au fond d'un puits ou au sortir de la nuit qu'apparaît cette lueur verte comme celle du poème de Rouquette *Aquò es la nuòch* qui surgit la couleur verte du fond du puits, couleur d'ailleurs et menace dans ce moment incertain de l'aube<sup>1144</sup>:

*Au fons dau potz fernís a pena  
Lo rebat verd d'un autre mond.*

Au fond du puits frissonne à peine  
Le reflet vert d'un autre monde.

<sup>1141</sup> *Op. Cit.*, « Chant de la fécondation », p. 55.

<sup>1142</sup> Jòrgi Gròs, *Paraulas pèr una ciutat*, Lycée de la Camargue, Nîmes, 1995. P. 51. Novèla publicada dins la revista *Amiras*. N° fòra seria 19 Montpellier, 1989.

<sup>1143</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, (Sud, Marseille, 1988), 2<sup>ème</sup> éd., Domens, Pézenas, 2000.P. 88.

<sup>1144</sup> *Op. Cit.*, p. 22.

*La lusor verda au fons dau potz,  
Adejá l'auba.*

La clarté verte au fond du puits,  
L'aube, déjà.

Cette teinte d'eau saumâtre et stagnante est aussi celle de Venise posée sur sa lagune, qui, malgré ses masques et ses jeux de miroirs, ses costumes et ses palais, se rend compte de sa couleur en voyant le fond de l'eau, comme le dit le texte occitan ; ceci semble légèrement différent du sens donné par Rouquette dans sa traduction (P. 120) :

*Lo miralh d'aiga de la mar  
D'un imatge nòu l'enfachina  
Quand se vei verda au fons de l'aiga.*

Le miroir d'eau de la mer  
la charme d'une image neuve :  
Elle se voit verte dans l'eau.

La version occitane rend une impression d'attrait irrésistible, de profondeur plus importante, voire plus angoissante que la simple préposition « dans » de la version française.

Sur les rives de certains fleuves ou ruisseaux, dans des zones marécageuses, poussent des roseaux, des saules. Quand arrive « l'aube amère », encore ce moment néfaste des chansons troubadoursques, « *Lo Rei de Babilonia* » / « Le Roi de Babylone » (P. 165), doit cesser son rêve de revoir sa ville, alors qu'il était pris dans les roseaux :

*Au cant dau gal, la Rei s'estrementís.  
Se despleguèt a dolor de la riba  
Entre las lengas verdas de las canas*

Le Roi, au chant du coq, a frissonné.  
Il s'arracha à regret de la rive  
entre les langues vertes des roseaux

Ces roseaux sont importants pour Rouquette : il a écrit un roman intitulé *Las canas de Midas*. C'est dans le dernier grand œuvre de Rouquette, *Mièja-Gauta*, dans la deuxième partie, intitulée « *Lo riu dels cavalièrs* », que l'on peut trouver quelques passages poétiques sur ces symboles sexuels que sont les roseaux. Non loin de la rivière la présence de roseaux n'a rien de surprenant :

*I atrobère çò qu'ère segur, de tot biais, de i atrobar, primièr, de canas, tot de long. En garbas. Sabe res que me pòsque tocar, esmòure fin qu'au trefons de l'arma, coma de canas. An la semblança de son passat tot : de milierats d'ans de canas, [...]. De milierats d'ans a espiar passar lo temps, [...]. De milierats d'ans, e mai se sègles, a velhar l'aiga que corrís entre pèiras, de milierats d'ans a pantaissar au rebat azardós de las oras. E totas acampadas en còlas que s'aparan, que s'afrairan, que se sostenon e que, d'una votz sola, s'encantan de son mormorejar.<sup>1145</sup>*

[J'y trouvai ce que, de toute façon, j'étais sûr d'y trouver, d'abord, des roseaux, tout le long. En gerbes. Je ne connais rien qui puisse me toucher, m'émouvoir jusqu'au plus profond de mon âme, autant que des roseaux. Ils ressemblent à leur passé tout entier : des milliers d'années de roseaux, [...]. Des milliers d'années à regarder passer le temps, [...]. Des milliers d'années, et même de siècles, à veiller l'eau qui court parmi les pierres, des milliers d'années à rêver au reflet hasardeux des heures. Et tous rassemblés en groupe qui se protègent, qui fraternisent, qui se soutiennent et qui, d'une seule voix, s'enchantent de leur murmure].

<sup>1145</sup> Max Roqueta, 2010. *Mièja-Gauta*, Canet, Trabucaire. P. 105.

Ces « *canas* », ces roseaux, sont devenus des « *raulets* », des « roseaux des marais », dans le poème intitulé « *Dins los raulets* », « Dans les roseaux »<sup>1146</sup> dans lesquels Midas fait entendre sa voix :

<i>Siai una votz dins los raulets.</i>	Je suis une voix dans les roseaux
<i>Pas qu'una votz.</i>	Rien qu'une voix.
<i>La votz de Midás entre los raulets,</i>	La voix de Midas entre les roseaux,
<i>Lo rei sens aur e sens corona.</i>	Le roi sans or et sans couronne.

Le texte « *Rasims de luna* »<sup>1147</sup> est à la fois le titre d'un poème et d'une création musicale posthume à partir des poèmes de Max Rouquette. Nous y retrouvons les reflets verts des raisins :

<i>Rebats de pèiras verdas dins las mans</i>	Reflets de pierre verte dans les mains
<i>E caduna regolejava de trelutz,</i>	chacune ruisselante des rayons
<i>De tot lo trelutz de l'espandi,</i>	de toute la splendeur de l'espace
<i>Verda lusor das rasims verds, verd de l'espandi,</i>	verte clarté des raisins verts, vert de l'espace
<i>Rasims de luna expandits jot la nuòch,</i>	raisins de lune étalés sous la nuit
<i>Rasim de luna e rebat dau parlar</i>	raisins de lune et reflets du langage
<i>Que s'enclausís d'èstre, emai en tenèbra.</i>	Qui s'enchant de soi-même dans les ténèbres.

Il est curieux que la traduction de « *pèiras verdas* » soit au singulier. La teinte verte a une présence obsessionnelle dans ce poème et n'est pas aussi légère ni joyeuse qu'on pourrait le penser. Les grains semblent le froid reflet de la lune qui leur prête sa brillance mais qu'ils lui renvoient pour donner cette sensation d'acidité du poème. Les raisins verts et transparents ne semblent pas mûrs et peuvent être acides ; ils rappellent le fiel du « *Romance sonámbulo* » de Lorca que le vent apporte même temps que des senteurs aromatiques :

<i>El largo viento, dejaba</i>	<i>Lo vent large abandonava</i>
<i>En la boca un raro gusto</i>	<i>dins la boca un rare gost</i>
<i>De hiel, de menta y de albahaca.</i> <sup>1148</sup>	<i>De fèl, menta e baselic</i>

Tandis que Rouquette termine le vers sur l'idée d'abandon, « *abandonava* », que ne semble pas contenir le verbe castillan « *dejar* », pour finir sur le fiel et son amertume, la version de R. Allan est la seule qui destructure le poème pour mettre en relief la force du vent et l'âcreté du fiel :

<i>E laissava, lo vent larg,</i>	Dans leur bouche le grand vent
<i>Dins la boca un gost estranhe,</i>	laissait comme un goût de fiel,

<sup>1146</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, p. 28.

<sup>1147</sup> *Idem*, p. 104. *Rasims de luna* [Raisins de lune] est le titre d'un poème de Max Rouquette, publié dans le recueil *Lo maucòr de l'unicòrn* [Le tourment de la licorne]. C'est aussi le titre de l'un des principaux événements du centenaire de l'écrivain : création musicale de Laurent Audemard et Jakes Ay Monino, interprétée par un ensemble de neuf musiciens et d'un récitant. Cinq instrumentistes (trois vents, contrebasse et percussions) et un quatuor vocal (les Manufactures Verbales) restituent à leur manière l'univers poétique de Max Rouquette, à partir des poèmes occitans de ses trois principaux recueils. Avec la participation de Roland Pécout, récitant. Cette création exceptionnelle a été donnée pour la première fois le 19 juin 2008 à 21h à l'Opéra Comédie de Montpellier, dans le cadre de *Total Festum*.

<sup>1148</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, p. 432. Traduction d'A. Belamich *Poésie*/Gallimard. P. 200. Max Rouquette. P. 26. R. Allan. P. 20.



*De baselic, menta e fèu.*

de basilic et de menthe ».

Les associations visuelles, des couleurs et olfactives, des parfums liés aux fleurs ou plantes aromatiques sont fréquentes. « *Menta* » et « *albahaca* », menthe et basilic... servent la poésie comme l'art culinaire. Allan fait parler le taureau de « [*s*]ei verdeis alas de menta » dans lo « *Cantic dau brau* »<sup>1149</sup>. À propos de l'adjectif « *verde* » Line Amselem<sup>1150</sup> parle de « sa sonorité délicieusement fricative ». Le sens du mot est lié à une saveur.

Le noyer du poème « *Per tres camins* » de Max Rouquette est un arbre à l'ombre duquel, dit-on, il n'est pas toujours bon de se reposer par temps de canicule : les contrastes de température peuvent être néfastes :

*Jos un noguèr de verd ombratge*  
*Un sòmi s'endaura de sèr.*<sup>1151</sup>

Sous le noyer à l'ombre verte  
Un songe se dore le soir.

Bien que le vert soit la couleur de la nature, et, selon la saison, d'une nature renaissante, c'est aussi celle des corps putréfiés, des cadavres. Philippe Gardy peint une mort de couleur « *verda* » dont le visage est dépourvu d'yeux, de bouche et de parole, face à un monde muet :

*Verda*  
*Coma la mòrt verda*  
*Coma leis aigas terriblas*  
*Que i ait se ditz immobilas*  
*A la fin espaurugada dei temps*  
*Ma cara*  
*Es cara d'aquel fin*<sup>1152</sup>

[Verte  
comme la mort verte  
comme les eaux terribles  
que l'on dit parfois immobiles  
enfin effrayées par les âges  
mon visage  
est visage de cette fin].

C'est aussi la couleur du luth, « *laüt* » : « *Lo verd laüt* » dans la traduction d'un poème de José Moreno Villa rédigée par R. Busquet<sup>1153</sup>. La nature n'est donc pas la seule à être teintée de vert ; les objets et les corps aussi, les yeux, les cheveux...

Le recueil *Dire* écrit par R. Lafont en 1957 se compose de six parties ; le troisième poème de la cinquième partie, intitulée « *Legendari de la dolor* », reprend en anaphore le mot « *soleus* ». Si les premiers sont verts, les suivants sont bleus et noirs : « *Soleus verds teissuts d'estèlas blancas* »<sup>1154</sup>. Cependant, dans les poèmes de ce méridional à la vitalité puissante, la teinte verte ne semble pas avoir de portée négative ou létale. C'est la couleur de l'innocence

<sup>1149</sup> Robert Allan, *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tibra I*, Edition bilingue établie par M-J. Verny, lettras d'òc, Pau, 2012. P. 169.

<sup>1150</sup> Line Amselem, 2013, *Federico García Lorca*, Escalquens, Oxus. P. 138. Professeur agrégée d'espagnol, maître de conférences à l'université de Valenciennes, elle travaille en particulier sur la littérature et les arts des XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles espagnols. Elle a traduit le *Romancero gitano : Complaintes gitanes, Jeu et théorie du Duende* et *Les Berceuses* de F. García Lorca.

<sup>1151</sup> Max Rouquette, *Les Psaumes de la nuit*, [1937], Paris, Obsidiane, Édition bilingue, 1984, p. 108.

<sup>1152</sup> Felip Gardy, 2002, *La dicha de la figuiera*, Perpinya, Trabucaire, p. 17.

<sup>1153</sup> José Moreno Villa, né à Málaga, en 1887, mort à Ciudad de México, en 1955 est un poète espagnol perçu comme un élément de transition entre deux générations : celle de 98 et celle de 27. Homme très érudit, inquiet, au style sobre, porté vers le néopopularisme andalou et, de ce fait, considéré comme un prédécesseur de Lorca.

<sup>1154</sup> Robert Lafont, *Poèmes*, 1943-1984, Jorn, 2011. P. 77.

dans le long chant « *Cantata de la misèria dins Arle* » ainsi que le dit « *Lo Caraco* » à « *Vincens Van Gogh* » :

*Fegondas la carn de la nuech  
Amb lo verd de l'innocència*<sup>1155</sup>

Tu fécondes la chair de la nuit  
avec le vert de l'innocence

C'est une lueur au fond des yeux de la fille : « *la lusor verda de teis uelhs* », (« *Lei castèus d'èrba* » III, p. 57), alors que dans le poème « *Cantilena setòria* », (P. 61), c'est le poulpe qui a les yeux bleus : « *popre deis uelhs blaus* ». Dans une autre composition : « *Ombra perfiecha III* », (P. 83), les yeux sont comparés aux « étoiles de mer verte » : « *Estelas de mar verda teis uelhs* ». Il est possible d'imaginer un jeu de miroir qui s'établit entre les yeux et le reflet dans l'eau ou sur l'animal : le poulpe de Lafont est « *coma una monja de quinze ans* », il est « comme une nonne de quinze ans », jeune et désirable et la mer est associée à des yeux qui sont des étoiles. La « *Lola* »<sup>1156</sup> de Lorca « a les yeux verts / la voix violette » : « *Tiene verdes los ojos / y violeta la voz* », « *Ten verds los uòlhs / e violeta la votz.* »<sup>1157</sup>, comme « *La joventa dei peus ros* »<sup>1158</sup> qui a « *deis uèlhs de coire verd* », « aux yeux de cuivre vert ». Malgré tout, le premier texte qui ouvre le troisième mouvement du recueil associe la teinte verte et la douleur :

*Ai ! tant vau ara que lo diga  
Aqueu poèma lo darrier  
Nuech ponhau verd dolor dei cilhas  
Poèma e ieu que siam pariers.*<sup>1159</sup>

Ah ! mieux vaut maintenant le dire  
ce poème le dernier  
nuit poignard vert douleur des cils  
poème et moi sommes pareils.

S'il est aisé de reconnaître des éléments communs avec Lorca : la nuit, la douleur, le poignard, il est difficile d'omettre le cri troubadouresque qui débute les vers.

Lafont lui-même a la main verte, dans le poème « *Glòria dau temps* » :

*Que sabe  
D'una man verda e transparenta  
Donar la clau ai jòias dei restancas  
E mesurar  
Sa set de patiment a nòstra carn.*

Je sais  
d'une main verte et transparente  
donner la clé à la joie des écluses  
et mesurer  
à notre chair sa soif de souffrances.

Si, dans ce même poème, les derniers vers sont très optimistes :

*Aqueu grand flòc de solehada verda  
Entre lei mans fertilas dau plaser.*<sup>1160</sup>

au grand morceau de vert soleil  
entre les mains fertiles du plaisir.

il n'en est pas de même dans les vers « *E mesurar / Sa set de patiment a nòstra carn* » qui font une discrète allusion à la douleur et à la peur présente dans les poèmes « *Roja* » et « *Romance roge* » :

<sup>1155</sup> *Op. Cit.*, p. 156-157.

<sup>1156</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. *Poema del cante jondo, Dos muchachas*. P. 317.

<sup>1157</sup> Traduction de P. Darmangeat, *Poésie/Gallimard*, p. 159. « Deux jeunes filles », « *Lola* ». Rouquette. P. 41.

<sup>1158</sup> Robert Lafont, *Op. Cit.*, *Dire*, « *Flauta sorna enamorada* », « *Legenda de la joventa dei peus ros* », p. 96-97.

<sup>1159</sup> *Idem*, p. 90-91.

<sup>1160</sup> *Idem*, *Aire liure*, « *Gloire du temps* », p. 235.

*E lo relòtge sens agulhas  
Blanc de vielhum verd de la paur  
Escotava sens comprene.*<sup>1161</sup>

Et la pendule sans aiguilles  
blanche d'âge verte de peur  
l'écoutait sans y rien comprendre.

Si la voix de la Magalí de R. Busquet est associée à la mauve comme aurait pu le dire Lorca dans un mélange de couleur et de saveurs, son œil brûle d'un vert dans lequel l'enfer se sauve et le ciel se perd :

*Sa votz canta malva,  
Son uèlh brutla verd  
Que l'infèrn s'i salva  
se lo cèl s'i pèrd.*<sup>1162</sup>

[Sa voix chante mauve,  
son œil brûle vert  
où l'enfer se sauve  
si le ciel s'y perd].

Si la couleur verte est connotée négativement, si elle est porteuse de mauvais augures, elle n'a pas, chez Mouzat, ce caractère malin et menaçant voire morbide. Sauf erreur de comptage de notre part, dans la revue *Lemouzi*, il est possible de trouver 107 occurrences du mot « vert » sur les 183 poèmes rencontrés. C'est sans se préoccuper des expressions qui traduisent le reverdissement comme « *regrelhar* », « *verdejar* » et sans tenir compte des citations des noms d'arbres évocateurs de la luxuriance des forêts limousines qui s'opposent en cela aux paysages plus monocolores de l'Andalousie.

En ce qui concerne Boudou, J. Ginestet<sup>1163</sup> a travaillé sur les romans plus que sur les poèmes mais elle est en mesure de préciser que :

[la] palette des couleurs primaires proposées dans ces “romances” [comme « *La femna de Viaur* »] se retrouvera dans l'œuvre à venir. Bleu, rouge, vert, blanc, les couleurs sans nuances sont distillées parcimonieusement mais elles ont leur propre langage.

Il est vrai que, dans le pays de Boudou, dominant les tonalités vertes : campagne, forêts et champs, mais aussi le gris du climat en hiver ; il ne faut pas oublier le bleu éclatant du ciel pendant les belles journées d'été ou sur une neige d'un blanc immaculé :

[...] le Ségala pays de sègle [*sic*] et de pain noir, ne jouit pas de la lumière des pays méditerranéens [...] Dans cette région où le vert, le gris et le bleu marine dominant, la mer est toujours à inventer.<sup>1164</sup>

Le Roussillon lafontien, comme le Périgord, se pare de couleurs variés : « *au Rosselhon verd e porpau* », « au Roussillon vert et vermeil »<sup>1165</sup>. Et le pauvre peuple de « *La lenga d'òc III* » (P. 121) verra sa « *corona / de verbena de verda gaug* », « ta couronne / de verveine de verte joie », autrement dit, sa culture sauvé (P. 121).

Chez Lorca les humains, la nature et le cosmos sont teintés et colorés de vert car cette teinte joue un rôle esthétique et métaphysique qu'elle n'a pas, ou jamais aussi intensément,

<sup>1161</sup> *Idem*, *Dire*, « *Dos romances* », p. 149. Et *Aire liure*, « *Native people* », p. 227.

<sup>1162</sup> Ramon Busquet, *Aquò ritz quand plòu*, Messatges, IEO, Tolosa, 1979. P. 82.

<sup>1163</sup> Joëlle Ginestet, *Jean Boudou : La force d'aimer*, Wien, Ed. Praesens, 1997. P. 18.

<sup>1164</sup> *Idem*, p. 159.

<sup>1165</sup> Robert Lafont, *Op. Cit.*, *Dire*, « *Catalanescas de l'amistat* », p. 127.

chez les poètes occitans. De plus, Lorca joue avec les nuances qui vont du clair au sombre qui annonce l'autre coloration primordiale dans les compositions lorquiennes : le noir.

### 3.4.1.2- Le noir : ombre et lumière

Cette teinte occupe vingt-cinq pour cent de la palette lorquienne : « [...] *importancia tiene el negro, que, unido a otros olores asimilables –oscuro, moreno, pardo– nos da un 25 por 100 de la gama* », [le noir est important, qui, uni à d'autres couleurs auquel on peut l'associer, obscur, sombre, brun (mat), occupe 25 pour cent de la gamme.]<sup>1166</sup>.

On le trouve chez les chevaux et les cavaliers de la Garde civile qui ont une « *alma de charol* », « âme de cuir verni », dans le *Romance de la Guardia civil española* :

<i>Los caballos negros son.</i>	<i>Los cavals son negres.</i>
<i>Las herraduras son negras.</i>	<i>Las ferraduras son negras.</i>
<i>E son negres lei chivaus</i>	Ils montent de noirs chevaux
<i>E lei ferraduras negras</i> <sup>1167</sup>	dont les ferrures sont noires

Les capes des hommes du poème « *Preciosa y el viento* » sont noires :

<i>Tres carabineros vienen,</i>	<i>venon tres carabinièrs,</i>
<i>sus negras capas ceñidas.</i>	<i>plegats dins sas capas negras</i>
<i>Tres carabinièrs s'acercan,</i>	viennent trois carabiniers
<i>Dins sei negrei capas cenchas</i> <sup>1168</sup>	serrés dans leur cape noire

Le poème « *Canción del jinete* », [la première chanson de « *Andaluzas* », marquée de la date (1860)], extrait du recueil *Canciones* de 1860, nous offre le spectacle d'une lune noire, compagne de fripons :

<i>En la luna negra</i>	Sous la lune noire
<i>De los bandoleros.</i> <sup>1169</sup>	Des pillards de route.

S'y trouve aussi un « *caballito negro* », un « petit cheval noir » comme sont noirs les anges de *Reyerta* : « *Y ángeles negros volaban* », « *E d'àngèls volavan* », « *E volavan d'àngeus negres* »<sup>1170</sup>, comme est noire la peine de Soledad Montoya, le seul personnage féminin du *Romancero gitano*, dans le *Romance de la pena negra* :

<i>¡Qué pena ! Me estoy poniendo</i>	<i>Que pena ! Ne siái a cambiar</i>
--------------------------------------	-------------------------------------

<sup>1166</sup> Guillermo Díaz-Plaja, *Federico García Lorca, su obra e influencia en la poesía española*, Colección Austral N°1221, Espasa-Calpe, Madrid. 4<sup>a</sup> edición, 1968. P. 120.

<sup>1167</sup> Federico García Lorca, p. 453. Traduction d'A. Belamich. *Poésies*/Gallimard. P. 229. Rouquette. P. 54. Allan. P. 40.

<sup>1168</sup> Federico García Lorca, *Romancero Gitano*, p. 426. Traduction d'A. Belamich. *Poésies*/Gallimard. P. 195. Rouquette, p. 19. Allan, p. 14.

<sup>1169</sup> Federico García Lorca, p. 376. Traduction d'A. Belamich, *Poésies*/Gallimard. P. 45. Sa version dans les *Œuvres complètes I*, (la Pléiade), p. 343, est légèrement modifiée : « dans la lune noire / des aventuriers ».

<sup>1170</sup> Federico García Lorca, p. 429. Rouquette. P. 23. Allan. P. 17.

*De azabache, carne y ropa.*

*En jaiet ma carn, ma rauba.*

*Que lanha ! Sente que vène  
Coma jai de pèu e vèsti !<sup>1171</sup>*

Une peine qui rend comme  
Du jais ma chair et ma robe

Le corps et les vêtements de Soledad Montoya deviennent noirs comme le jais ; ils se flétrissent, se fanent car ils représentent sa jeunesse et sa beauté qui l'abandonnent peu à peu pour la mener à la mort.

En reprenant les ouvrages de M. Pastoureau, nous découvrons que le noir est ambivalent comme toutes les couleurs. Il peut être bon ou mauvais :

Dans les sociétés anciennes, on utilisait deux mots pour le qualifier : en latin, *niger*, qui désigne le noir brillant (il a donné le français « noir »), et *ater* (d'où vient « atrabilaire », qualifiant la bile noire), qui signifie noir mat, noir inquiétant<sup>1172</sup>.

Ce peut être le noir de l'élégance ou de la misère, symbole de richesse ou de pauvreté ou la marque d'une origine différente comme les Sarrasins, mats de peau ou les gitans au cuir tanné par le soleil comme les paysans, susceptibles d'être tenus à l'écart de la société. (Pastoureau, p. 79). En occitan, le terme « *maurèl* » signifie « noir » et on peut rapprocher ce mot de « maure » devenu le substantif « Maures » pour désigner les Sarrasins, les Arabes.

Ce noir n'est cependant pas seulement noir : il peut avoir des nuances de lumière comme « le noir-lumière » que cherche Pierre Soulages<sup>1173</sup> et qu'il appelle l'« Outrenoir ». Pastoureau cite Soulages quand il écrit que celui-ci veut atteindre « un au-delà du noir »<sup>1174</sup>. Il y a chez Lorca toutes les tonalités de l'obscur : « *lo moreno* » comme pour *Anunciación de los Reyes* qualifiée de « *morena de maravilla* », « *maurèla de meravilha* », « *moreta de meravilha* », « Créature de prodige »<sup>1175</sup> ; les dames tristes de San Miguel sont « *morenas por la nostalgia* » « *morèlas dau languiment* », « *brunesidas per lo languì* », « brunies par la nostalgie »<sup>1176</sup>. Antoñito est décrit comme un homme à la peau brune : « *moreno de verde luna* ». Les mots et expressions qui évoquent l'ombre ou les ombres sont fréquents : « *las umbrías* », « *las ombrinas* », « *lei solombradas* », « la pente sombre » ; « *la quieta penumbra* », « *l'ombrina suava* », « *l'ombrina queta* », « le tranquille clair-obscur » ; « *sombras de mulos* », « *d'ombras de muòus* », « *d'ombras de miòus* », « Des mulets avec

---

<sup>1171</sup> Federico García Lorca , p. 436. Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard. P. 208. Rouquette, p. 34. Allan, p. 24.

<sup>1172</sup> Voir : Michel Pastoureau, *Noir, Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008. P. 76/77. Cf. l'entretien publié le 09/08/2004, en ligne à l'adresse : [http://www.lexpress.fr/culture/livre/6-le-noir-du-deuil-a-l-elegance\\_819830.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/6-le-noir-du-deuil-a-l-elegance_819830.html)

<sup>1173</sup> Né à Rodez en 1919, caché à Montpellier pendant la guerre pour échapper au S.T.O., Pierre Soulages gagne Paris en 1946 pour se consacrer à la peinture. Un musée Soulages, consacré notamment à son œuvre sur papier, a été inauguré en présence de l'artiste le 28 mai 2014 à Rodez. <http://musee-soulages.grand-rodez.com/>

<sup>1174</sup> Michel Pastoureau, *Op. Cit.*, p. 184.

<sup>1175</sup> Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 433. Rouquette, p.41. Allan, p. 30. Si les auteurs occitans conservent la teinte de peau, la traduction nous semble éviter la nuance.

<sup>1176</sup> *Idem*, p. 429. Rouquette, p. 36. Allan, p. 26.



leurs ombres »<sup>1177</sup> de San Miguel ainsi que la « *sombra* » de San Rafael. Cette dernière évoque l'imprécision de l'emplacement de l'ancienne Cordoue.

San Rafael est décoré « *de lentejuelas oscuras* », « *pampalhetas escuras* », « *palhòlas sorneirosas* », « paillettes obscures »<sup>1178</sup>, et San Gabriel a une « *piel de nocturna manzana* », « *pèl de poma de nuòch* », « *de pèu de poma nuechenca* » / « le teint de pomme nocturne »<sup>1179</sup>. L'eau est grise dans le poème *Muerte de Antoñito el Camborio* ; les Gardes civils sont qualifiés de « *nocturnos* » et « *ordenan / silencios de goma oscura* », « ils ordonnent / des silences de gomme obscure » ; le gris du plomb est la couleur de leur visage et ils vont par deux comme un « *doble nocturno de tela* », « *de tela doble nuochenc* », « *clar de tela de la nuech* », « Double nocturne de toile »<sup>1180</sup>. Les références à des objets quotidiens se retrouvent dans le romance *Martirio de Santa Olalla* où la couleur noire est celle des « *tinteros* », « *tintiers* », des encriers ; la nudité a pris la teinte du charbon, « *Su desnudo de carbón* », « *Sa nudetat de carbon* », « Sa nudité de charbon » et le corps, comme celui des mannequins, est noirci par le feu et produit un contraste frappant sur la blancheur du sol enneigé<sup>o</sup> : « *Negros maniquies de sastre* », « *Negres manequins de sastre* », « Noirs mannequins de tailleurs »<sup>1181</sup>.

Le noir chez Rouquette peut se trouver, par exemple, dans le poème « *Nivols* » du recueil *Somnis de la nuoch*<sup>1182</sup> : « *grands pins negres* », « grands pins noirs ». Chez l'auteur occitan, il faut parler d'obscurité ou d'ombre plutôt que de noirceur : c'est la nuit dépourvue d'étoiles, la « *nuoch sens estela* »<sup>1183</sup> ; le manque de lumière dû à cette absence : « *romieus perduts que van sens ges de lum* »<sup>1184</sup>, « pèlerins perdus qui marchent sans lumière ». C'est l'obscurité naissante, ce clair-obscur de l'heure dite entre chien et loup où s'estompent les lignes et les silhouettes, c'est ce moment que Rouquette appelle souvent « *calabrun* » : « crépuscule », comme dans la « *Cançon de l'aranha* » ; dans ce poème le terme « *calabrun* » lui sert de refrain comme dans une comptine :

*L'aranha dau calabrun,  
Calabrun e calabruna,  
Cala au vèspre son filat,  
Per prene lo clar de luna.*<sup>1185</sup>

L'araignée du soir,  
crépuscule et crépuscule,  
dans le soir tend son filet,  
pour prendre le clair de lune.

Cette ombre est fascinante ; elle peut se rendre invisible et ce sont les étoiles mortes : « *ombra enveirenta entro los fuocs del cel* », « Ombre invisible entre les feux du ciel »<sup>1186</sup> ;

<sup>1177</sup> *Idem*, p. 428. Rouquette, p. 35. Allan, p. 26.

<sup>1178</sup> Federico García Lorca, p. 441. Traduction d'A. Belamich, p. 430, Rouquette, p. 38. Allan, p. 28.

<sup>1179</sup> Federico García Lorca, p. 442. Traduction d'A. Belamich, p. 215. Rouquette, p. 41. Allan, p. 30.

<sup>1180</sup> A. Belamich, p. 443. Rouquette, p. 56. Allan, p. 42.

<sup>1181</sup> Traduction de Jules Supervielle, p. 447. Rouquette, p. 62. La légende raconte qu'au moment de rendre l'âme, après avoir enduré de multiples tourments, une neige inattendue s'est formée dans l'air et est descendue sur le forum ; comme un blanc linéol, elle est venue couvrir le corps d'Eulalie qui demeurait exposé aux injures de la saison. *Sainte Eulalie*. In <http://viedesSaints.free.fr/vds/eulalie.html>

<sup>1182</sup> Max Rouquette, *Somnis de la nuoch*, Messatges, p. 21.

<sup>1183</sup> *Op. Cit.*, p. 22

<sup>1184</sup> *Op. Cit.*, « *D'estelas mortas* », p. 27.

<sup>1185</sup> Max Rouquette, *La Pietat dau matin*, Messatges, IEO Toulouse, 1963, p. 35.

c'est une « *escura muda* »<sup>1187</sup>, une « obscurité muette », dans le poème « *Paraulas per l'erba* ». Mais elle peut être mortelle quand les ailes du ciel effleurent les cyprès immobiles et verticaux :

<i>Tanben lo ciprès de miègjorn</i>	Aussi le cyprès de midi
<i>Que sap lo silenci e la flamba</i>	qui sait le silence et la flamme
<i>E qu'en son folhum eternau</i>	et qu'en son feuillage éternel
<i>Se'n van tocar d'ombra mortala</i>	s'en vont toucher d'ombre mortelle
<i>Au vèspre las alas dau cèu.</i> <sup>1188</sup>	dans le soir les ailes de la nuit.

Quand elle se teinte de vert pour le « Chevalier perdu » du poème « *Cavalier perdut* » (*La Pietat dau matin*, p. 37), elle devient presque aussi néfaste, aussi maléfique que celle de Lorca pour ce chevalier errant dans un bois :

<i>Tan perdut que de l'ombra verda</i>	Si perdu que de l'ombre verte
<i>Jamai jamai non tornarà.</i>	Jamais jamais ne reviendra.

La noirceur des insectes chez R. Pécout est connotée de mort comme dans ce poème :

<i>E lei tieras de formigas, babaròtas</i>	Les files d'insectes noirs
<i>Curant leis òs de l'Estre,</i>	curant les os de l'Être, bâtissant des tombeaux prudents
<i>Bastissent de prudèntas tombas</i> <sup>1189</sup>	

C'est donc un coloris associé à l'idée de mort et de deuil bien que tous les continents ne le perçoivent pas de la même façon. Voici ce qu'affirme M. Pastoureau :

En Asie, si le noir est également associé à la mort et à l'au-delà, le deuil se porte en blanc. Pourquoi ? Parce que le défunt se transforme en un corps de lumière, un corps glorieux ; il s'élève vers l'innocence et l'immaculé<sup>1190</sup>.

Après les couleurs principales, vert et noir, plutôt empreintes de tristesse et / ou de mélancolie quand elles ne sont pas porteuses de menaces ou de mort, il est une teinte dont il est possible de penser qu'elle sera, elle aussi, liée à des sentiments négatifs ; de plus, chez Lorca, elle occupe une place relativement importante : le blanc. Toujours selon G. Diaz-Plaja, le blanc vient en troisième place avec seulement quinze pour cent des mentions chromatiques. M. Pastoureau donne l'étymologie du terme :

En latin, *albus* (le blanc mat, qui a donné en français « albâtre » et « albumine ») et *candidus* (le brillant, qui a donné « candidat », celui qui met une robe blanche éclatante pour se présenter au suffrage des électeurs)<sup>1191</sup>.

<sup>1186</sup> Max Rouquette, *Somnis de la nuoch*, « *D'estelas mortas* », p. 29. Dans le lexique établi par le fils de Max Rouquette : *LEXIQUE OCCITAN-FRANÇAIS de MAX ROUQUETTE (les mots occitans de Max Rouquette par Jean-Guilhem Rouquette)* il est noté que « Certains mots de MR sont inconnus des dictionnaires : *enveirent, veirent, massibràn, galibon, pibèrna, silinguèt, aubilha, canhotet, intrasent, molhaca, palafica*, etc... ».

<sup>1187</sup> Max Rouquette, *La Pietat dau matin, Messatges*, IEO Toulouse, 1963, p. 9.

<sup>1188</sup> *Op. Cit.*, « *Pastorala* », p. 11.

<sup>1189</sup> Roland Pecout, 1999, *Mastrabelè*, Montpeyrux, Journ. P. 27.

<sup>1190</sup> Michel Pastoureau, *Noir, Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008. P. 78.

<sup>1191</sup> Michel Pastoureau, Dominique Simonnet, *Le livre des couleurs*, Panama, 2005. P. 41.  
[http://www.lexpress.fr/culture/livre/3-le-blanc-partout-il-dit-la-purete-et-l-innocence\\_819800.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/3-le-blanc-partout-il-dit-la-purete-et-l-innocence_819800.html)

### 3.4.1.3- Le blanc et ses mille nuances : pureté virginale ou marque fatale du destin

C'est la chaux qui recouvre les murs andalous ; les façades des maisons et des couvents sont chaulées comme dans le poème *Muerto de amor*, pour repousser les insectes et préserver de la chaleur selon la tradition andalouse :

<i>Fachadas de cal, ponían Cuadrada y blanca la noche</i>	<i>De faciadas de calç fasián carrada e blanca la nuòch,</i>
<i>Lei caratges encaussinats Blanquissían la nuech carrada.</i> <sup>1192</sup>	Façades de chaux, la nuit Se taillait en carrés blancs

Ce sont « *agujas de cal mojada* », « des pointes de chaux vive », dans le *Romance del emplazado*, qui vont s'attaquer aux souliers et au corps de « *El emplazado* », « l'assigné ». Ici la signification est claire car Amargo va mourir et sa destinée tragique et future est évoquée avec davantage de précision que pour les autres hommes : tragédie et prédestination du sort des proscrits que sont les gitans.

Cette netteté, symbole de pureté, est nécessaire dans le couvent où rêve *La Monja gitana*, la nonne gitane ; elle semble même faire un rempart contre les bruits extérieurs : « *silencio de cal y mirto* », « *Silenci de calç e mirta* », « *Silenci de caus e nèrta* », « Silence de myrte et de chaux »<sup>1193</sup>. Ce sont les ruisseaux de lait blanc qui s'écoulent des trous rouges qui marquent la place des seins coupés ; ils évoquent une maternité avortée dans la violence :

<i>Por los rojos agujeros Donde sus pechos estaban Se ven cielos diminutos Y arroyos de leche blanca.</i> <sup>1194</sup>	<i>Per los traucs ensagnosits ont i aviá sas doas popas se vei de cèls menudets E de riusses de lach blanc.</i>
---	---

Et par les trous purpurins  
Où naguère étaient ses seins  
On voit des ciels tout petits  
Et des ruisseaux de lait blanc.

Cette couleur est l'image même de la sainte : « *Olalla blanca en lo blanco* », « Eulalie blanche sur neiges »<sup>1195</sup>. Olalla est devenue si pâle, exsangue, à la suite de son martyre qu'elle disparaît dans le manteau de blancheur que la Providence, dans sa mansuétude, étend pour la protéger des regards des païens : les sonorités, en « a », soulignent cette impression d'effacement, de disparition ; seul, le « o » ouvre et ferme le vers. La traduction de J. Supervielle reprend la présentation que Lorca fait de la sainte dans une scène nocturne [mais](#)

<sup>1192</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966, p. 450. Traduction de André Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 438. Rouquette, p. 49. Allan, p. 37.

<sup>1193</sup> *Idem*, traduction de André Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 433. A. Belamich, *Poésie/Gallimard*, p. 202. « Calme de myrte et de chaux ».

<sup>1194</sup> *Idem*, *El Martirio de Santa Olalla*, p. 159. Traduction de Jules Supervielle. *Œuvres Complètes I*, p. 445. Rouquette, p. 61.

<sup>1195</sup> Traduction de Jules Supervielle. Olalla est la forme gitane pour Eulalia.

dans un paysage soudainement enneigé<sup>1196</sup> ; Olalla se fond dans cette neige qui la recouvre et devient invisible.

Le *Poema del Cante jondo* présente « *seis gitanas, / vestidas de blanco / bailan.* », « *sièis caracas / de blanc vestidas / balan.* », « six gitanes / vêtues de blanc / dansent », qui dansent dans le jardín obscurci par la nuit.<sup>1197</sup> Le Christ du poème *Saeta* a des pupilles blanches : « *las pupilas blancas* ». Il est « *moreno* » mais sa couleur change de celle du lys à celle d'œillet d'Espagne :

<i>Cristo moreno</i>	<i>Crist maurèl</i>	Christ brun
<i>Pasa</i>	<i>passa</i>	passé
<i>De lirio de Judea</i>	<i>d'èli de Judèia</i>	du lys de Judée
<i>A clavel de España.</i> <sup>1198</sup>	<i>A giroflèia d'Espanha.</i>	en œillet d'Espagne.

*Amparo*, elle, est seule chez elle, vêtue de blanc. Qu'attend-elle ou qui espère-t-elle voir venir dans cette tenue ? Amour ou mort ? Elle se situe, telle l'Équateur entre deux hémisphères, entre deux fleurs blanches, au parfum entêtant et à la fragrance voluptueuse : la tubéreuse, le nard et le jasmin qui est souvent cité par Lorca :

<i>Amparo,</i> <i>¡qué sola estás en tu casa</i> <i>Vestida de blanco !</i> <i>(Ecuador entre el jazmin</i> <i>Y el nardo.)</i> <sup>1199</sup>	<i>Amparo,</i> <i>que siás sola en ton ostau</i> <i>vestida de blanc !</i> <i>(Equador entre jansemin</i> <i>e nard.)</i>	Amparo, que tu es seule chez toi vêtue de blanc ! (Équateur entre jasmin et tubéreuse.)
---	---	---

Blanc comme le lys et souriant, San Gabriel vient visiter « *Anunciación de los Reyes* » ; il se présente sous un aspect à la fois familier et lointain ; il inspire respect et confiance :

<i>El Arcángel San Gabriel,</i> <i>Entre azucena y sonrisa,</i> <i>Bisnieto de la Giralda,</i> <i>Se acercaba de visita.</i>	<i>L'Arcangèl Sant Grabièr,</i> <i>entre risolet e èli,</i> <i>reirefilh de la Giralda,</i> <i>I veniá faire visita.</i>
<i>E l'Arcàngeu Sant Grabieu,</i> <i>Reiré-felen de Giralda,</i> <i>Entre alis e risolets</i> <i>Veniá li faire vesita.</i> <sup>1200</sup>	L'archange saint Gabriel, à la fois sourire et lys, petit-fils de la Giralda, s'en vient lui rendre visite.

<sup>1196</sup> Selon un récit de la vie des Saints, au moment où Olalla expire après d'affreux tourments, une colombe plus blanche que la neige s'élanche de la bouche de la martyre et monte vers les cieux : c'était l'âme d'Eulalie. Tout à coup, une neige inattendue se forme dans l'air et descend sur le forum ; comme un blanc linceul, elle vient couvrir le corps d'Eulalie qui demeurait exposé aux injures de la saison.

<sup>1197</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. *Poema del cante jondo, Danza*. P. 314. A. Belamich, *Poésie/Gallimard*, p. 154. Rouquette. P. 37.

<sup>1198</sup> Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 145. Traduction d'A. Belamich, dans *Poésie/Gallimard*, p. 147. Rouquette, p. 32.

<sup>1199</sup> Lorca, p. 318. « Amparo, / que tu es seule chez toi / vêtue de blanc ! (Équateur entre jasmin et tubéreuse.) ». Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 153. Rouquette, p. 43. A. Belamich, dans *Poésie/Gallimard*, p. 160, traduit par « le nard ». Le nard est une plante ancienne qui entrait dans la préparation d'onguents et de parfums précieux et recherchés en Orient. Il en est question dans la *Bible* et *Le Cantique des Cantiques*. Cf. La Sainte Bible, 1955. Traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Les Éditions du Cerf. *Le cantique des Cantiques*, p. 857, 1-12, 862, 4-14. Jean, 12.3, p. 1416.

Si Rouquette mentionne le sourire avant la fleur, Allan donne la préséance au titre de l'archange. Cette pureté symbolique et sensuelle du lys qui ne peut être que blanc, cache une toxicité pour les humains et les animaux : cela dénote la présence sous-jacente de la mort qui se retrouve dans le poème « *San Miguel* » avec l'évocation de la stérilité des mulets blancs. Pour la « *romería* », la procession du saint, les nuages sont métaphoriquement associés à des mulets blancs dont la forme et la lenteur ressemblent à des masses nuageuses dans le poème éponyme :

*Un cielo de mulos blancos  
Cierra sus ojos de azogue*

*Tot un cèl de muòls blancs  
barra sos uòlhs d'argent-viu*

*Un cèu blanquejat de miòs  
Plega seis uèlhs de mercuri*<sup>1201</sup>

Un grand ciel de mulets blancs  
ferme leurs yeux de mercure

Une interaction se produit entre les poètes occitans et Lorca au point que Cordes a repris cette image dans son poème « *Estiu* » :

*La pompa vira una cançon  
D'aiga clara al portador  
E lo portador carreja  
D'argent viu que cascalheja*<sup>1202</sup>

La pompe vire une chanson  
d'eau claire au ruisseau  
et le ruisseau emporte  
une cascade de vif argent

Les deux auteurs ont gardé l'image de la teinte du lys ou du mercure, appelé aussi « vif-argent » à cause de sa mobilité et de son aspect de métal argenté brillant.

Chez Rouquette, cette teinte est « *l'argentum clar dels olius* », « l'argent clair des oliviers » que traverse le vent qui descend en suivant le lit de l'Hérault :

*Long de la comba d'Erau  
Lo vènt davala  
Dins l'argentum clar dels olius  
Flume d'oblit.*<sup>1203</sup>

Au long de la combe d'Hérault  
le vent descend  
dans l'argent clair des oliviers  
fleuve d'oubli.

L'impression de froideur liée à la teinte de l'argent se retrouve dans les yeux de la gitane du « *Romance sonámbulo* » : « *ojos de fría plata* », « *amb un agach d'argent freg* », « *ambé seis uèlhs d'argent freg* »<sup>1204</sup>, tandis que pour Rouquette ce sont les doigts d'argent de l'olivier :

*Dins sos dets d'argent tremòlan*

Dans ses doigts d'argent frissonnent

<sup>1200</sup> Federico García Lorca, « *San Gabriel* », p. 443. A. Belamich p. 433. *Œuvres complètes I*. Rouquette, p. 42. Allan, p. 30.

<sup>1201</sup> Federico García Lorca, « *San Miguel* », p. 438. A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 428. Rouquette, p. 35. Allan, p. 26.

<sup>1202</sup> Leon Còrdas, 1997. *Òbra poètica*, traduction française en regard, préface de Jean-Marie Petit, Béziers, Centre International de Documentation Occitane. « *Été* », p. 23.

<sup>1203</sup> Max Rouquette, *La Pietat dau matin, Messatges*, IEO Toulouse, 1963, p. 15.

<sup>1204</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, p. 430. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 422. « *prunelles de froid métal* ». Rouquette, p. 24 (il dit aussi « *amb d'uòlhs d'argent freg* »). Allan, p. 18.



*De l'oliu los fruchs amars*<sup>1205</sup>

de l'olivier les fruits amers

Chez Lesfargues, le poème « *Çò que l'aiga jonjoneja* » présente « *tres pibols pel vent argentats* », « trois peupliers qu'argente le vent »<sup>1206</sup>.

Cette blancheur apparaît dans l'évocation rapide des nuages, par exemple, dans le poème « *Oblit* » :

*Oblit de la darrièra luna  
Detràs d'un nivolàs de nèu*<sup>1207</sup>

Oubli de la dernière lune  
derrière la neige des nues

Dans le poème « *Pastorala* », le tableau de la petite fourmi perdue au milieu de l'herbe qui semble contempler les nuages blancs qui passent très haut et sur lesquels se dessine pour elle le champ de céréale, donne une impression réelle du mouvement en transposant le balancement de l'avoine dans le ciel immense. Nous remarquons que les nuages ne sont pas aussi gros que dans le poème précédent où il n'y a qu'un « *nivolàs* », c'est-à-dire « *cumulus* », le suffixe « *-às* » étant un augmentatif du mot « *nívol* » :

*Urosa la formiga au sòu  
Penecant entre los fius d'èrba,  
Que vei sus los nivols de nèu  
Ben aut la verda balançada  
De la civada dins lo cèu*<sup>1208</sup>

Heureuse la fourmi au sol  
peinant entre les fils de l'herbe,  
qui voit sur les nuées de neige  
bien haut le vert balancement,  
dans le ciel, de la folle avoine

C'est une fleur qui marque l'horizon de la brebis sur le Larzac ; cette ligne blanche sépare le royaume de la brebis de celui de Dieu : terre et ciel. Les prairies célestes sont plus douces et fertiles que le Larzac sur lequel pousse l'asphodèle blanc qui transforme le paysage pierreux et calcaire en paysage enneigé, aux limites incertaines.

*De la tèrra sul cèu lo teunhe fiu  
Ennevat per la flor de l'aleda  
Partís ton camp peirós, ò feda,  
De las doças planas de Dieu*<sup>1209</sup>

Le fil ténu de la terre sur le ciel  
enneigé par la fleur de l'asphodèle  
sépare ton champ pierreux, brebis,  
des douces plaines de Dieu

Il ne faut pas oublier le clair de lune que l'araignée voudrait bien attraper dans sa toile pour faire pâlir de jalousie certainement les étoiles :

*L'aranha dau calabrun,  
Calabrun e calabruna,  
Cala au vèspre son filat,*

L'araignée du soir  
crépuscule et crépuscule,  
dans le soir tend son filet,

<sup>1205</sup> Max Rouquette, *La Pietat dau matin, Messatges*, IEO Toulouse, 1963, p. 23.

<sup>1206</sup> Bernat Lesfargas, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrroux, Journ. P. 33.  
« Ce que fredonne l'eau »,

<sup>1207</sup> Max Rouquette, « *Oblit* » p. 15.

<sup>1208</sup> « *Pastorala* », p. 11.

<sup>1209</sup> « *Larzac* » p. 21. L'asphodèle est une fleur de la famille des liliacées, de grande taille (70 cm à 1, 50) qui résiste aux incendies grâce à ses racines qui plongent profondément dans la terre. Autrefois on utilisait ces fleurs pour décorer les cimetières et les Grecs nommaient une partie des enfers « le pré d'asphodèle » ou « la plaine des asphodèles ». C'était le lieu où séjournèrent les âmes qui n'avaient pas commis de mauvaises actions et qui attendaient patiemment et éternellement.

<i>Pèr prene lo clar de luna.</i>	pour prendre le clair de lune.
<i>Fa de tela</i>	Fait de toile
<i>Son estèla</i>	son étoile
<i>E crei que ne palirà</i>	Et croit bien qu'en pâleront
<i>Las enshas dau cèu grand</i> <sup>1210</sup>	au ciel les constellations

C'est une eau limpide qui se répand pour éteindre la soif des animaux, cette multitude d'animaux sauvages qui appartiennent au règne divin :

<i>Jos lo ròc, claror dau cèu</i>	Sous le roc, clarté du ciel
<i>En un miralh retenguda</i>	en un miroir retenue
<i>L'aiga linda s'expandís</i>	l'eau limpide se répand
<i>Per lo perdigalh, la catla</i>	pour le perdreau, pour la caille
<i>Per la martra e lo pudís</i>	pour la martre et le putois
<i>E tanben per la mostèla</i>	et aussi pour la belette
<i>E tot lo tropel de Dieu</i> <sup>1211</sup>	et tout le troupeau de Dieu

ou bien une eau pure et claire qui éteint la soif, le feu qui consume la Bête mystérieuse, la licorne, « *L'unicòrn* », (P. 59) : « *fònt d'aiga linda a la set que l'enfuòca* », « source limpide à la soif qui la brûle ».

C'est encore la toison floconneuse du vieil hiver représenté dans le poème « *Març* » (P. 45) qui est ravi de se défaire de la neige qui recouvre ses cheveux pour accueillir le renouveau :

<i>Lo vielh ivèrn encantat</i>	Le vieil hiver enchanté
<i>Amb son peu de nèu</i>	Avec sa toison de neige

La lune pose son reflet sur une joue blanche dans le poème « *Per tres camins* » et offre un contraste fort avec la chevelure noire comme les ailes du corbeau :

<i>Gauta blanca, rebat de luna,</i>	Blanche joue, reflet de la lune,
<i>Cabeladura de corbàs,</i>	chevelure de corbeau,
<i>Te sòna, votz de combe escura,</i>	t'appelle, voix de combe obscure,
<i>Un cavalièr que cerca patz</i> <sup>1212</sup>	un cavalier qui cherche paix

La nuit dans ce même poème n'est pas noire mais grise, couleur de cendre ; une teinte froide, signe d'un feu éteint, d'un feu mort :

<i>Lo calabrun pòrta d'estèlas</i>	Le soir a porté des étoiles
<i>Au frònt de cendre de la nuòch</i>	au front de cendre de la nuit

Le poème « *El paso de la seguriya* » dans le *Poema del Cante jondo* est un échantillon des teintes lorquiennes :

<i>Entre mariposas negras</i>	<i>Entre los parpalhons negres</i>
<i>Va una muchacha morena,</i>	<i>se'n vai una enfant maurèla</i>

<sup>1210</sup> « *Cançon de l'aranha* » p. 35.

<sup>1211</sup> « *Cançon* », p. 17.

<sup>1212</sup> « *Per tres camins* » p. 49.

*Junta a una blanca serpiente*  
*De nieve.*<sup>1213</sup>

*a tocar una blanca sèrp*  
*de nèbla.*

Parmi des papillons noirs,  
avance une jeune fille brune  
à côté d'un blanc serpent  
de brouillard.

Nous y retrouvons le noir et ses nuances comme le brun pour la fille ; la blancheur du serpent est inhabituelle et étrange pour ce reptile. Pour Pastoureau, le blanc est en lien avec la mort et la naissance : cette teinte réunit les deux extrémités de la vie à travers l'innocence du berceau de l'enfant qui vient de naître et le linceul du mourant. Il précise même que « ... Les Asiatiques, eux, voient dans notre blancheur une évocation de la mort : l'homme blanc européen a un teint si morbide à leurs yeux qu'il est réputé sentir véritablement le cadavre »<sup>1214</sup>. L'auteur conseille de se défaire de cette dichotomie noir/blanc car d'autres couples sont possibles. ; de plus, au fil du temps, la couleur s'est imposée comme une valeur transgressive (P. 81).

Les poètes occitans utilisent toutes les nuances d'une teinte principale, vert, noir, blanc, tout comme le fait Lorca. Mais la gamme lorquienne comme l'occitane est plus diverse et plus riche. Selon G. Díaz-Plaja, les autres couleurs représentent vingt pour cent de la palette lorquienne<sup>1215</sup>. Il est une nuance qui crée un lien entre l'Andalou et les Occitans, en particulier, R. Lafont, car elle renvoie au ciel et à la mer : la teinte azur avec ses nuances variées.

#### 3 4.1.4- Le bleu. Des profondeurs aquatiques aux rêves d'azur

Selon Michel Pastoureau, le bleu<sup>1216</sup> est une couleur calme, « discrète », « raisonnable ». Les Grecs et les Romains ne la voyaient pas d'un bon œil : ils la disaient couleur des Barbares. Cette couleur a été reconnue et appréciée dès le XII<sup>e</sup> siècle, surtout en Occident, lorsque les vêtements de la Vierge prirent cette teinte. C'est une couleur qui, au gré des changements de mentalités est devenue symbole de royauté et, par l'influence de la religion chrétienne, symbole de divinité : « puisque la Vierge s'habille de bleu, le roi de France le fait aussi. Philippe Auguste, puis son petit-fils Saint Louis seront les premiers à l'adopter

---

<sup>1213</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Poema del Cante jondo*, p. 299. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 133. Rouquette, p. 19.

<sup>1214</sup> Michel Pastoureau, 2005, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Éditions du Panama. P. 46.

<sup>1215</sup> Guillermo Díaz-Plaja, *Federico García Lorca, su obra e influencia en la poesía española*, Colección Austral N°1221, Espasa-Calpe, Madrid. 4<sup>ta</sup> edición, 1968. P. 120.

<sup>1216</sup> Bien que la teinte soit difficile à obtenir, la technique, au XIX<sup>ème</sup> siècle, vint à son aide pour faciliter sa préparation et son essor. Dans les années 1960, les jeunes (et les moins jeunes) ont adopté « l'uniforme » bleu des jeans. Du temps de nos grands-mères (et de nos mères) un produit bleu était ajouté dans les lessives pour blanchir le linge : c'était l'azurage qui donnait une teinte légèrement bleutée ; ainsi, le linge était jugé plus blanc. Le Japon, pays de la couleur rouge, n'a pas de mot précis pour la teinte bleue ou verte. Voir l'entretien de M. Pastoureau avec Dominique Simonnet (*L'Express* - 05/07/2004 : [http://www.lexpress.fr/culture/livre/1-le-bleu-la-couleur-qui-ne-fait-pas-de-vagues\\_819768.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/1-le-bleu-la-couleur-qui-ne-fait-pas-de-vagues_819768.html))

[...]»<sup>1217</sup>. La conception que le monde avait de la lumière changea et la lumière devint couleur. C'est alors que la couleur du ciel devint bleue ; les rois ensuite adoptèrent cette teinte pour leur manteau, imités en cela par les seigneurs. Si la teinte bleue est un symbole pour l'Église catholique, il n'en est pas de même pour l'Église réformée dont la palette est beaucoup stricte et sévère. Sur le plan politique, le bleu a été chassé de la royauté vers le centre puis vers la droite. Par ailleurs, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, le bleu a été classé dans la catégorie des couleurs froides par les peintres, ce que confirme M. Pastoureau, qui suggère que : « Dans ce passage du chaud au froid, c'est probablement l'association progressive du bleu et de l'eau qui a joué le rôle le plus important »<sup>1218</sup>.

G. Bachelard a consacré un chapitre de son ouvrage *L'air et les songes* à la couleur du ciel : « Le ciel bleu »<sup>1219</sup>. D'après lui, l'azur céleste parfois trop cru, est dur et blessant car trop éblouissant. Le philosophe suggère que l'être se perd dans l'immensité du bleu ; « ce bleu infini, lointain, immense, [...], a besoin d'être matérialisé pour entrer dans une *image littéraire*. Le mot *bleu* désigne, mais il ne montre pas. [...] Le poète n'a pas à nous traduire une couleur, mais à nous faire rêver la couleur. », (P. 187). N'oublions pas non plus l'importance de cette mélancolie à la teinte bleue, si bien exprimée par les esclaves noirs d'Amérique, le « *blues* », qui, « des champs de coton aux gospels [...] chante la femme perdue, et au-delà la perte irrémédiable d'une terre-mère désormais inaccessible »<sup>1220</sup>.

C'est dans la poésie de R. Lafont<sup>1221</sup>, à ses débuts, que la couleur bleue est très présente. P. Gardy cite le poème sur Aigues-Mortes<sup>1222</sup>:

[...] <i>S'ausis au blau dau ceu</i>	On entend au bleu du ciel
<i>Una votz tranquilla que sona.</i>	Une voix tranquille qui appelle.
[...]	[...]
[...] <i>subre la mar</i>	[...] sur la mer
<i>Sospira l'azur dins li velas.</i>	L'azur soupire dans les voiles.

Gardy ajoute que le texte « *Nocturn* », (P. 23) « élève son chant sur cette « note bleue » caractéristique. » : « *Dins l'immensitat blava ont mor un raive* », « Dans l'immensité bleue où meurt un rêve ».

Cette immensité évoque le ciel, la mer, mais elle établit aussi un lien avec la terre et l'être qui y vit. Cette couleur indique sinon une obsession, en tout cas un « arrière-pays » récurrent [...] ». P. Gardy affirme que Mallarmé a eu une influence forte sur la composition de

<sup>1217</sup> Michel Pastoureau, *Bleu : histoire d'une couleur*, Seuil, 2000. P. 20.

<sup>1218</sup> *Idem*, p. 181.

<sup>1219</sup> Gaston Bachelard, (1943), 1972. *L'air et les songes*, Essai sur imagination du mouvement, Librairie José Corti, Paris. P. 186 à 201.

<sup>1220</sup> Roland Poupin, « Dans les tuniques d'oubli », In *Troubadours et Cathares en Occitanie Médiévale*. Actes du colloque de Chancelade (24 et 25 août 2002), Cahors, l'Hydre éditions, 2004. P. 57.

<sup>1221</sup> Article de P. Gardy. P. 83 à 102, en particulier les pages consacrées à la couleur bleue : p. 90 à 98, In *Lenga e país d'òc*, Per Robèrt Lafont, N° 50-51, CNDP-CRDP, Montpellier, Avril 2011.

<sup>1222</sup> Robert Lafont, 2011, *Poèmas, 1943-1984*, Montpeyrroux, Jorn. P. 25.

« *Paraulas au vielh silenci* »<sup>1223</sup> pour montrer la prééminence du bleu. En effet, sur les treize pièces de ce recueil, nous trouvons huit occurrences du terme « bleu », soit pour qualifier la clarté du soir (pièce n° 6) : « *Clar dau vèspre blau* », « Clarté du soir bleu », soit pour la mer et le ciel (pièce n° 7) :

<i>Sus la mar blava</i>	Sur la mer bleue
<i>Isclas blancas.</i>	Îles blanches.
<i>La nau landa,</i>	Le bateau court
<i>L'aura canta</i>	Et le vent chante
<i>Au cèu blau.</i> <sup>1224</sup>	Au ciel bleu.

La pièce 8 (P. 21) nous plonge dans un univers bleu dans lequel dorment des filles au « sourire bleu de sphinges : « *un sorrís blau d'esfinges* » et où chante un air bleu : « *lo cant de l'aura blava entre lei pins* » ; ce poème nous ramène dans un espace bleu :

<i>Lo jorn de seda e de soleu</i>	Le jour de soie et de soleil
<i>Es dins l'espandi blau que lo calinha</i>	est dans l'espace bleu qui le caresse

Le poème 11 « avait été publié [...], sous le titre “*Conte*”, dans le numéro du dernier trimestre de 1945 de la revue *Òc* », comme l'indique P. Gardy dans son article<sup>1225</sup>. Ce texte peut faire penser aux contes de Boudou comme « *L'Aucèl blu* »<sup>1226</sup> car nous pénétrons dans un monde irréel où parle le roi des poissons qui vient d'être pêché ; et c'est un poisson aux écailles bleues :

<i>Avèm pres lo rei,</i>	Nous primes le roi,
<i>Pres lo rei dei peïs</i>	le roi des poissons,
<i>De l'escauma blava</i> <sup>1227</sup>	à l'écaille bleue

La pièce 13, (P. 33), pour clore le recueil, renoue avec une atmosphère de conte grâce à la dernière strophe qui présente un prince qui vient baiser doucement les paupières de l'aimée endormie comme « La Belle au bois dormant » de Charles Perrault :

<i>Au blau calice</i>	Au bleu calice
<i>De sei parpèlas,</i>	De ses paupières,
<i>Veniá un prince,</i>	Disait le prince,
<i>Laisse lo mèu...</i>	Le miel je laisse...
<i>Dempuèi cent ans</i>	Depuis cent ans
<i>Que dorm la bèla</i>	La belle dort

Cette couleur revient dans la partie intitulée « *Legendari de la dolor* » du recueil *Dire*, dans le poème « *Soleus verds teissuts d'estèlas blancas* » (P. 77), dans lequel les soleils de la deuxième strophe passent du vert au bleu :

<i>Soleus blaus barrutlats sus lei dralhas</i>	Soleils bleus roulés sur les chemins
--	--------------------------------------

<sup>1223</sup> Ce recueil de treize poèmes, paru en 1946 dans la collection *Messatges* de l'IEO de Toulouse, fait partie des premières compositions de R. Lafont.

<sup>1224</sup> *Idem*, p. 19.

<sup>1225</sup> Cf. *Lenga e país d'òc*, Per Robèrt Lafont, N° 50-51, CNDRP-CRDP, Montpellier, Avril 2011. P. 89.

<sup>1226</sup> Conte extrait des *Contes del meu ostal*, 1953.

<sup>1227</sup> Lafont, *Poèmas*, p. 27.



Dans ce dernier vers l'impression de froid est accentuée par les allitérations (au, a) et la répétition de l'adjectif « *blau* » mais aussi par les consonnes occlusives bilabiales sonores [b] et les fricatives labio-dentales sourdes [f]. La sensation de froid coupant est accrue aussi par l'emploi des mots courts.

Lafont compose en 1946, avec son ami B. Lesfargues, une anthologie dans laquelle il publiera un poème « *La montanha deis euses blaus* » daté de 1945 qui relate des « événements du temps » comme le dit P. Gardy<sup>1228</sup> qui précise que « ce bleu lafontien, en 1946, pouvait contenir l'essentiel : il concrétise une manière d'absolu, un point de non-retour, qu'il faut s'efforcer d'atteindre, mais dont on sait qu'il pourrait être redoutable ». Cette couleur si sage d'après M. Pastoureau cache peut-être des mondes cruels et froids, des sentiments de profonde tristesse ou des océans d'incertitude dans lesquels le poète se cherche.

Gardy parle d'un poème inédit de 1942 ou 1943 qui « vient confirmer l'importance de cette couleur dans une période où l'écriture de Lafont commence à prendre ses distances avec ses premiers modèles ». Ce poème s'intitule « *Gama de blus* », il est « composé de deux quatrains précédés chacun d'un distique quasi obsessionnel qui vient également clore le poème »<sup>1229</sup>. Par la suite, la présence de la couleur bleue s'est faite plus discrète dans les poèmes de Lafont.

Le mot « *Gama* » évoque la gamme des couleurs mais aussi la gamme des sons musicaux. Lorca, Rouquette, Lesfargues, Cordes... aiment lier mots et musique, or la sonorité du terme qui traduit la couleur bleue est douce et musicale. C'est, en tout cas, ce que souligne M. Pastoureau quand il écrit : « Même la musique du mot est calme, atténuée : bleu, *blue*, en anglais, *blu*, en italien... C'est liquide et doux »<sup>1230</sup>. C'est une couleur presque banale, sécurisante voire anesthésiante car le bleu « ne fait pas de vague, il est calme, pacifique, lointain, presque neutre ». Pastoureau entend résonner dans le mot une musique « douce, agréable, liquide » et il ajoute :

Son champ sémantique évoque le ciel, la mer, le repos, l'amour, le voyage, les vacances, l'infini. Il en va de même dans plusieurs autres langues : *bleu*, *blue*, *blu*, *blau* sont des mots rassurants et poétiques, qui associent toujours la couleur, le souvenir, le désir et le rêve.<sup>1231</sup>

Or nous savons que les rêves ont joué un grand rôle dans l'imaginaire de Rouquette et dans ses compositions ; les titres de ses premiers écrits en portent la marque : *Sòmis dau matin*, (*Les songes du matin*, 1937), *Sòmis de la nuòch*, (*Les songes de la nuit*, 1942).

<sup>1228</sup> *Lenga e país d'òc*, Per Robèrt Lafont, N° 50-51, CNDP-CRDP, Montpellier, Avril 2011. P. 93.

<sup>1229</sup> *Idem*, p. 92 et 93.

<sup>1230</sup> Michel Pastoureau, *Bleu : histoire d'une couleur*, Seuil, 2000. P. 23. En italien, cependant, il existe aussi le terme « *azzurro* » ; le français alterne les syntagmes « bleu » et « azur ». L'espagnol a conservé « *azul* » dont l'étymologie est arabe.

<sup>1231</sup> *Idem*, P. 179 et 180

Max Roquette, dans les *Sòmnis de la nuoch*, achève le poème « *Larzac* » avec la reprise anaphorique des expressions « *dins lo temps blau* », ce qui contribue à accroître le sentiment de petitesse de la brebis et son isolement dans cet espace immense :

*Dins lo temps blau de nivols ennevadas  
Dins lo temps blau ont los jorns passats  
Coma los jorns a venir son tan clars.*<sup>1232</sup>

Dans le temps bleu aux neigeuses nuées,  
dans le temps bleu où les jours du passé  
sont aussi clairs que les jours à venir.

Son fils Jean-Guilhem nous précise, au cours d'une conversation, que « cela lui vient d'un poème de Pons ». Nous pouvons noter la force de la présence hispanique à travers une autre influence qui vient se croiser avec celle de Lorca. Il est possible que, comme pour Robert Lafont, l'influence de J-S. Pons qui fut déterminante pour Rouquette, soit sous-jacente dans ce penchant pour la teinte bleue, couleur qui peut être associée au rêve mais aussi à une forme d'isolement. Nous pouvons noter la force de la présence hispanique à travers une autre influence qui vient croiser celle de Lorca. C'est celle des catalans Pons et Joan Estève<sup>1233</sup> ; ce dernier a composé une pièce « *La font engalanada* » qui est, selon Gardy, « toute entière "travaillée" par cette même couleur bleue [...], qui donne en outre son titre et son thème à un autre poème d'inspiration amoureuse, "*Ulls blaus*" »<sup>1234</sup> :

*Son tan blaus tons ulls, senyora,  
Son tan clars i transparents  
Que al mirà-los om s'enyora  
Sens saber al just de qué.*

Tes yeux sont si bleus, demoiselle,  
ils sont si clairs, si transparents,  
qu'en les voyant on est pris de regret  
sans savoir au juste de quoi.

Une autre empreinte est perceptible : celle de Pablo Neruda. Pour celui-ci, le vent a des doigts parfumés d'oranger et c'est un air bleu qui souffle sur tous ceux qui dorment et sur les pierres des cordillères :

*Y el aire entró con dedos  
De azahar sobre todos los dormidos :  
Mil años de aire, meses, semanas de aire,  
De viento azul, de cordillera férrea,  
Que fueron como suaves huracanes de pasos*

Et l'air passa entre ses doigts  
de fleur d'oranger sur les endormis :  
mille années, des mois, des semaines d'air,  
de vent bleu, d'âpre cordillère,  
qui furent comme de doux ouragans de pas

<sup>1232</sup> Il est possible de lire ce poème dans une édition différente : Rouquette Max, *La Pietat dau matin*, Messatges, IEO Toulouse, 1963, p. 21.

<sup>1233</sup> Joan Esteve, poète catalan de Barcelone, né en 1913, exilé, a impressionné Lafont ; c'est un poète obsédé par le bleu qui a composé dès 1943 un poème « *Cirerers florits* » (« Cerisiers en fleurs »). On sait peu de choses sur lui à partir de 1946. Cf. Article de P. Gardy, *Lenga e país d'òc*, n°50, p. 83 (04/2011). Cf. Lafont Robert, *Nani monsur*, Vent terral, Valderiès, 1979, p. 22). « *La Joventut Occitanista [a la prima de 1943] s'era mesa a fonccionar de Nimes [...] la primera letra que receberiam era d'un catalan exilhat, Joan Esteve* ». [La Jeunesse Occitaniste s'était mise à fonctionner à Nîmes [...]. La première lettre que nous avons reçue était celle d'un Catalan exilé, Joan Esteve]. Dans les archives Lafont qui sont conservées au CIRDÒC, on trouve un dossier de correspondances entre Joan Esteve et Robert Lafont (31 lettres datées de 1943 à 1948). Le dossier commence avec la première lettre envoyée par Esteve et où il se présente à Lafont comme réfugié catalan d'Espagne qui souhaite correspondre avec des personnes s'intéressant à la littérature Catalane. Ces lettres ont été écrites à Ille-sur-Têt (66), puis à Decazeville (12). Joan Esteve collabore à *Terra d'Òc* en 1943 et publie des poésies dans *OC* à la même période. On trouve également deux courts poèmes de Joan Esteve dans *La jeune poésie occitane*, anthologie publiée par Bernard Lesfargues et Robert Lafont en 1946.

<sup>1234</sup> Philippe Gardy, *Paysages du poème, Six poètes d'oc entre XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle*, PULM, Montpellier, 2014. P. 89.

*Lustrando el solitario recinto de la piedra.*<sup>1235</sup> lustrant la solitaire enceinte de la pierre.

Poésie et philosophie se rejoignent avec Bachelard qui établit un lien entre l'air, le vent, la couleur et le rêve :

Le bleu du ciel est aérien quand il est rêvé comme une couleur qui pâlit un peu, comme une pâleur qui désire la finesse, une finesse qu'on imagine venant s'adoucir sous les doigts comme une toile fine, [...].<sup>1236</sup>

Cependant, chez Rouquette, le bleu n'est jamais obsédant comme dans les premiers textes de Lafont. Une question se pose à ce sujet : pourquoi Rouquette, si adepte de rêve, rêverie et autre songe, n'a-t-il pas privilégié cette teinte ? Il semble avoir préféré l'eau et la nuit, c'est à dire une forme d'obscurité car celle-ci n'est éclairée que par la lune et les étoiles que Rouquette nomme souvent « *las ensenhas* ». Il est donc proche de l'avis de Bachelard qui affirme que, chez les poètes qu'il a étudiés, « rares sont les images où le bleu du ciel est vraiment aérien. Cette rareté provient d'abord de la rareté de l'imagination aérienne qui est loin d'être aussi largement représentée que les imaginations du feu, de la terre ou de l'eau. » (P. 187). En détournant un propos de Claudel, le philosophe indique que « Le bleu est l'obscurité devenue visible. » (P. 196). Lorca et les poètes occitans ont chanté la nuit et le vent comme nous l'apercevrons plus avant.

Cependant, un rapide survol des textes du recueil *La pietat dau matin* permet de découvrir quelques allusions rouquettiennes à la couleur bleue. Par exemple dans le poème « *Veni* », le poète parle d'une clarté qui « *tremola au front blau dau puog* », « frissonne au front bleu du mont »<sup>1237</sup>. Nous trouvons un œil bleu dans le poème « *La vielha* » (P. 17) : « *l'uolh blau jos la fina parpella* », « L'œil bleu sous la fine paupière ». Si la vieille a les yeux bleus, le basilic, lui, a la paupière bleue :

*Vielh rei escur de la terra fonsuda  
Que vas en cerca d'amistat  
Amb tant de doù jot ta parpela blava  
Qu'i nada l'ombra de la mòrt.*<sup>1238</sup>

Vieux roi obscur de la terre profonde  
qui vas en quête d'amitié  
avec tant de douleur sous ta paupière bleue  
qu'y nage l'ombre de la mort.

Ce sont les oiseaux qui viennent du ciel se poser, au soir, guettés par le chasseur :

*Aucèus venguts dau blau de l'er  
Au vent de l'automnada.*<sup>1239</sup>

Oiseaux venus du bleu de l'air  
dans le vent de l'automne.

Le texte intitulé « *Poema* », dédié à « Enric Frère », un ami qui, comme son nom l'indique, était un frère pour Rouquette, offre une peinture du paysage cévenol : « *Las Cevenas son*

<sup>1235</sup> Pablo Neruda, [1950 *Canto general*], *Chant général*, 1977. Trad. de l'espagnol (Chili) par Claude Couffon, Collection Du monde entier, Gallimard. P. 17-18. Chant VI, Cf: *Alturas de Machu Picchu* - Poemas de Pablo Neruda - <http://www.poemas-del-alma.com/alturas-de-macchu.htm>

<sup>1236</sup> Gaston Bachelard, (1943), 1972. *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Librairie José Corti, Paris. P. 188.

<sup>1237</sup> Max Rouquette, 1963. *La Pietat dau matin*, IEO Toulouse, Messatges. P. 9.

<sup>1238</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, (Sud, Marseille, 1988), 2<sup>ème</sup> éd., Domens, Pézenas, 2000. « *Lo basilic* », p. 124.

<sup>1239</sup> Max Rouquette, *La Pietat dau matin*, p. 27.

*blavas e lonhdanas* », « Les Cévennes sont bleues et lointaines »<sup>1240</sup>, rappelant ainsi la ligne bleue des Vosges<sup>1241</sup>,

Dans le recueil *Lo Maucòr de l'unicòrn*, un texte étrange présente une grande porte qui s'ouvre pour accueillir des êtres épuisés ; des mourants peut-être qu'un ange attend au seuil du paradis :

*Quora badèt la pòrta granda  
E que la vejeron sul cel  
Tota drecha e tota alandada  
Ambe sans [sic] alas que tenián  
De la bassa terra a las nìbols,  
Quand la vejèron blanca e blava  
Braces duberts per los culhir  
Sachèron pas la reconoisier.*<sup>1242</sup>

Lorsque s'ouvrit la grande porte  
et qu'ils la virent sur le ciel  
toute droite et grande ouverte  
avec ses ailes qui tenaient  
de la plaine jusqu'aux nuages,  
quand ils la virent blanche et bleue,  
les bras ouverts pour qu'ils y viennent,  
ils ne surent pas la reconnaître

Si cette couleur n'est pas très présente chez Lorca ni chez Rouquette, du moins autant que chez Lafont à ses débuts, il se peut que, pour le premier, cela soit dû au climat de l'Andalousie : le ciel est d'une intensité écrasante en été et le bleu de la mer est parfois changeant jusqu'à prendre des teintes verdâtres et sombres. Cette rareté d'évocations de la teinte bleue dans l'œuvre lorquienne peut trouver une explication si l'on suit M. Pastoureau : cette couleur est trop sage pour un Andalou exalté qui éprouve le besoin de composer dans des teintes plus violentes, pour mieux traduire ses sentiments. Il ne la chasse pas, néanmoins, de sa palette.

Dans le romance intitulé *Muerto de amor*, Lorca, ou son messenger, demande à sa mère de faire savoir au monde qu'il est mort et pour cela qu'elle envoie des télégrammes. Il fut un temps où, pour prévenir rapidement d'un accident quelconque, d'un incident heureux ou malheureux, la coutume consistait à envoyer des télégrammes qui étaient rédigés succinctement sur des feuillets bleus :

*Madre, cuando yo me muera,  
Que se enteren los señores.  
Pon telegramas azules  
Que se vayan del Sur al Norte*

*Maire, quora morirai,  
Lo cal ensenhar als mèstres.  
manda telegramas blaus  
que vòlan dau Sud au Nòrd.*

*Maire, quora morirai,  
Assabenta-n'en lo monde,  
Mejan de blaus telegramas  
Qu'anau dau Miègjorn au Nòrd.*<sup>1243</sup>

Mère, lorsque je mourrai,  
fais-le savoir aux patrons  
par des télégrammes bleus  
qui volent du sud au nord.

<sup>1240</sup> *Idem*, p. 49.

<sup>1241</sup> L'expression « ligne bleue des Vosges » a été empruntée au testament de Jules Ferry (député puis sénateur des Vosges) qui avait demandé à être enterré dans sa ville natale de Saint Dié « en face de cette ligne bleue des Vosges d'où monte jusqu'à mon cœur fidèle la plainte touchante des vaincus ». Cette couleur bleue souvent aperçue au-dessus de cette chaîne des Vosges serait due à l'expulsion d'aérosols par les arbres ; il se peut aussi que cela soit dû à un indice de réfraction de la lumière au-dessus des arbres sur la ligne d'horizon. Parfois les deux se confondent car le champ chromatique « bleu » va du bleu-violet au bleu-vert.

<sup>1242</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, (Sud, Marseille, 1988), 2<sup>ème</sup> éd., Domens, Pézenas, 2000. « *La pòrta granda* ». P. 106.

Nous pouvons remarquer le mot-jumeau « *mandar* », identique en espagnol et occitan mais aussi l'utilisation poétique d'un objet banal de la vie quotidienne du passé, le télégramme. Allan a préféré le terme « *monde* » qui n'a plus la connotation d'autorité ou de pouvoir contenue dans les mots « *señores* » et « *mèstres* ». Il conserve l'idée d'universalité de la connaissance de la mort du jeune amoureux évoquée par l'expression « *dau Miègjorn au Nòrd* » ; prémonition encore de la part de Lorca de sa propre destinée ?

Le bleu lorquien apparaît dans le poème « ¡*Cigarra!* » traduit par R. Allan, « *Cigala!* » dans lequel l'azur céleste pèse de tout son poids sur l'insecte agonisant :

<i>¡Cigarra!</i>	<i>Cigala!</i>	Cigale !
<i>¡Dichosa tú!</i> ,	<i>Benastruga siás!</i>	Ô bienheureuse !
<i>Que sientes en la agonía</i>	<i>D'abòrd qu'a l'angònia sentes</i>	Tu sens dans ton agonie
<i>Todo el peso del azul</i> <sup>1244</sup> .	<i>Tot lo pès de l'azur lèu.</i>	Tout le poids de l'azur.

Ce bleu va jusqu'à pénétrer dans le cœur de la cigale et l'inonder au point que celui-ci semble éclater :

<i>Pues mueres bajo la sangre</i>	<i>D'abòrd que, sota lo sang</i>	Tu expires sous le sang
<i>De un corazón todo azul.</i>	<i>D'un còr pastat d'azur, mòres.</i>	D'un cœur envahi d'azur.

Cette composition de jeunesse lie Dieu, le ciel et la teinte bleue comme des instruments sacrés de plénitude. Une œuvre de 1920, comme la précédente, intitulée « *Consulta* » cite cette couleur :

<i>¡Pasionaria azul!</i>	Passiflore d'azur !
[...]	[...]
<i>Clara estrella azul,</i>	Claire étoile d'azur,
<i>Ombiligo de la aurora.</i>	ombilic de l'aurore.
[...]	[...]
<i>Corazón azulado,</i>	Cœur azuré,
<i>Lámpara de mi alcoba.</i> <sup>1245</sup>	lampe de mon alcove.

Dans *Ritmo de otoño* de 1920 aussi, « *El azul es imposible* », « *Inaccessible azul* » ; la nature entière, des vers aux arbres en passant par les aigles et le cœur du poète, désire cette couleur qui est impossible à atteindre puisque c'est le ciel lui-même dans lequel dorment les étoiles : « *Y mientras que descansan las estrellas / sobre el azul dormido* », « *Et tandis que reposent les étoiles dans l'azur endormi* »<sup>1246</sup>. C'est à ce ciel nocturne et endormi que l'auteur adresse sa supplique, sans grand espoir de réponse ; Lorca associe métaphoriquement l'espace céleste et Dieu :

-¡ <i>Dios mío!</i>	“Ô mon Dieu !”
---------------------	----------------

<sup>1243</sup> Federico García Lorca, *Romancero gitano*. P. 450. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 438. Rouquette, p. 49. Allan, p. 37.

<sup>1244</sup> Federico García Lorca, *Libro de Poemas*, p. 188 à 190. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 20. « Cigale ! ». Allan. « Cigala ! ». P. 10.

<sup>1245</sup> *Idem*, p. 237. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 60. « Interrogations ».

<sup>1246</sup> *Idem*, p. 283 à 287. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 100 à 103. « Rythme d'automne ».



*Pero, Dios mío, ¿a quién ?  
¿Quién es Dios mío ?*<sup>1247</sup>

Mais mon Dieu, à qui donc va ma prière ?  
Qui est mon Dieu ?

L'amour bleu, « *Amor inmenso /y azul* », « Amour immense / et bleu » (*Idem*, p. 287), conjugué avec le ciel azur insaisissable devient lui aussi impossible et la mort, l'autre face du binôme lorquien, fait son apparition.

Aucune connotation mortifère, bien au contraire, n'est ressentie dans la notion du bleu, chez J. Mouzat. Il est présent dans l'« *Òda a Catalonha* », « *La lunada a Tula* », « *Entre Carcin e Lemosin* ». C'est la couleur du ciel qui domine son terroir :

*Azur tan naut, azur de l'amonaut,  
[...], lusisses sul país,  
alens, alai, lo país verd e gris.*<sup>1248</sup>

Azur si haut, azur de là-haut,  
tu luis sur le pays  
tout là-bas, le pays vert et gris ».

Ce bleu représente la mer dans ce même poème : « *auta mar brava e bleva de sal* », « haute mer belle et bleue de sel », mais le poète ne prie pas la mer de le ramener vers sa douce aimée ; il désire plutôt retrouver l'endroit « *ont ven finir lo vert riu montanhier...* », où finit « le vert ruisseau montagnard », qui symbolise pour J. Mouzat son Limousin. Mouzat attribue aux collines de sa petite patrie la couleur bleue :

*[...] lo blue tropel  
De las auturas  
Que son mas volhas [...]*<sup>1249</sup>.

Le troupeau bleu  
des collines  
qui sont mes brebis

Une autre fois, c'est l'herbe sur laquelle est étendue la belle, la « douce et splendide », qui a cette teinte inhabituelle :

*E tu, doçana, esplendida, tant blancha,  
Dempieis tos pials drechia tos pès, coijada,  
Sus las estofas prundas de la lana,  
De la seda e de l'erba blava e mofla.*<sup>1250</sup>

Et toi, douce et splendide ; oui, si blanche  
de tes cheveux à tes pieds, étendue  
sur les étoffes profondes de laine,  
de soie et d'herbe bleue et si moelleuse.

La pierre qui, en Orient, protège des mauvais sorts, possède une belle teinte bleue. Grâce à M. Pastoureau, nous savons que « dans les textes anciens, [...] à l'exception du saphir, pierre préférée des peuples de la Bible, il y a peu de place pour le bleu »<sup>1251</sup>. C'est ce « bleu saphir », « *blau safir* » des yeux de la « Dame », la « *Dòmna* » du poème « *Jòi e ira* »<sup>1252</sup>, dans lequel le poète exprime « Joie et colère » face à un désir qui le tourmente et dont cet « *azur lusent* », ce « brillant azur », accroît encore davantage le besoin :

*E, dins vòstres uelhs, blau safir !*

Et dans vos yeux un bleu saphir

<sup>1247</sup> *Idem*, p. 286. « *Ritmo de otoño* », « Rythme d'automne », p. 286. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 103.

<sup>1248</sup> *Œuvres poétiques limousines et occitanes* de Jean Mouzat, réunies et présentées par Robert Joudoux Majoral du Félibrige. T. 2 N° 153 janvier 2000, éd. Lemouzi. Tulle. « *Autas nivols* », p. 263.

<sup>1249</sup> *Idem*, « *Eiretatge* », T. I, p. 45.

<sup>1250</sup> *Idem*, « *Viatge* », T. I, p. 136-137.

<sup>1251</sup> Michel Pastoureau, *Bleu : histoire d'une couleur*, Seuil, 2000. P. 18.

<sup>1252</sup> Jean Mouzat. *Op. Cit.*, T. II, « *Jòi e ira* », p. 264.

*Grand gaug n'ai de l'azur lused,  
Mas dobla e tripla mon talent.*

j'ai grand plaisir de ce brillant azur,  
Mais il double et triple ma faim.

Comme dans les poèmes des Troubadours, l'envoi (« *tornada* ») des deux derniers vers du poème « *Coblas* » (P. 265) demande au poème lui-même d'aller dire à la « *Bela* » que « tout s'achève » ; mais cette « Belle » doit être bien cruelle car elle est jugée froide et distante et appelée « *freg blau safir* » :

*Coblas, al freg blau safir,  
que tot s'acaba anatz dir !*

Couplets, au froid et bleu saphir,  
Allez dire que tout s'achève !<sup>1253</sup>

Dans le poème « *La lunada a Tula* », sur le jardin est blanc : « *lou jardin blanc* » s'étend la douceur bleutée de la nuit, « *la nuech es bona e blueia* », pour mieux laisser éclater les couleurs vives des flammes des feux de la Saint Jean :

*La flor d'ali es florida,  
Drecha dins lo jardin blanc,  
Que florisse la flor roja,  
La valenta flor del fuec.*<sup>1254</sup>

[La fleur de lys est fleurie,  
droite dans le jardin bleu,  
que fleurisse la fleur rouge,  
la vaillante fleur du feu.]

Cette fleur rouge, flamme qui s'élève du brasier de la nuit de la fête, nous permet de découvrir une teinte vive et chaude au milieu de tonalités froides.

Lesfargues utilise peu les couleurs et le bleu n'est pas, pour lui, une couleur positive. Le poème en prose et en français « Un bel été », peint une « Ciel exécration, Ciel bleu, océan bleu jusqu'aux Amériques. ». L'auteur répète avec insistance pour mieux suggérer la sensation de vacuité : « Et toujours ce ciel bleu, cet océan bleu [...] Et toujours cet impitoyable ciel bleu, ce bleu exacerbé, ce bleu, cet océan bleu où la joue caresse une peau à défaillir de douceur. »<sup>1255</sup>.

C'est sans doute le grand bleu des profondeurs abyssales qui conduit au non-être : « Ni reflet ni idée. Néant. Même pas absence, rien. Rien. Nada. ». Cette étendue d'eau bleue renvoie à la mer du poème « *A París, carrièra Richer* » : « *los camins blaus de la mar* »<sup>1256</sup>. Fraternité géographique avec J. Mouzat ?

Pécot, lui aussi introduit la teinte bleue mais sous un aspect un peu surréaliste, presque digne d'Andy Warhol, pape du « pop art ». Ici, aucune sensation de froid mais au contraire, la chaleur se confond avec le feu et la sécheresse :

*L'instant abelha blava dins la secada,*    L'instant, abeille bleue dans la sécheresse,

---

<sup>1253</sup> *Op. Cit.*, T. II, « *Coblas* » p. 265. Le mot saphir vient de l'hébreu « sappir », « la chose la plus belle ». Sa couleur, qui rappelle le bleu du ciel ou la transparence de l'azur, en fait l'emblème du monde divin et de l'immortalité. Déjà vénérée par les Égyptiens qui voyaient en elle une pierre sacrée de la vérité et de la justice, l'Église catholique en fait un symbole de pureté ; les cardinaux portent à la main droite une bague ornée d'un saphir. Le saphir bleu représente la fidélité. Cf. : <http://www.gemperles.com/saphir>

<sup>1254</sup> *Op. Cit.*, T. II, « *La lunada a Tula* », p. 223.

<sup>1255</sup> Bernat Lesfargas, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrux, Jorn. P. 186.

<sup>1256</sup> *Idem*, « À Paris, rue Richer », p. 173.

*Rebat d'aiga que t'uscla lei dets...*<sup>1257</sup> reflet d'eau qui brûle les doigts.

Chez R. Allan, quand on demande à l'enfant ce qu'il désire, il choisit une lune de couleur rouge (P. 29) : « *es la luna roja que vòle* ». L'adjectif « *roja* »<sup>1258</sup>, féminin espagnol de « *rojo* », fait partie du vocabulaire jumeau qui rapproche les deux langues. Sous une appellation différente, cette teinte rejoint celui du « romance » de Lafont qui qualifie ainsi la lune : « Pierre fiévreuse / courbant l'épaule de la ville / la lune ce soir est de porphyre ».

*Pèira febrosa*

*Roja la luna es de porfiri*

*Clinant l'espata de la vila.*<sup>1259</sup>

Pierre fiévreuse

rouge la lune est de porphyre

pressant l'épaule de la ville.

Si la palette lorquienne est variée avec une prédominance de couleurs chargées de menace et de dangers, c'est-à-dire de violence, celle de Roquette est plus douce bien qu'elle semble cacher au fond du gouffre de la poitrine du poète une forme de révolte tenue secrète. Les couleurs rouquettiennes, en particulier, ont pour but de nous emmener vers les eaux ou vers les cieux afin de laisser aller notre songerie. Qui plus est, les principales couleurs rencontrées, noir, vert, bleu et blanc, sont employées dans leurs divers dégradés, du plus foncé au plus clair ou parfois inversés. Cela a pour effet de produire une sensation de mouvement qui peut se rapprocher d'une forme de symphonie, une musique non seulement des mots mais aussi du jeu des teintes qui s'accordent entre elles.

Toute la gamme chromatique est utilisée au service de la beauté du poème chez Lorca comme chez les Occitans. Elle sert la nature et les humains mais aussi la terre et l'univers. Les paysages variés, à la fois semblables et différents, ont fait impression sur les auteurs occitans comme Grenade et l'Andalousie ont empreint l'âme et imprégné l'œuvre de Lorca. Quelques caractéristiques se détachent en ce qui concerne la végétation et les animaux qui peuplent ces contrées mais aussi en fonction de leur présence dans les compositions ; les auteurs n'ont pas perçu de façon identique les éléments des paysages qui les entouraient et les ont façonnés, eux et leurs poèmes. Les peintures sont comme des musiques mais aussi comme des tableaux dans lesquels nous pouvons pénétrer afin d'observer ce qui les peuple. En lien direct avec la teinte verte, la végétation et sa diversité est le premier élément.

### 3.4.2- Végétation – les arbres entre terre et ciel

Les arbres par leur verticalité sont des traits d'union entre la Terre dans laquelle plongent leurs racines qui leur donnent vie et le ciel par les branches et le feuillage. Ils symbolisent les

<sup>1257</sup> Roland Pecout, 1999, *Mastrabelè*, Montpeyrux, Jorn. P. 30.

<sup>1258</sup> Robert Allan, *Lei Cants dau deluvi Lei Cants de la tibra I*, édition bilingue établie par Marie-Jeanne Verny, letas d'òc, Tolosa, 2012. « *Cant de l'enfantet* », p.29 et Lafont Robert, *Op. Cit.*, p. 147.

<sup>1259</sup> Robert Lafont, *Poèmas*, Jorn, 2011. « *Dire L'òme Lo sègle* », « *Dos romances*, « *Roge* », p. 147. La deuxième version de ce poème (P. 225), « *Romance roge* », est légèrement différente : « *Pèira febrosa / clinan l'espata de la vila / la luna anuech es un porfir* ».

cycles de la vie en naissant, croissant et mourant en apparence, pour renaître au printemps suivant. Ils sont une des composantes du paysage des deux pays. Ils se dressent sur des étendues qui peuvent être pauvres et sèches comme le Larzac de « *Cardabèla* »<sup>1260</sup> de R. Pécot ou comme l'Aubrac de P. Gardy qui est une terre de désolation où la mort voisine avec la vie comme chez Lorca :

<p><i>Coneissèm Entre naissença e mòrt lo fremin tant especiau de la vida que se viu.</i><sup>1261</sup></p>	<p>[Nous connaissons entre naissance et mort le frémissement si particulier de la vie qui se passe].</p>
--	--

Dans le recueil des poèmes composés dans sa jeunesse, en 1920, qu'il a dédié à son frère Francisco, Lorca compose une « *Invocación al laurel* » dans laquelle il célèbre toutes les essences végétales qui lui révèlent leurs âmes, dans un paysage nocturne et étoilé, avec une préférence marquée pour le divin laurier, « *Oh ! laurel divino* » mais sont évoqués aussi :

<p><i>En el bosque antiguo, lleno de negrura, Todos me mostraban sus almas cual eran [...] Los olivos viejos, cargados de ciencia ; [...] Los álamos muertos, nidales de hormigas ;</i><sup>1262</sup></p>	<p>Dans le bois ancien, empli de ténèbres, ils me montraient tous leur âme profonde [...] les vieux oliviers, chargés de savoir; [...] les peupliers morts, gîtes de fourmis</p>
--	--

Le paysage méditerranéen et le paysage andalou sont marqués par « *los viejos olivos sedientos* » d'Antonio Machado, ces vieux oliviers, assoiffés, sur lesquels pèse la canicule et que le soleil transforme en coiffure sur les collines de la campagne couvertes à perte de vue d'oliviers :

<p><i>¡Viejos olivos sedientos bajo el claro sol del día, olivares polvorientos del campo de Andalucía!</i></p> <p><i>¡El campo andaluz, peinado Por el sol canicular, de loma en loma rayado de olivar y de olivar!</i><sup>1263</sup></p>	<p>Vieux oliviers assoiffés, sous le clair soleil du jour, oliviers poussiéreux de la campagne d'Andalousie !</p> <p>La campagne andalouse, peignée par le soleil caniculaire, de colline en colline rayée d'oliviers et d'oliviers !</p>
---	---

<sup>1260</sup> Roland Pécot, « *Cardabèla* », 1976.

<sup>1261</sup> Felip Gardy, *Dins un cèu talhant de blau, letras d'òc*, Pau, 2010. « *Aubrac de nèu* », p. 36.

<sup>1262</sup> Federico García Lorca, *Obras completas. Libro de poemas*, p. 281. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 98. « Invocation au laurier ».

<sup>1263</sup> Antonio Machado, travailla à Soria en Castille et composa entre autres œuvres *Campos de Castilla* en l'honneur de sa terre d'adoption. N° CXXXII, p.146 de *Poesías completas*, Colección Austral, Espasa-Calpe, N° 149, Madrid, 1966, 1<sup>re</sup> ed. 1940. Voir Machado Antonio, 1980, *Champs de Castille* précédé de *Solitudes, Galeries et autres poèmes* et suivi des *Poésies de la guerre*. Préface de Claude Esteban. Trad. de l'espagnol par Sylvie Léger et Bernard Sesé. Collection Poésie/Gallimard (n° 144), Gallimard. P. 188.

### 3.4.2.1 L'olivier, marqueur de paysage et porteur de mythes

Il est symbole de paix, de longévité, de victoire : la couronne tressée aux vainqueurs des Jeux olympiques d'Athènes en est une preuve. C'est un rameau d'olivier que la colombe a apporté à Noé à la fin du déluge. Dans l'ancien testament, Ce rameau annonce la fin de la colère divine, la paix et une nouvelle ère pour l'humanité... Selon un récit légendaire, on raconte que la croix du Christ est faite d'olivier et de cèdre... Plus tard au Moyen-Âge, l'olivier symbolise l'or et l'amour... C'est aussi un arbre sacré pour l'Islam. C'est donc un arbre dont la présence est importante tant sur le plan culturel et esthétique que sur le plan économique, surtout pour la richesse de l'Andalousie. D'ailleurs, le fleuve roi de l'Andalousie, le Guadalquivir, se promène doucement parmi les champs d'oliviers et d'orangers :

*El río Guadalquivir  
va entre naranjos y olivos.*<sup>1264</sup>

Le fleuve Guadalquivir  
va parmi oranges et olives.

Ce sont les oliviers au « *felhum d'argent* », feuillage argenté, porteurs de paix et d'espoir pour le futur, que l'on trouve chez Léon Cordes dans le poème « *Olius al vent* » :

*Felhum d'argent  
Qu'al jorn ardent  
Plega sa rama,  
Fruit ametlenc  
Patz e vivent  
Per l'an que ven*<sup>1265</sup>

Feuillage d'argent  
ployant  
sous l'ardeur du jour  
fruit en amande  
paix et nourriture  
pour l'an qui vient

Ils sont les frères des arbres dont la feuille scintille au soleil et au vent de Jaén, terre particulièrement propice à l'oléiculture, sur laquelle peignent les paysans, comme le décrit Miguel Hernández et que Paco Ibáñez a si bien chanté<sup>1266</sup> :

*Andaluces de Jaén,  
Aceituneros altivos,  
Decidme en el alma, ¿quién,  
Quién levantó los olivos ?*

[Andalous de Jaén  
Altiers ramasseurs d'olives,  
Dites-moi du fond du cœur :  
Qui fit naître les oliviers ?]

---

<sup>1264</sup> Federico García Lorca, *Poema del Cante jondo: « Baladilla de los tres ríos »*, p. 295. Traduction de P. Darmangeat. *Poésie/Gallimard*, p. 121. Traduction de P. Darmangeat. *Œuvres complètes I*, p. 129. « Le fleuve Guadalquivir / va d'orangers en oliviers ».

<sup>1265</sup> Leon Còrdas, *Aquarèla*, Messatges, 1946, repris dans *Òbra poètica*, Béziers, CIDO, 1997, p. 14-15.

<sup>1266</sup> Miguel Hernández (1910-1942). Né le 30 octobre 1910 à Orihuela, il décède le 28 mars 1942, à Alicante. Il commence à écrire des poésies vers 1925 dont l'inspiration est son environnement naturel. Il part à Madrid, revient sur ses terres avant d'effectuer un voyage en URSS. Frappé par la mort de son fils aîné, engagé comme poète et comme soldat dans le camp républicain, il est emprisonné et meurt de tuberculose en 1942.

<http://www.miguelhernandezvirtual.es/new/index.php/el-poeta/vida>

Cf.: [www.indicedepaginas.com/poe\\_hernand.html](http://www.indicedepaginas.com/poe_hernand.html)

Paco Ibáñez : chanteur engagé et libertaire, poète, metteur en scène, exilé pour cause de guerre civile, né le 20 novembre 1934 à Valencia. Il a mis en musique et chanté de nombreux poèmes d'auteurs espagnols et latino-américains. Il a été l'ami de Rafael Alberti et a fait la connaissance de Pablo Neruda. <http://www.aflordetiempo.com/fr/biographie> [www.poemas-del-alma.com](http://www.poemas-del-alma.com)



La ruralité andalouse et la ruralité méditerranéenne de L. Cordes se ressemblent. Ce dernier remplit son *chant profond* de son univers d'oliviers, de figuiers, d'amandiers, de vignes. Son paysage compte aussi des puits, des fontaines ; il embaume les plantes aromatiques : thym, romarin. Grâce à l'étude du paysage de Léon Cordes réalisée par Ph. Gardy<sup>1267</sup>, nous pouvons pénétrer dans l'univers du poète de Minerve, aussi enraciné dans sa terre héraultaise que Lorca dans son Andalousie et sa Grenade. Le critique et poète affirme que « la marque de Lorca est indéniable dans *Aquarèla*. » (P. 74). Selon Gardy, le titre de ce premier recueil, *Aquarèla*, est une véritable peinture de la région natale de Cordes qui saisit comme dans la technique des aquarellistes, le moment, l'instant, sans insister, avec légèreté :

Otre les oliviers, ce sont les figuiers, les lauriers, les vignes avec leurs grappes, les jardins, avec puits et ruisseaux et fontaines ou sources, le romarin, la lavande, l'avoine aussi, qui composent ce paysage.<sup>1268</sup>

Gardy ajoute que ce n'est pas seulement cela car « aux côtés de la végétation qui le résume et le transcende, ce paysage est en effet peuplé, de façon aussi simple et suffisante, des animaux, oiseaux ou insectes surtout [...] » (P. 67). Nous trouvons les grillons, le rossignol : « *Rossinhòl es pastorèl* », « Rossignol est pastoureau » (P. 25) et l'abeille qui, comme les mots, est porteuse d'amour :

-*Tota paraula es una abelha*  
-*Que porta sa carga d'amor*-<sup>1269</sup>

-toute parole est une abeille  
portant son chargement d'amour-

C'est un décor méditerranéen qui s'apparente au paysage andalou. Cordes, comme Lorca, va puiser dans la végétation qui l'entoure l'inspiration et le vocabulaire pour chanter sa terre. Il cherche les mots simples qui vont jaillir avec une puissance étonnante et fascinante pour le lecteur. Toujours dans le recueil *Aquarèla*, le poème, « *La nueit del paure* » (p 17), semble être un écho des Romances de Lorca, et, en particulier, « *La casada infiel* ». Les vers sont ceux du « romance » : « 40 vers heptasyllabiques non rimés », dit Gardy, (P. 69) et l'érotisme lorquien résonne dans les images synesthésiques qui font jouer tous les sens :

*Cuèissa blanca al clar de luna*  
*O camin de mon desir,*  
*Doas palombas delargadas*  
*Son doas frutas dins mas mans*  
*E dos rengs de perlas finas*  
*An fait marca dins ma carn.*

Cuisse blanche au clair de lune  
ô chemin de mon désir !  
deux colombes nues  
sont deux fruits dans mes mains  
et deux rangs de perles fines  
ont marqué ma chair.

Ph. Gardy résume ainsi l'impression produite par ce poème : « Proche des *romances* de Lorca, ce poème élargit et dépasse les dimensions temporelles d'une simple nuit pour en faire

<sup>1267</sup> Philippe Gardy, *Paysages du poème, Six poètes d'oc entre XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle*, PULM, Montpellier, 2014. P. 63 à 76.

<sup>1268</sup> *Op. Cit.*, p. 66.

<sup>1269</sup> Leon Còrdas, 1997, *Òbra poètica*, traduction française en regard, Millau, CIDO. « *Quand coneiràs que la paraula...* », « Quand la parole... », p. 27.

une nuit unique, au cours de laquelle s'est déroulé un épisode majeur de l'existence humaine »<sup>1270</sup>.

Un astre très présent chez Lorca se retrouve dans ce poème de Cordes pour éclairer la nuit mais ce n'est pas, non plus, un astre porteur de bonheur ; il est chargé de larmes :

*L'esper, en rauba de luna,  
Dansarèl demèst sos plors*<sup>1271</sup>

L'espoir, en robe de lune,  
dansant à travers ses pleurs

Les grillons lorquiens, représentants du côté champêtre, se mettent à chanter lorsque vient le jour et que les lampadaires, éléments citadins, s'éteignent : « *Se apagaron los faroles / y se encendieron los grillos* », « *Se damocèron las calellhas / e s'incendièron los grilhs* », « *Lei lanternas s'atudèron / e s'abrèron lei lusetas* », « Quand s'éteignirent les lumières / et s'allumèrent les criscris »<sup>1272</sup>. Au moment où « *los grilhs de l'olivièra / s'arrestèron de cantar* », « Quand les grillons de l'olivette / cessèrent de chanter », « *La nueit del paure* », « La nuit du vagabond » (P. 19) de Cordes, était prête à laisser la place à une aube peu chaleureuse. Cependant, le poème avait commencé par une présentation lumineuse dans la clarté des étoiles qui illuminaient une nuit propice à des ébats amoureux. La nuit est humanisée et paraît s'abriter sous le figuier, l'arbre protecteur de la terre occitane, comme son *alter ego*, l'olivier andalou :

*Tota la nueit s'amagava  
D'una branca de figuier  
Set estèlas resquilhavan  
Un pam de cel vers la mar*<sup>1273</sup>

Une branche de figuier  
cachait toute la nuit,  
sept étoiles découvraient  
un coin de ciel vers la mer

Le paysage méditerranéen et solaire imprègne le premier recueil de Cordes, *Aquarèla*. Les oliviers sont vivants et humanisés ; ils sont à la fois l'« *anar del temps* », le pas et la chanson du temps, « *cantar del temps* », comme dans le premier poème du recueil « *Olius* » (P. 15). Dans le deuxième texte, « *Mairana* », (« Mayrane », p. 21), « *fan lo signe dels adieux* », ils « font le signe des adieux » tout comme dans « *Bòria* » :

*I aviá d'olius long del camin  
E de vinhas davant la pòrta  
Que saludavan al matin  
Lo mas tot blanc qu'aviam bastit*<sup>1274</sup>

Il y avait des oliviers au bord du chemin  
et des vignes devant sa porte  
qui saluaient au matin  
le mas blanc que nous avions bâti

Dans le recueil *Nuevas canciones* (1917-1930) de Machado, la pièce CLIII s'intitule « *Olivo del camino* » et dépeint l'arbre comme un « *Olivo solitario* » qui est aussi protecteur pour l'homme qui s'assied à son ombre pour penser :

<sup>1270</sup> Philippe Gardy, Op. Cit., p. 74.

<sup>1271</sup> Leon Còrdas, *Aquarèla*, p. 19.

<sup>1272</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Romancero Gitano*, p. 434. Traduction de Jean Prévost. *Poésie*/Gallimard. P. 240. « La femme adultère ». Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 425, « La femme infidèle », « Les lumières s'éteignirent / et les grillons s'allumèrent ». Rouquette, « *La femna Infidèla* », p. 30. Allan, « *La molher infidela* », p. 22.

<sup>1273</sup> Leon Còrdas, *Idem*, p. 17. Cf. J-M. Petit dans *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane*, Etudes occitanes n°5, PULM, 2009. P.186.

<sup>1274</sup> *Idem*, « Mas », p. 43.

*Olivo hospitalario  
Que das tu sombra a un hombre pensativo  
Y a un agua transparente*<sup>1275</sup>

Olivier hospitalier  
qui donnes ton ombre à un homme pensif  
et à une eau transparente

Dans son « *Invocación al laurel* », Lorca s'adresse à l'olivier, d'un ton respectueux malgré son apparente familiarité, « *padre olivo* », comme à un ami âgé et respecté :

*¡Conozco tu encanto sin fin, padre olivo,  
Al darnos la sangre que extrae de la Tierra,  
Como tú, yo extraigo con mi sentimiento  
El óleo bendito  
Que tiene la idea !*<sup>1276</sup>

Je sais ton charme infini, olivier,  
qui donnes ton sang puisé à la Terre.  
Comme toi, de ma poitrine je retire  
l'huile bénie  
de l'idée !

Cette strophe éclaire la vision de Lorca sur son travail de poète qui presse les idées pour en extraire « la substantifique moëlle » chère à Rabelais, comme l'olivier, grâce à la sève qu'il puise dans la Terre (la majuscule n'est pas anodine), produit un fruit qui, pressé, donne un produit comparé au sang si vital pour l'homme.

Si les oliviers sont très présents dans les premiers essais de Lorca, nous pouvons constater que de chaque côté des Pyrénées, les auteurs ont parlé de ces arbres communs aux deux terroirs : le Midi et l'Andalousie qui est la terre des olives, « *en las tierras de aceituna* », « *en las terras de l'oliva* », « *dins la terra deis olivas* », selon ce qu'écrit Lorca dans le poème « *Romance de la pena negra* »<sup>1277</sup>. Mais, sur cette terre un élément négatif naît : « [...] *la pena negra, brota* », « *grelha la pena negra* », « *la lanha negra creis* », « la peine noire pousse ». Les gitans arrivent à la forge « *por el olivar* » (« *Romance de la luna, luna* ») et ce n'est pas de très bon augure.

Lorca présente l'oliveraie de son poème « *Paisaje* », premier poème du « *Poema de la Seguirya gitana* », extrait du recueil *Poema del Cante jondo*, comme un éventail qui s'ouvre et se ferme. Nous remarquons que les couleurs ont quasiment disparu et que la forme du poème peut ressembler à l'objet qui se rétrécit ou s'élargit :

*El campo  
de olivos  
se abre y se cierra  
como un abanico.  
[...]  
Se riza el aire gris.  
Los olivos,  
Están cargados*

*Lo camp  
d'olivièrs  
se duèrb e se barra  
Coma lo ventalh.  
[...]  
L'aire gris se rafís.  
Los olivièrs  
son cargats*

Le champ  
d'oliviers  
s'ouvre et se referme  
comme un éventail.  
[...]  
L'air gris se fronce.  
Les oliviers  
sont chargés

<sup>1275</sup> Antonio Machado, 1966, *Poesías completas*, Austral, N° 149, Espasa-Calpe, Madrid, Undécima edición. P. 180. Antonio Machado, *Poesías*, traduit de l'espagnol par Sylvie Léger et Bernard Sesé. Préface de Claude Esteban. Coll. Du monde entier, Gallimard, 1973. P. 245-246.

<sup>1276</sup> Federico García Lorca, *Libro de poemas*, p. 281. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 98. « Invocation au laurier ».

<sup>1277</sup> Federico García Lorca, *Romancero gitano*, p. 437. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 427. Rouquette, p. 33. Allan, p. 24.

<http://www.proyctohormiga.org/udidac/aceite/poetas.htm>

*De gritos.*

*De crits.*<sup>1278</sup>

de cris.

Il faut noter que ces arbres sont humanisés et traités comme des personnes, des vieux, des jeunes ; ils bougent, chantent, crient et même somnolent, « *Olivares soñolientos* », comme ceux de « *Cuatro baladas amarillas* »<sup>1279</sup>.

C'est à la cime d'un olivier que deux vieilles femmes pleurent dans le poème « *Reyerta* », troisième document du *Romancero gitano* ; Rouquette l'intitule « *Batèsta* » et R. Allan traduit par « *La garrolha* » :

*En la copa de un olivo  
Lloran dos viejas mujeres.*

*A la cima d'un oliu  
Se d'olon doas vièlhas femnas* .

*A la cima d'un oliuèr  
Ploran doas vièlheis molhèrs*<sup>1280</sup>

Au sommet d'un olivier  
on voit pleurer deux vieilles.

Il est possible de déceler une influence de Machado qui écrit, dans le recueil *Nuevas canciones* :

*Sobre el olivar,  
Se vio a la lechuza  
Volar y volar*<sup>1281</sup>

Sur l'oliveraie,  
on vit la chouette  
voler et voler

L'olivier lorquien peut être sec et vert en même temps comme les deux côtés de la feuille :

*Arbolé, arbolé  
Seco y verdé.*<sup>1282</sup>

Arbrisseau sec et vert  
Arbrisseau.

Malgré cet aspect, dans le poème de 1920, tiré du *Libro de poemas* et intitulé « *Canción oriental* », Lorca affirme la force de cet arbre au bois très dur :

*El olivo es la firmeza  
De la fuerza y el trabajo.*<sup>1283</sup>

L'olivier est la verdeur  
du travail et de la force.

Rafael Alberti<sup>1284</sup>, un autre poète andalou, se demande : « *¿Qué es un olivo ?* ». Il répond que c'est à la fois un enfant qui porte un petit sac rempli d'olives et un ancien très âgé :

---

<sup>1278</sup> Federico García Lorca, *Poema del cante jondo*, P. 296. Traduction d'A. Belamich. *Œuvres complètes I*, p. 131. Traduction de P. Darmangeat, *Poésie* / Gallimard. P. 123. « La campagne / d'oliviers / s'ouvre et se ferme / comme un éventail. [...] L'air gris se froisse. / Les oliviers / sont lourds / de cris. ». Rouquette, p. 16.

<sup>1279</sup> Federico García Lorca, *Op. Cit., Primeras canciones*, « *Cuatro baladas amarillas* » I, p. 347.

<sup>1280</sup> Federico García Lorca, *Romancero gitano* P. 428. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 420. Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard, p. 196. « Au faite d'un olivier / deux vieilles femmes se plaignent. ». Rouquette, p. 22. Allan, p. 16.

<sup>1281</sup> Antonio Machado, 1966, *Poesías completas, Nuevas canciones*, CLIV, « *Apuntes* », p. 184. « Croquis », p. 250. Antonio Machado, *Poésies*, traduit de l'espagnol par Sylvie Léger et Bernard Sesé. Préface de Claude Esteban. Coll. Du monde entier, Gallimard, 1973.

<sup>1282</sup> Federico García Lorca, *Canciones (1921-1924)*, p. 381. Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard, p. 53.

<sup>1283</sup> Federico García Lorca, *Libro de poemas*, « *Canción oriental* », p. 257. Traduction d'A. Belamich. *Œuvres complètes I*, p. 78.

<sup>1284</sup> Rafael Alberti Merello, né le 16 décembre 1902 dans la province de Cádiz (Puerto de Santa María) où il mourut le 28 octobre 1999. Poète et dramaturge.

<i>¿Qué es un olivo?</i>	[Qu'est un olivier?
<i>Un olivo</i>	Un olivier
<i>Es un viejo, viejo, viejo</i>	est un vieillard, vieux, vieux
<i>Y es un niño</i>	et c'est un enfant
<i>Con una rama en la frente</i>	son front porte une branche
<i>Y colgado en la cintura</i>	et à sa ceinture est accroché
<i>Un saquito todo lleno</i>	un petit sac rempli
<i>De aceitunas.</i>	d'olives].

Dans son « *Oda al aceite* » Pablo Neruda dit que l'olivier est un arbre de paix et que sa sève, l'essence verte, c'est à dire l'huile, chante :

<i>No sólo canta el vino,</i>	Le vin n'est pas seul à chanter,
<i>también canta el aceite...</i>	l'huile aussi chante ...
<i>Tu inagotable paz, tu esencia,</i>	Ta paix inépuisable, ton essence verte,
<i>verde, tu colmado tesoro que descende</i>	ton plein trésor qui descend
<i>desde los manantiales del olivo.</i> <sup>1285</sup>	depuis les sources de l'olivier.

Pour Preciosa, poursuivie par le vent qui veut la saisir, la nature participe de sa douleur ; la mer s'irrite et les oliviers perdent de leur couleur :

<i>Frunce su rumor el mar.</i>	<i>Fronsís sa rumor la mar.</i>
<i>los olivos palidecen.</i>	<i>S'apallisson los olius.</i>
<i>La mar confla sa bramada</i>	La mer fronce sa rumeur,
<i>E leis olivièrs bravejan.</i> <sup>1286</sup>	Pâlissent les oliviers.

Ces vers mettent en lumière la sympathie de la nature envers les humains, en particulier dans ce poème qui montre la peur de la gitane poursuivie. Rouquette en fait autant quand il dit que la nuit pleure des perles de rosée :

<i>La nuoch voja a l'erba seca</i>	La nuit verse à l'herbe sèche
<i>De plors d'aigatge estelat.</i>	Ses pleurs de rosée d'étoiles
<i>E ven pausar sa man fresca</i>	Et vient poser sa main fraîche
<i>Au front dau desconsolat.</i> <sup>1287</sup>	Au front du désespéré.

Quand vient le froid, au temps de la chasse à la bécasse, le soir n'attend plus rien dans le poème « *Ara es vengut...* », « *Maintenant...* » (*Idem*, p. 26) : « *Lo vespre linde es sens esper* », « Le soir limpide est sans espoir ».

Une profonde impression de bien-être envahit le lecteur de ces vers qui se sent en communion avec l'air et l'herbe :

<i>E l'èrba èra mofla</i>	Et l'herbe était souple
<i>E los passes muts.</i>	et les pas muets.
<i>L'èr èra doç coma una amorosa</i>	et l'air était doux comme une amoureuse

<sup>1285</sup> Pablo Neruda, *Nuevas Odas elementales*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1954. Pablo Neruda, *Nouvelles Odes élémentaires*. Poèmes traduits de l'espagnol par Jean-François Reille, p. 10.

<sup>1286</sup> Federico García Lorca, *Romancero Gitano*, *Preciosa y el aire*, p. 426. Allan *Preciosa e lo vent*, p. 14. Traduction d'A. Belamich. *Œuvres complètes I*, P. 419. Rouquette, p. 19. Allan, p. 14.

<sup>1287</sup> Max Rouquette, *Les Psaumes de la nuit*, [1937], Paris, Obsidiane, Édition bilingue, 1984, p. 39 à 43.



<i>E ravalava de perfums.</i>	et laissait traîner des parfums
[...]	[...]
<i>L'èrba èra urosa.</i> <sup>1288</sup>	L'herbe était heureuse.

C'est la communion de la nature et des éléments avec les êtres humains avec lesquels ils sont en symbiose : peur, passion, amour, bonheur... car tous éprouvent en quelque sorte les mêmes sentiments.

### 3.4.2.2. Le figuier, arbre-femme, entre force de vie et menace de mort

En Andalousie comme en terre occitane se trouve un autre arbre : le figuier, curieusement masculin en français mais féminin en latin, « *ficus carica* », en espagnol, « *la higuera* » et en occitan, « *la figuièra* » ; il offre son ombre rafraîchissante et ses fruits nourrissants, doux et savoureux, récoltés deux fois par an.

Dans la poésie de Max Rouquette, « l'arbre [...] est doublement figure féminine, par le genre grammatical, bien sûr, mais également, et d'abord, par sa représentation imaginaire »<sup>1289</sup>.

C'est celui du « *Romance sonámbulo* »<sup>1290</sup> :

<i>la higuera frota su viento</i>	<i>Freta su vent la figuièra</i>
<i>Con la lija de sus ramas,</i>	<i>a l'esmerilh de sa rama</i>
<i>Freta su vent, la figuièra,</i>	Le figuier frotte le vent
<i>Ambé sa raspa de ramas</i>	avec sa râpe de branches

C'est celui du *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* dans la partie intitulée « *Alma ausente* ». Il est aussi l'arbre qui représente l'oubli ; la nature oblitère le torero ami de Lorca : « *no te conoce el toro ni la higuera* ». Une menace plane dans le poème « *Reyerta* »<sup>1291</sup> :

<i>La tarde loca de higueras</i>	<i>Lo vèspre, baug de figuièras</i>
<i>Y de rumores calientes</i>	<i>e de ressons cremants,</i>
<i>Cae desmayada en los muslos</i>	<i>tomba esvanit sus las cuèissas</i>
<i>Heridos de los jinetes.</i>	<i>nafradas dels cavalièrs</i>
<i>Lo vèspre baug de figuièras</i>	Le soir, ivre de figuiers
<i>E de caudei brusiduras</i>	et de brûlantes rumeurs
<i>Cai desanat sus lei cuèissas</i>	tombe pâmé sur les cuisses

<sup>1288</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, (Sud, Marseille, 1988), 2<sup>ème</sup> éd., Domens, Pézenas, 2000. P. 42. « *Lo ben de l'èstre* », « le bien de l'être ».

<sup>1289</sup> Philippe Gardy, 1996. *L'écriture occitane contemporaine. Une quête des mots*, Paris, L'Harmattan. « Le figuier, porte nocturne », p. 178.

<sup>1290</sup> Federico García Lorca, « *Romance sonámbulo* », p. 430. Traduction d'A. Belamich. *Œuvres complètes I*, p. 422. Rouquette. P. 24. Allan. P. 18.

<sup>1291</sup> Federico García Lorca, « *Reyerta* », p. 421. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 420. Rouquette. « *Batèsta* ». P. 22. Allan. « *La garrolha*, p. 17.

Le figuier est symbole de survie, de volonté car il s'accroche un peu n'importe où et trouve force et intelligence pour croître<sup>1292</sup>. C'est alors qu'il se trouvait sous le figuier des pagodes ou *ficus religiosa* que Bouddha a reçu l'Éveil, c'est à dire la connaissance suprême. Avec la vigne et l'olivier, c'est un arbre biblique qui se trouvait dans le jardin d'Eden. Il est le symbole d'Israël.

Mais il peut aussi être dangereux. Il était jadis considéré comme un arbre associé à la magie. Le nom cache « *un univèrs* » double, bon et mauvais ; son ombre peut s'avérer dangereuse mais surtout il secrète un « *lach mairau e poison tan fina coma la mòrt mai agusada* », « lait maternel et poison si fin comme la mort aiguisée »<sup>1293</sup>. Cette espèce de lait « maternel » représente la substance blanche, visqueuse comme du latex et irritante qui coule du fruit détaché de l'arbre et qui le nourrit mais il est aussi un poison : la sève est responsable elle aussi d'irritations. Gardy complète le portrait négatif du figuier en disant qu'il « comporte une part redoutée de secrets et de périls »<sup>1294</sup>.

Chez Gardy, il est possible de percevoir la même conception que Max Rouquette pour lequel « *la figuiera i èra l'arbre de la vida e l'arbre de la mòrt, aquel arbre es un pauc aquò aquela pòrta nuechenca* », [Le figuier y était l'arbre de la vie et l'arbre de la mort, cet arbre c'est un peu ça, cette porte nocturne]. Le titre de l'article de Gardy, « Le figuier, porte nocturne »<sup>1295</sup>, éclaire cette sensation que cet arbre n'est pas seulement arbre de vie mais qu'il se trouve aux portes de la mort comme une porte sur la nuit définitive. Dans ce même article, Gardy précise que c'est « un arbre ambigu » par son aspect clair et foncé qui reflète les deux versants de la vie. Cette alternance vie-mort est présente chez Lorca. Toujours selon Gardy, « l'ambivalence du figuier tient à son rôle de passeur des vies et des morts » (P. 177) :

*Los mòrts espèran jos las èrbas  
Embriagats per lo sorne lach  
Qu'en riu li ven de las ensenhas.  
[...]*

*Sensa relambi en sa vida an begut  
Lo lach de gèu que confla un sen d'estèlas.*<sup>1296</sup>

Les morts attendent sous les herbes  
enivrés par le sombre lait  
qui vient en ruisseau des étoiles  
[...]  
Toute leur vie sans relâche ils ont bu  
le lait de gel qui gonfle un sein d'étoiles.

Son analyse du poème éponyme du recueil *La Pietat dau matin* établit une comparaison éblouissante entre la sève du figuier et la lueur des étoiles de la Voie lactée quand il dit :

Une spirale capiteuse me paraît présider à l'enroulement vertigineux des vies et des morts [...] : celle du “sombre lait” céleste dont s'enivrent les défunts, drogue puissante à laquelle comme un écho retroussé le “lait de gel” qui sans relâche nourrissait le désir d'être des vivants.<sup>1297</sup>

<sup>1292</sup> Cf. <http://le-grimoire-de-sorcellerie.fr/arbres.html> El Bouzidi Saïd. « Le figuier : histoire, rituel et symbolisme en Afrique du Nord ». In : *Dialogues d'histoire ancienne*. Vol. 28 N°2, 2002. pp. 103-120. Url : /web/revues/home/prescript/article/dha\_0755-7256\_2002\_num\_28\_2\_2474

<sup>1293</sup> Felip Gardy, *La dicha de la figuiera*, Trabucaire, Perpinya, 2002. P. 13. Traduction de Joan-Ives Casanòva.

<sup>1294</sup> Philippe Gardy, 1996. *L'écriture occitane contemporaine. Une quête des mots*, « Le figuier, porte nocturne », L'Harmattan. P. 179.

<sup>1295</sup> *Idem*, p. 169 à 179.

<sup>1296</sup> Max Rouquette, 1963. *La Pietat dau matin*, IEO Toulouse, Messatges. « La pitié du matin ». P. 61.

Nous pouvons noter que Max Rouquette ne parle pas des « *estelas* » mais des « *ensenhas* ». C'est un terme auquel il « recourt souvent » d'après Jean-Yves Casanova, compte tenu de son étymologie latine (*insignis*) qui « rapproche [les étoiles] du signe distinctif, caractérisant la nuit, mais aussi la lumière profonde du monde révélé »<sup>1298</sup>. La lumière des astres nocturnes ne perce que difficilement le feuillage du figuier qui « Au plein de la nuit, [...] continue de projeter son ombre sur les surfaces confondues du ciel et de la terre, (« Le figuier, porte nocturne », p. 173). Cette ombre éveille la méfiance, l'inquiétude et la prescience d'un malheur proche. Le récit en prose, « *Lo bon de la nuòch* » est empreint d'une apparente douceur mais, par antiphrase, il n'a rien de doux ni de généreux, bien au contraire car il décrit une nuit de douleur psychologique et physique pour les êtres humains et les animaux. La nuit et l'ombre du figuier sont des protectrices complices d'un acte de cruauté de la part d'enfants qui, après avoir attiré le chien d'un vagabond aveugle, l'ont pendu à une branche :

*L'enrabalèron dins un canton, jos la tenèbra espessa d'una figuèira que sa rauba de fuòlhas e de figas salvatjas reballava fins qu'al sòl. E aquí lo pengèron. [...] L'enrabalèron jos la granda figuèira [...] trasiá fins qu'al sòl sa rauba negra. Dedins èra coma una sala escura, un rebat de luna tot escàs s'i passava encara.*<sup>1299</sup>

Ils l'entraînèrent dans un coin, sous les ténèbres épaisses d'un figuier dont la robe de feuilles et de figes sauvages traînait jusqu'à terre. Et là, ils le pendirent. [...] Ils l'entraînèrent dans l'ombre sous le grand figuier (qui) traînait jusqu'au sol sa robe noire. L'intérieur formait une sorte de salle sombre, où s'infiltrait à peine un reflet de lune.

Dans cet acte commis sous un arbre « tutélaire », Gardy voit « un rite d'initiation : initiation aux beautés, et donc aux cruautés de la vie pour les enfants qui en accomplissent les gestes pourtant insoutenables »<sup>1300</sup>.

Gardy dit avoir composé son recueil *La dicha de la figuèira* après la mort de son père, « *« es un poèma sus la mòrt de mon paire, sus l'agonia sensa fin de mon paire »*, [c'est un poème sur la mort de mon père, sur l'agonie sans fin de mon père], dans un laps de temps très court : « *en quinze jorns a pauc près [...]* », [quinze jours environ [...]]. Dans cet ouvrage, Gardy décrit le figuier comme un « *aubre cosmic* », un arbre cosmique dont il dit, par ailleurs, que, quand il était jeune, l'arbre « *èra una presència familiara* », [était une présence familière] : « *Passèra una part de mon enfança a costat d'una figuèira vertadierament giganta [...]* », [J'ai passé une partie de mon enfance à côté d'un figuier vraiment géant [...]]<sup>1301</sup>.

<sup>1297</sup> Philippe Gardy, *Op. Cit.*, p. 179.

<sup>1298</sup> Article de Jean-Yves Casanova « Échos de la parole entre ciel et terre : Max Rouquette, Mas-Felipe Delavouët » In Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane La poésie d'oc dans le concert des écritures poétiques européennes (1930-1960), Philippe Gardy et Marie-Jeanne Verny (dir.). P. 44.

<sup>1299</sup> Max Rouquette, 2008. *Verd Paradis*, Montpellier, CRDP. P. 176.

<sup>1300</sup> Philippe Gardy, *Op. Cit.*, p. 174.

<sup>1301</sup> Cf. Gardy Philippe « *Le figuier, porte nocturne...* » In *Les cahiers Max Rouquette*, N° 7, Montpellier, 2013. P. 73 à 85 et surtout les p. 77 à 79.

Ph. Gardy raconte l'arbre mythique qui naît et meurt chaque année comme un symbole du cycle perpétuel de la vie et de la mort, et de l'éternité du mouvement : « *tornamai mais / e morís l'arbre* », « il naît à nouveau / et meurt l'arbre » (P. 55). Ses racines vont chercher la vie dans la profondeur de la terre :

<i>L'arbre</i>	L'arbre
<i>Vengut son ombra</i>	devenu son ombre
<i>De l'enaut a l'enbàs dau temps</i>	du haut en bas du temps
<i>Poja e davala</i> <sup>1302</sup>	il monte et descend

Ph. Gardy établit un lien entre l'arbre, la lune et les animaux ; il anime l'arbre qui boit la lune :

<i>A l'ora que li figuèras bevon son orjòu de luna</i>	À l'heure où les figuiers boivent leur amphore de lune
<i>Un sautarèu dis alas blavas</i>	une sauterelle aux ailes bleues
<i>Davalèt d'una estèla.</i> <sup>1303</sup>	descendit d'une étoile [...]

Il est curieux de remarquer que, pour Gardy, dans son cinquième recueil *La dicha de la figuèra*, associe le puits et le figuier : l'arbre plonge ses racines dans la terre comme le puits est creusé pour que l'homme puisse aller chercher l'eau et la remonter. C'est un arbre inversé :

<i>Siàs lo potz</i>	Tu es le puits
<i>Que se cava dins lo defòra abandonat</i>	qui se creuse dans le dehors abandonné
<i>De l'ombra</i>	de l'ombre
<i>L'arbre que dins lo revèrs de l'arbre</i>	l'arbre qui dans l'envers de l'arbre
[...]	[...]
<i>Es a cercar l'origina de sei raïç</i>	est en train de chercher l'origine de ses racines
<i>Coma se cercarià</i>	comme on chercherait
<i>Dins lo fons dau fons dau potz</i>	dans le fond du fond du puits
<i>Assecat dempuèi tant de sègles</i>	asséché depuis tant de siècles
<i>Lo dire de l'aiga enfugida</i>	le dire de l'eau enfuie
<i>Lo dich de la secaresa</i>	le dit de la sécheresse
[...]	[...]
<i>Siàs lo potz</i>	tu es le puits
<i>Mon arbre</i> <sup>1304</sup>	mon arbre

Les arbres mettent en relation les trois niveaux du cosmos ; ils sont les passeurs du terrestre au céleste : la terre par les racines, l'espace aérien où le tronc et les branches croissent et le ciel que semblent toucher les feuilles. C'est le cyprès de Rouquette du poème « *Pastorala* » :

<i>E qu'en son folhum eternau</i>	et qu'en son feuillage éternel
<i>Se'n van tocar d'ombra mortala</i>	s'en vont toucher d'ombre mortelle
<i>Au vèspre las alas dau cèu</i> <sup>1305</sup>	dans le soir les ailes du ciel

<sup>1302</sup> Felip Gardy, *La dicha de la figuèra*, p. 55 et 109.

<sup>1303</sup> Felip Gardy, *L'ora de paciència*, Sirventès, M.J.O., 1965. P. 30. Traduction de l'auteur.

<sup>1304</sup> Felip Gardy, *La dicha de la figuèra*, p. 21 et 75.

<sup>1305</sup> Max Rouquette, 1963. *La Pietat dau matin*, IEO Toulouse, Messatges. P. 11.

La phrase de G. Bachelard dans son ouvrage sur *L'air et les songes* est une illustration du rôle de cette verticalité : « L'arbre droit est une force évidente qui porte une vie terrestre au ciel bleu. [...] Il est si droit qu'il stabilise même l'univers aérien »<sup>1306</sup>. Bachelard ajoute aussi que : « La vie végétale, si elle est en nous, nous donne la tranquillité du rythme lent, son grand rythme tranquille. L'arbre est l'être du grand rythme, le véritable être du rythme annuel. » (P. 254). Cette phrase nous ramène à Rouquette dont les poèmes sont empreints de cette atmosphère végétale et ne cessent de parler de rêves, songes et autres rêveries : « La rêverie végétale est la plus lente, la plus reposée, la plus reposante » (P. 231). Comme le dit G. Bachelard, « La vie imaginaire vécue en sympathie avec le végétal » est un aphorisme qui peut s'appliquer à l'écriture (ou à la vie) de Rouquette.

Michel Decor replace ces arbres, olivier et figuier, dans leur univers, dans l'opuscule *Soledre*<sup>1307</sup> ; le figuier cherche l'eau mais l'olivier pousse sur un terrain plus aride :

<i>Lo rajòl jos la figuèra</i>	[Le filet d'eau sous le figuier] ;
<i>Un oliu qu'es armassasit</i>	[Un Olivier s'est desséché].

« *Darrièr las parets de Menèrba* », [Derrière les murs de Minerve] (P. 11), se trouve un figuier dont les feuilles s'envolent vers le fossé :

<i>E las fuèlhas de la figuèra</i>	[et les feuilles du figuier
<i>Que s'envòlan cap al rèc</i>	qui s'envolent vers le fossé
<i>Dins la nuèit fan una sansonha</i>	dans la nuit jouent une rengaine
<i>Que sols saupràn jamai los pècs.</i>	que seuls les niais ne connaîtront jamais].

Chez Decor, la chanson du vent est audible dans le figuier du poème « *¡No pasarán !* »<sup>1308</sup> qui parle de la guerre d'Espagne. Ce poème est un des six qui composent la partie intitulée « *Espanhas* » ; il rend hommage, discrètement, aux combattants républicains de la Guerre civile espagnole qui tombent sous la mitraille et les canons pendant que : « *lo vent canta dins la figuèra* ».

L'univers minervois de Cordes offre la « *granda ombra de la figuèra* », la « grande ombre du figuier » (P. 29), cet arbre « au feuillage épais », « *la figuèra ramuda* », (« *Veiràs, te menarai...* », Viens, je t'amènerai... », p. 39). À travers cette épaisseur de feuillage, cependant, filtre la lueur des étoiles mais au contraire de Lorca ou de Rouquette et de Gardy, Cordes n'attribue aucun caractère de dangerosité à cet arbre qui fournit un fruit tout de douceur :

<i>Ai ! l'ombra de la figuèra</i>	Ahi ! l'ombre du figuier
-----------------------------------	--------------------------

<sup>1306</sup> Gaston Bachelard, (1943), *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris Librairie José Corti, 1972. Chapitre X, « L'arbre aérien », p. 232-233.

<sup>1307</sup> Miquèl Decòr, *Soledre, poèmas del quasèrn roge*, « *Lo rajòl dins la figuèra* », p. 8.

<sup>1308</sup> *Idem*, p. 15. « Ils ne passeront pas » est le slogan prononcé, dès le 19 juillet 1936, au balcon du ministère de l'Intérieur par Dolores Ibárruri Gómez, connue sous le nom de *La Pasionaria*, née le 9 décembre 1895 à Gallarta en Biscaye et décédée le 12 novembre 1989 à Madrid. Elle s'est dressée pour défendre la République au moment de l'offensive franquiste contre Madrid.



Si l'olivier et le figuier sont des arbres intrinsèquement méditerranéens et andalous et s'ils sont essentiels pour l'économie industrielle ou domestique, ils ne sont pas les seuls arbres qui composent le paysage. Il en existe d'autres plus modestes ou moins rentables peut-être mais tout aussi importants dans la diversité botanique et la variété des fruits. Certains participent de l'alimentation et tous ont un rôle dans la vie des hommes et des autres plantes. Mais ils font aussi partie du décor naturel et servent la poésie.

### 3.4.2.3 Arbres aimés / arbres mystère... Amandiers, châtaigniers, cyprès, peupliers, chênes

Ces végétaux respectés pour leur utilité sont aussi admirés pour leur symbolique ou leur pouvoir presque magique de guérisseurs des âmes ou leur action sur les désordres émotionnels des humains. Cordes a composé un poème en l'honneur d'un autre arbre du soleil, l'amandier : « *Cançon de l'ametlièr* », « Chanson de l'amandier » (P. 139) qui rappelle ou plutôt s'inspire d'une chanson populaire : « *Dejos ma fenèstra / i a un ametlièr* », « Sous ma fenêtre / est un amandier ». Cet arbre fleurit dès février et annonce le retour du beau temps grâce à ses « fleurs blanches comme du papier ». N'oublions pas que l'amandier est un arbre chargé de légendes arabes et grecques et qu'il est symbole de pureté et de renaissance car il est l'un des premiers végétaux à fleurir. Un dicton occitan raconte que *Quand l'ametlièr es en flor la velhada passa sason* », « Quand l'amandier est en fleur il n'est plus temps de veiller », c'est la fin de l'hiver. Rappelons aussi que R. Allan a consacré un poème au fruit de l'amandier : il s'agit du Livre VI « *Poèma de l'ametla* » de l'ouvrage *Lei Cants dau diluvi Lei Cants de la tibra I*<sup>1310</sup>. L'ombre de l'amandier est une « *ombra tèunha* », une « ombre ténue » et le fruit, l'« *ametlon* » dont le nom est déjà tendre à prononcer, est une promesse de douceur et, pour Cordes, il évoque celle des amours :

*Per dire polida  
Dirai d'avelana,  
D'amors capitadas  
Dirai d'ametlons,  
La man jos la fauda,  
Lo jas dins la bauca  
Es l'ametla tendrà  
Coma los potons*<sup>1311</sup>

Pour dire jolie  
je dirai noisette,  
d'amours partagées  
les amandes vertes,  
la main sous la robe,  
un lit d'herbes folles  
c'est l'amande tendre  
comme des baisers

L'« *avellana* » castillane trouve, ici, sa sœur jumelle, l'« *avelana* » occitane.

Loin de la garrigue rouquettienne, l'univers poétique de Mouzat nous emmène sur un voilier terrestre quand le printemps fait reflourir les frondaisons. Quand les cerisiers sont en

<sup>1309</sup> Leon Còrdas, 1997, *Òbra poètica*, traduction française en regard, Millau, CIDO. « *L'Ortalana al clar de nèu* », « L'ortalana au clair de neige », p. 91.

<sup>1310</sup> Robert Allan, 2012. *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tibra I*, Edition bilingue établie par M-J. Verny, Letras d'òc, Tolosa. P. 175 à 187. M-J. Verny précise en note que « le texte a été publié en 1957 en édition bilingue, dans *Entretiens sur les Lettres et les Arts*, Rodez, Subervie [...] Il a été repris en 1995 ». Voir p. 213.

<sup>1311</sup> *Idem*, p. 139.

fleur, l'impression de navire sur l'eau, bercé par les vagues d'une mer que la Dordogne ne connaît pas ou pas encore et tremblant dans le souffle du vent qui gonfle la voilure de fleurs immaculées, est soutenue par les allitérations du premier vers :

*Sembla un flambe blanc batel,  
Lo terrador lemosin;  
Es un tremolant veissel  
Jos vòstras velas de lin.*<sup>1312</sup>

« Le terroir limousin semble un beau bateau blanc ; c'est un vaisseau tremblant sous vos voiles de lin ».

Jean Mouzat n'a pas de mal à choisir un arbre dans son Limousin : ils sont nombreux et variés. C'est une région vallonnée et verdoyante où les forêts occupent une place importante : « *chastanhs* », châtaigniers, auxquels deux poèmes sont dédiés ; chênes aux noms multiples selon l'espèce : « *garrics* », « *casses* », « *euses* » ; « *pibols* », peupliers, figuiers, « *figiers* », (P. 283), « *cireis* », cerisiers, noyer, « *nogier* »<sup>1313</sup>, oliviers... ; Mais tout comme le poète andalou est enraciné profondément dans sa terre, J. Mouzat pense qu'un châtaignier n'est châtaignier qu'en Limousin.

Si le figuier a les deux aspects, maléfique et bénéfique, il existe sur le sol méditerranéen un autre arbre connoté de tristesse de par sa forme, sa couleur et sa destination. Le poème « *Invocación al laurel* » évoque la fraternité que Lorca ressent pour cet arbre synonyme de la peine, cette peine, « *pena* », permanente chez le poète, malgré les chants des oiseaux qui le peuplent :

<i>¡Conozco el misterio que cantas, ciprés ; Soy hermano tuyo en noche y en pena ; Tenemos la entraña cuajada de nidos, Tú de ruiseñores y yo de tristezas !</i> <sup>1314</sup>	Cyprés, Je sais le secret que tu chantes ; la peine et la nuit font de nous des frères. Nous gardons en nous des foisons de nids, toi, de rossignols et moi, de tristesses !
--	---

À propos de R. Pécout, M-J. Verny nous informe qu'il « a beaucoup écrit sur les cyprès »<sup>1315</sup> qu'il perçoit comme un arbre ambivalent :

<i>Leis autciprès fan ton ombra au cèu : Lo negre deis autciprès Es ton ombra d'amont.</i>	Les cyprès sont ton ombre sur le ciel : le noir des cyprès, c'est ton ombre d'en haut
--	---

La couleur du cyprès est une couleur sombre, une nuance de vert obscur. L'arbre dont le bois est imputrescible fait partie des vivaces et ne perd jamais son feuillage ; sa forme verticale et

<sup>1312</sup> *Œuvres poétiques limousines et occitanes* de Jean Mouzat, réunies et présentées par Robert Joudoux Majoral du Félibrige. T. 1 N° 152 octobre 1999, éd. Lemouzi. Tulle. « *Cireis en flor* », « *Cerisiers en fleur* », p. 54.

<sup>1313</sup> *Op. Cit.*, T. 1 N° 152 octobre 1999, « *Lo nogier mòrt (planh)* », « Le noyer mort (complainte). Ce poème est dédié : « *en omenatge a la memòria d'Ismaël Girard, mon amic de 50 ans* », « En hommage à la mémoire d'Ismaël Girard, mon ami de 50 ans ».

<sup>1314</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Libro de poemas*, p. 281. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 98.

<sup>1315</sup> Roland Pécout, *Mastrabelè*, p. 412 et 143. Un peintre, auquel R. Pécout a consacré une étude, a accordé une place importante à cet arbre dans son œuvre : il s'agit de Van Gogh. Cf. Marie-Jeanne Verny, *Enrasigament e nomadisme* trajectoire d'un écrivain occitan de la fin du XXème siècle, Roland PÉCOUT, I E O. Textes et documents. 2003. P. 210 à 213.

élancée fait qu'il se dresse vers le ciel et qu'il symbolise la vie éternelle depuis des temps immémoriaux. Il est, à juste titre, l'arbre des cimetières, associé à la mort bien qu'il soit doté de vertus curatives.

Les cyprès se dressent dans le ciel comme une pointe aiguë : « *un cipressièr ficat al cèl* », nous dit Léon Cordes, dans le poème intitulé « *Narbonés* »<sup>1316</sup>; vers ce ciel, ils tendent leur ramure dans des lieux plutôt secs comme celui de Centeilles :

*Mas lo cipressièr i mòstra lo cèl,  
Prega e signal d'aquela Palestina.*<sup>1317</sup>

Mais le cyprès y indique le ciel,  
prière et signal de cette Palestine

Cette flèche lancée vers le ciel rappelle le cyprès du monastère de Silos dans la province de Burgos, en Castille dont parle le sonnet de Gerardo Diego :

*Enhiesto surtidor de sombra y sueño  
que acongojas el cielo con tu lanza.*<sup>1318</sup>

[Fût jaillissant, donneur d'ombre et de rêve  
toi, qui, de ta lance, effraies le ciel.]

Dans la première partie de son livre de Mémoires, « *El joven provinciano* », « Le jeune provincial », une phrase de Neruda confirme cette sensation de hauteur et de verticalité : « *El ciprés de las guaitecas intercepta mi paso... Es un mundo vertical : una nación de pájaros, una muchedumbre de hojas...* », « Le cyprès des Guaitecas me barre le chemin... C'est un monde vertical : une nation d'oiseaux, une foule de feuilles... »<sup>1319</sup>.

Mais Lorca cite souvent un arbre qui croît près des lieux humides : « *los álamos* » :

*Los álamos de plata  
se inclinan sobre el agua,  
ellos todo lo saben, pero nunca hablarán.*<sup>1320</sup>

Les peupliers d'argent  
qui s'inclinent sur l'eau :  
savent tout, mais ne parleront jamais.

Dans ce même recueil, le poète andalou pose une question aux peupliers qui s'élancent vers l'azur mais il n'oublie pas que ces arbres plongent leurs racines dans la terre :

---

<sup>1316</sup> Leon Còrdas, *Op. Cit.*, « *Fial de fum* », « Narbonnais », p. 203.

<sup>1317</sup> Leon Còrdas, *Respelida de Centelhas*, p. 59.

<sup>1318</sup> Gerardo Diego, *Obras completas, Poesia*, T. I, edición preparada por Gerardo Diego. Edición, Introducción, cronología, bibliografía y notas de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Aguilar, 1989. P. 230. « *El ciprés de Silos* » (*Versos humanos*, « *Sonetos* », Madrid, Renacimiento, 1925) est, certainement, un des poèmes les plus connus de Gerardo Diego Cendoya. Né à Santander en 1896 et décédé à Madrid en 1987, il fut enseignant, conférencier, critique et un des membres de la Génération de 27 ; mêlant formes traditionnelles et avant-gardistes, marqué, à ses débuts par A. Machado, il compte parmi les auteurs fondamentaux de la littérature espagnole.

<sup>1319</sup> Pablo Neruda, 1974. *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral. « *El bosque chileno* », p. 13. Pablo Neruda, 1975. *J'avoue que j'ai vécu*, Mémoires, traduit de l'espagnol (Chili) par Claude Couffon. Paris, Les Éditions Français Réunis. « La forêt chilienne, p. 11. Le Cyprès de las Guaitecas (*Pilgerodendron uviferum*) est une espèce de la famille des *Cupressaceae* (conifères). C'est la seule espèce décrite à l'heure actuelle du genre *Pilgerodendron*. Ce conifère est endémique de l'Argentine et du Chili. Au Chili son habitat se situe depuis la région de Valdivia (forêt valdivienne) jusqu'à la Terre de Feu, c'est-à-dire depuis 40° jusque 55° de latitude sud. Au Chili, il habite dans les régions de Los Ríos, Los Lagos, Aysén y Magallanes. Il peut atteindre 40 mètres de hauteur, son tronc est droit et étroit (30 à 50 cm et rarement 1 mètre de diamètre). En général, il atteint seulement 15 à 18 mètres de hauteur. Source : Wikipédia.

<sup>1320</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Libro de poemas*, p. 267. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 86.

¡Árboles !  
 ¿Habéis sido flechas  
 Caídas del azul ?  
 [...]
 ¿Conocerán vuestras raíces toscas  
 Mi corazón en tierra ?<sup>1321</sup>

Arbres !  
 Êtes-vous des flèches  
 tombées de l'azur ?  
 [...]
 plongerez-vous vos racines grossières  
 un jour jusqu'à mon cœur, sous terre ?

Dans le recueil *Campos de Castilla*, Machado a chanté « *Las Encinas* » de Castille :

*Encinas, pardas encinas ;  
 Humildad y fortaleza !*<sup>1322</sup>

Chênes-verts, sombres chênes-verts ;  
 force et humilité !

Suivant sans doute l'exemple de son maître, Lorca consacre un poème à l'arbre réputé fort et solide, le chêne, « *Encina* » (*Libro de poemas*, p. 279), sans oublier le peuplier, « *Dulce chopo* » (P. 223) que nous retrouvons mort, « *Chopo muerto* » (P. 260). Cependant, les arbres disparaissent au profit d'autres plantes plus basses et plus hostiles, dans le *Diván del Tamarit*. Ce recueil se peuple de cactus, de « *juncos* », joncs et « *un tulipán de miedo* », « une tulipe de frayeur », dans la « *Gacela del recuerdo de amor* »<sup>1323</sup>, qui devient sous la plume de Rouquette, « *un tulipán d'esfrai* », (« *Gacela dau recòrd d'amor* »). Dans la « *Casida de los ramos* »<sup>1324</sup>, se trouve « *un manzano / con una manzana de sollozos* », « un pommier / et une pomme de sanglots », que Rouquette rend par : « *un pomièr / e una poma de sangluts* ». Dans *Diván del Tamarit*, la fleur du jasmin, « *jazmín* », revient souvent. Elle envahit les différents poèmes de son parfum entêtant et le laurier des premiers textes ne réapparaît que dans la dernière Casida, « *Casida de las palomas oscuras* ». Sur ses branches se posent les « *palomas oscuras* », « *colombas escuras* », les « colombes obscures ».

Le laurier du poème « *Invocación al laurel* » représente la force et la réussite ; il est l'arbre symbole d'Apollon, de victoire et de paix. Cet arbre au feuillage toujours vert est d'essence divine, « *laurel divino* », « laurier divin » ; il est « *formado del cuerpo rosado de Dafne / con savia potente de Apolo en tus venas !* », « au feuillage issu de Dafné la rose, / la sève d'Apollon circule dans tes veines ! »<sup>1325</sup>, fruit de la poursuite de Daphné par Apollon. Il est aussi connu pour ses actions bénéfiques sur la santé mais il ne faut pas le confondre avec le laurier-rose qui, est toxique.

Il est présent dans le poème de Léon Cordes « *Lengatge* », extrait du dernier recueil du poète. Celui-ci y parle de l'ordinaire de la vie d'un ton désabusé, dans des vers quelque peu

<sup>1321</sup> *Idem*, « *Árboles* », p. 264. Poème composé en 1919. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 83.

<sup>1322</sup> Antonio Machado, 1966, *Poesías completas*, Madrid, Austral, N° 149, Espasa-Calpe, Undécima edición. P. 84 à 87. « Les chênes ». P. 122. Antonio Machado, 1980, *Champs de Castille* précédé de *Solitudes, Galeries et autres poèmes* et suivi des *Poésies de la guerre*. Préface de Claude Esteban. Trad. de l'espagnol par Sylvie Léger et Bernard Sesé. Collection *Poésie/Gallimard* (N° 144), Gallimard.

<sup>1323</sup> Federico García Lorca, *Diván del Tamarit*, p. 562. Traduction de C. Couffon et B. Sesé. *Œuvres complètes I*, p. 600. « Gacela du souvenir d'amour ». Traduit par L. Breyse-Chanet In Federico Garcia Lorca, *Europe*, 2015. P. 114, « une tulipe de peur ». Rouquette. « *Gacela dau recòrd d'amor* ». P. 89.

<sup>1324</sup> *Idem*, p. 569. Traduction de C. Couffon et B. Sesé. P. 606. Traduit par L. Breyse-Chanet. P. 120, « Un pommier / qui porte une pomme de sanglots ». Rouquette, « *Casida de las ramas* », p. 98.

<sup>1325</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Libro de poemas*, p. 282. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 99.

destructurés. Il évoque la fugacité de la vie humaine comparée à la longévité de l'arbre mais un certain prosaïsme fait surface quand Cordes, dans le même vers, parle des sauces parfumées de feuilles dont il prétend qu'elles garderont le souvenir de l'arbre bien mieux que sa destination antique de couronne des héros, des génies et des sages :

<p><i>Lo rampalm, el, es totjorn verd, las salsas</i>  <i>Mai que la glòria servaràn sa vertut.</i>  <i>Tu viu, tu mòrt es verd. Fa d'ombra dins la vila</i></p> <p><i>Coma sus un canhard perdut,</i>  <i>E lo Cèrç folh, lo Cèrç que brama</i>  <i>Fa cruïssir, tindar sas fuèlhas, sa rama,</i>  <i>Coma de moneda sens fin.</i><sup>1326</sup></p>	<p>Le laurier, lui, est toujours vert, les sauces  mieux que la gloire garderont sa vertu  Toi vivant, toi mort, il est vert. Il fait de  l'ombre dans la ville  comme sur un soleil perdu  et le Cers fou, le cers qui hurle  fait frémir, tinter, ses feuilles, son branchage  comme de la monnaie sans fin.</p>
--	--

Il est impossible de ne pas établir une relation entre la couleur verte d'un arbre pérenne et la teinte si souvent évoquée par Lorca. Mais ici, aucune notion de menace ou de mauvais présage ne découle de l'évocation de la verdure permanente de l'arbre.

Oliviers, figuiers ainsi que tous les arbres cités sont, comme les végétaux des forêts limousines, des arbres de haute futaie. Qu'ils soient utiles ou nécessaires, symboliques ou chargés de mystère(s), parfois inquiétants, souvent protecteurs, les poètes leur ont attribué un rôle et une place importants dans leurs compositions. Leurs racines vont puiser les ressources indispensables à leur survie comme les auteurs recherchent le *chant profond* et la ramée tend son feuillage vers la voute céleste. Ils établissent une forme de jonction entre deux univers dissemblables : l'obscurité de la terre et la clarté du ciel. S'ils servent de refuge pour les oiseaux, ils abritent aussi sous leur frondaison des espèces plus basses et une végétation différente mais tout aussi importante dans le paysage de chacun des poètes.

### 3.4.2.3. Flore menue et odorante. Fleurs et fruits.

Pour Lorca, il existe certaines plantes qui lui sont particulièrement chères : ce sont les plantes aromatiques, les simples fleurs des champs, surtout celles des jardins comme les « *flores de calabaza* », (« *flores de carabassa* », « *flores de cocorda* ») ou la « *amapola* », (« *pavòt* », « *paparrri* »)<sup>1327</sup>. On trouve le « *girasol* », tournesol devenu « *virasolelhs* » chez Rouquette, « *la malva* », la mauve et la « *yeraluisa* », la verveine dont est fait le cœur de la nonne gitane qui se brise d'amour mais aussi « *el azafrán* », le safran, « *la magnolia* » dans le poème « *La monja gitana* », viennent compléter une liste parfumée mais non exhaustive :

<p><i>Malvas en la hierba fina.</i>  [...]  <i>¡Qué girasol ! ¡Qué magnolia !</i>  <i>De lentejuelas y cintas !</i>  <i>¡Qué azafranes y qué lunas,</i></p>	<p>Mauves dans les herbes fines ;  [...]  Quel tournesol ! Quel magnolia  De rubans et de paillettes !  Quels safrans et quelles lunes</p>
---	--

<sup>1326</sup> Leon Còrdas, *Op. Cit.*, « *Fial de fum* », p. 189. « Langage ».

<sup>1327</sup> Federico García Lorca, « *Romance de la pena negra* », p. 437. Traduction d'A. Belamich. P.427, « pavot », « fleurs de calabasse ». Rouquette, p. 35. Allan, p. 25. La traduction de « *amapola* » est « coquelicot ».



Sous la plume de R. Allan, dans le poème « *La monja gitana* » devenue « *La monja caraca* », ces termes sont traduits par « *mauva* », « *nèrta* », « *solelhs* », « *magnolias* », « *verbena* ».

Dans le poème « *Romance sonámbulo* », le vent apporte un parfum teinté de vert qui laisse un goût amer, à la fois moralement et physiquement. Des deux poètes occitans, Rouquette et Allan, c'est ce dernier qui placé le fiel en troisième position :

*El largo viento, dejaba  
En la boca un raro gusto  
De hiel, de menta y de albahaca*<sup>1329</sup>

*Lo vent large abandonava  
dins la boca un rare gost  
de fèl, menta e baselic*

*E laissava lo vent larg,  
Dins la boca un gost estranhe  
De baselic, menta e fèu*

Dans leur bouche le grand vent  
laissait comme un goût de fiel,  
de basilic et de menthe

Le « *bartàs d'amoras* », « *l'argelàs* », et « *las acinas* » de « *La molher infidèla* » de R. Allan sont « *las zarzamoras, / los juncos y los espinos* », « les ronces, / les épines et les joncs », de « *La casada infiel* » qui rendent ardu le chemin vers le plaisir. Nous voyons les « *juncos* », « joncs », dans le poème « *San Rafael* » / « *San Rafèu* » : « *blanca Córdoba de juncos* », (« *tendra Cordòba de joncs* », « *Mansa Còrdòba joncosa* »)<sup>1330</sup> et « *San Miguel* » est « *Un bello niño de junco* », (« *Un bèu dròle de pavèla* », « *Un bèl enfant de jonc* »)<sup>1331</sup> ; cette herbe vivace aux longues tiges sans feuilles apprécie les lieux humides et marécageux et nous savons que le gitan a emmené « *La casada infiel* », la femme adultère « près de la rivière » :

*Y que yo me la llevé al río.*<sup>1332</sup> *E ieu que l'ai menada al riu* *E me la menère au flumi.*

Autrefois, la rivière ou la fontaine était un lieu de rencontre pour les femmes qui venaient y laver leur linge ou chercher de l'eau. La rivière est un espace qui peut être solitaire voire caché, secret et qui permet d'évoquer une rencontre désirée ou inévitable.

Au sujet de cette femme adultère et infidèle nous apprenons que sa peau était incomparable, très fine, bien que la comparaison avec les escargots soit très curieuse et révélatrice, peut-être, d'une critique sous-jacente :

*Ni nardos, ni caracolas*

*Ni los nards ni las cagaraulas*

<sup>1328</sup> Federico García Lorca, *Romancero gitano*, « *La monja gitana* », p. 433. Traduction d'A. Belamich. *Œuvres complètes I*. P. 424.

<sup>1329</sup> *Idem*, p. 432. « Dans leur bouche le grand vent / laissait comme un goût de fiel, / de basilic et de menthe ». Traduction d'A. Belamich. P. 423. Rouquette. P. 26. Allan. « *Romance somnambule* ». P. 20.

<sup>1330</sup> « *San Rafael* », p. 441. Traduction d'A. Belamich. P. 431. « Cordoue aux douceurs de jonc », Rouquette, p. 39. Allan, p. 29.

<sup>1331</sup> Traduction d'A. Belamich. P. 432. « Un bel enfant de jonc », Rouquette, p. 41. Allan, p. 30.

<sup>1332</sup> P. 435. « La femme adultère », « Je la pris près de la rivière ». Traduction de J. Prévost, éd. *Poésie / Gallimard*. P. 204. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*. P. 425. « La femme infidèle », « Je l'amenai à la rivière », Rouquette, p. 30. Allan, p. 22.

*Tienen el cutis tan fino.*<sup>1333</sup>

*Tenon pas una pèl tan fina.*

*Ni l'asaret, ni la conca,  
Sa pèu n'es tant lena, lena.*

Ni le nard ni les escargots  
n'eurent jamais la peau si fine

Las *Canciones* de Lorca et, en particulier les parties intitulées « *Juegos* », « Jeux » et « *Canciones para niños* », « Chansons pour enfants » inspirèrent, peut-être, à J-M. Petit son petit poème « *Lo limon* » dans lequel la tonalité du texte andalou se retrouve, dansante bien que peu joyeuse car elle évoque la disparition de Lorca :

*Lo limon demandèt a l'irange  
De li faire un pichon  
E l'irange emporprèt la sason vergonhosa.  
Quand un tavan los maridèt  
De flor a flor  
Tuèron un poèta andalós  
Dejós un miugranièr*<sup>1334</sup>.

Le citron demanda à l'orange  
de lui faire un petit  
Et l'orange empourpra la timide saison  
quand un taon les maria  
de fleur à fleur  
on tua un poète andalous [*sic*]  
sous un grenadier

Le texte de J.-M. Petit se rapproche des petits contes pour enfants et des premiers écrits de Lorca mais il se termine par le rappel de l'assassinat du poète andalou qui associa lui aussi l'orange et le citron dans son poème « [*Naranja y limón*] » :

*Naranja y limón.  
¡Ay de la niña  
Del mal amor !  
Limón y naranja.  
¡Ay de la niña,*

Orange et citron.  
Bien triste est celle !  
Qu'amour tourmente  
Citron et orange.  
Bien triste es-tu !

*De la niña blanca !  
Limón.  
(Cómo brillaba  
El sol.)  
Naranja.  
(En las chinás  
del agua.)*<sup>1335</sup>

Fillette blanche  
Citron.  
(Comme brillait  
Le soleil blond.)  
Orange.  
(Sur les cailloux  
De l'onde.)

Ces plantes aromatiques et ces fruits suggèrent des parfums et des couleurs mais l'univers poétique lorquien serait incomplet sans l'évocation du goût ou des saveurs que « *La monja gitana* », en particulier, nous laisse deviner et qui permettent d'affirmer le caractère sensuel de ce texte :

*Cinco toronjas se endulzan*

Dans la cuisine prochaine

<sup>1333</sup> *Idem*. Traduction de Jean Prévost, éd. *Poésie* / Gallimard. Traduction d'A. Belamich. P. 426. « Ni jasmins ni coquillages ne sont aussi fins que sa peau ». La note des *Œuvres complètes I*, p. 1412 donne « Ni tubéreuses ni coquillages ». Rouquette, p. 31. Allan, p. 232.

<sup>1334</sup> J-M Petit. *Petaçon*, Jorn, Montpeirós, 2006, p. 34. Traduction française de l'auteur. Cf. M-J. Verny: « *País d'òc e Espanha, Una fraternitat poetica* », In *Lenga e país d'òc* N° 49, SCEREN, Montpellier, 2010, p. 79.

<sup>1335</sup> Federico García Lorca, *Canciones*, p. 392. Traduction d'A. Belamich, éd. *Poésie* / Gallimard. P. 70. « Orange et citron ». Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 360. « Orange et citron. / Pauvre de toi, / ô mal aimée ! / Citron et orange. / Pauvre de toi, / ô fille blanche ! / Citron. / (Comme brillait / le soleil.) / Orange. / (Sur les cailloux / de l'onde.) ».

*En la cercana cocina.  
Las cinco llagas de Cristo  
Cortadas en Almería.*<sup>1336</sup>

Cinq oranges se confisent.  
Les cinq blessures du Christ  
Ouvertes en Algérie.

Rouquette, dans son amour de lieux champêtres, cite très souvent des herbes dans le recueil *Los saumes de la nuoch, Les psaumes de la nuit*. C'est ainsi que nous rencontrons le parfum du « Mentastre », « Menthe sauvage »<sup>1337</sup> : « *flor trepillhada de mentastre* », « ô fleur piétinée de la menthe ». Le chasseur qu'il a été aime s'attarder, au soir, dans la bruyère de la campagne en compagnie de ses chiens quand l'automne arrive :

*L'automne dis : « sona tos chins »,  
Au çaire qu'encar rabala  
Dins la bruga ont lo jorn morís  
Dau temps qu'amont la luna escala.  
[...]  
Sus la bruga doça encantada*<sup>1338</sup>

L'automne dit : « rappelle tes chiens ! »  
au chasseur qui traîne encore  
sur la bruyère où meurt le jour  
du temps que s'élève la lune.  
[...]  
sur la douce bruyère ensorcelée

Quelques animaux de son *Bestiari* se repaissent de plantes aromatiques :

*Prègadiu, bèl prègadiu,  
De qu'espèras de l'estiu?  
De frigola  
T'assadola,  
E d'espic  
Te fai plan ric.*<sup>1339</sup>

Dévote, jolie dévote,  
Qu'espères-tu de l'été ?  
De thym  
il te rassasie,  
de lavande  
il t'enrichit

L'environnement de Cordes dans le recueil *Aquarèla*, est parfumé d'« *aspic* », de lavande, et surtout de romarin : « *Romanin* » et « *Lo brot de romanin* ». Mais cette plante aromatique n'est pas un symbole aussi gai qu'elle est odorante ; dans les deux textes, Cordes l'associe à un sentiment de peine et de solitude :

*Romanin perfum perdut  
Dins un desèrt de garriga :  
Solituda de ma pena  
Trevant lo campestre mut.*<sup>1340</sup>

Romarin parfum perdu  
dans un désert de garrigues  
solitude de ma peine  
Errant parmi les terres muettes.

Le parfum du romarin accompagne la solitude et la peine de son âme : « *solituda de ma pena* », (« *Romanin* » p. 35). Son esprit est plein de nostalgie à l'évocation de son « *Ortalana* », « *L'Ortalana del solelh / l'Ortalana d'un còp èra* », « *L'Ortalana du soleil / L'Ortalana d'autrefois* » et, comme Lorca, le cri jaillit du fond de cœur, répété trois fois,

---

<sup>1336</sup> Lorca, *Romancero gitano*, « *La monja gitana* », p. 433. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 424. La « *toronja* » est un fruit hybride de pamplemousse et d'orange. Les « *llagas de Cristo* » font allusion à une pâtisserie que Lorca a pu déguster lors de son séjour à Almería. Elles évoquent la forme de la capucine aux cinq pétales tachés de rouges.

<sup>1337</sup> Max Rouquette, *Les Psaumes de la nuit*, [1937], Paris, Obsidiane, Édition bilingue, 1984. « *Mentastre* », p. 10-11.

<sup>1338</sup> *Idem*, « *L'automne dis...* », p. 18.

<sup>1339</sup> Max Rouquette, 2000. *Bestiari / Bestiaire*. Version française de l'auteur. Éditions Atlantica. P. 44-45.

<sup>1340</sup> Leon Còrdas, 1997, *Òbra poètica*, traduction française en regard, Millau, CIDO. « *Romarin* », p. 35.

« ai ! »<sup>1341</sup>. Ce mas, *L'Ortalana*, « *coronada* », est « couronné » par la lune qui donne une clarté blanche et lunaire comme sur un paysage enneigé : « *de clar de nèu enlunada* », « de clair de neige lunaire ». Mais ici la lune n'est pas maléfique ; au contraire, elle semble entourer la propriété d'un halo ou d'une auréole.

Cordes parle d'un « *desèrt de garriga* » et il est vrai, qu'à première vue, certaines régions peuvent paraître inhospitalières. Cependant, en y regardant bien et en tendant l'oreille, tout cet univers végétal, que ce soient les forêts ou la garrigue, les lieux solitaires, les zones humides ou les causses arides, abrite un monde animal terrestre et aquatique ; là vit aussi un monde discret d'insectes et d'oiseaux. Francisco García Lorca, dans son analyse du *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, suggère qu'il ne connaît aucun poète moderne dont l'œuvre présente un bestiaire aussi varié et comparable à celui de son frère : « [...], *no creo que en ningún poeta moderno se encuentre un bestiario comparable al de Federico, en una escala que va desde el más pequeño insecto a las especies más corpulentas* ». Il précise que « *Federico nombra, sólo en su poesía más de cien especies diferentes* » [simplement dans sa poésie, Federico nomme plus de cent espèces différentes]<sup>1342</sup>.

Seul, peut-être des poètes de ce *corpus*, Cordes s'est interrogé sur les relations entre les animaux et les hommes, à l'occasion de son « *Planh del cat mòrt* », « Complainte du chat mort » :

<p><i>Aquel cat negre èra qualqu'un</i> [...] <i>E nosautris, bèstias que sèm,</i> <i>A nos desrabar las fetjòlas</i> <i>Mai que de lops, es que valèm</i> <i>D'aquelas bèstias nos comprene ?</i> <i>Es que valèm, a tot petar,</i> <i>Jol solelh de las angròlas,</i> <i>Una gràcia que Dieu nos fa</i> <i>D'aquelas bèstias nos aimar ?</i><sup>1343</sup></p>	<p>C'était quelqu'un que ce chat noir [...] et nous, bêtes que nous sommes, à toujours nous déchirer plus que des loups, valons-nous d'être seulement compris de ces bêtes ? Valons-nous seulement, à tout prendre, sous le clair soleil des lézards, cette grâce que Dieu nous fait D'être aussi aimés de ces bêtes ?</p>
---	--

Après l'affirmation de la personnification de l'animal, la répétition du terme « *bèstias* », attribué d'abord, à « *nosautris* », « nous », les hommes, confirme la pensée de Cordes qui croit que les humains ne sont pas dignes d'être aimés des animaux et ne méritent pas de les aimer, car ce sont des créatures de Dieu, à l'égal de l'homme. Un humour triste provient des tournures familières, « *nos desrabar las fetjòlas* », « *a tot petar* ».

<sup>1341</sup> *Idem*, « *L'Ortalana al clar de nèu* », « L'Ortalana au clair de neige », p. 91.

<sup>1342</sup> Francisco García Lorca, 1981. *Federico y su mundo*, 2<sup>da</sup> edición, Madrid, Alianza Editorial. P. 232. [Je ne crois pas qu'aucun poète moderne présente un bestiaire comparable à celui de Federico, à une échelle qui va du plus petit insecte aux espèces plus corpulentes].

<sup>1343</sup> Leon Còrdas, 1997. *Òbra poètica*, traduction française en regard, préface de Jean-Marie Petit, Béziers, Centre International de Documentation Occitane. P. 84 à 87.

### 3.4.3- Bestiaire : réalité et imaginaire

Pour les poètes occitans en général comme pour Rouquette qui a composé deux recueils sur les animaux et dont les poèmes sont animés, de l'araignée à la licorne, par une faune importante<sup>1344</sup>, les animaux peuplent l'univers mais aussi les œuvres et l'imaginaire des auteurs. Ainsi, pour Lorca existe-t-il deux catégories d'animaux typiquement andalous dont il s'est beaucoup inspiré.

Il est intéressant de se pencher tout d'abord, sur l'animal totémique d'Espagne : le taureau, le « *toro bravo* » et sur son compagnon, le cheval, indissociable dans les « *ganaderías* », les élevages andalous principalement ou d'Extrémadure. Ces deux bêtes sont aussi présentes dans le Midi de la France surtout dans la région de Camargue qui a donné son nom à une race de cheval destiné à accompagner le taureau dans les élevages appelés « manades ». Ce dernier n'est pas le « *toro bravo* », c'est-à-dire l'animal élevé soigneusement pour aller combattre dans les arènes. Il est réservé à une course particulière et traditionnelle : la course camarguaise ou le « raset »<sup>1345</sup>.

#### 3.4.3.1- Les taureaux, le toro ou la « *vaca del viejo mundo* »

Lorca aimait particulièrement les « *toros* », animal symbolique de l'Espagne. Il était passionné par cette « *vaca del viejo mundo* » qui vient lécher le sang d'Ignacio, cet animal totémique de l'âme andalouse qui descend des vénérables « *toros de Guisando*<sup>1346</sup> ». Voici ce qu'il affirmait lors d'une dernière entrevue, le 10 juin 1936 :

*[...] el toreo es probablemente la riqueza poética y vital de España, increíblemente desaprovechada por los escritores y artistas, debido principalmente a una falsa educación pedagógica que nos han dado y que hemos sido los hombres de mi generación los primeros en rechazar. Creo que los toros es la fiesta más culta que hay en el mundo ; es el drama puro, [...]. Es el único sitio adonde se va con la seguridad de ver la muerte rodeada de la más deslumbradora belleza.*<sup>1347</sup>

[L'autre grand thème] la taoumachie [il] représente probablement la plus grande richesse poétique et vitale de l'Espagne, incroyablement gâchée par les écrivains et les artistes, du fait, surtout, de la fausse éducation qu'on nous a donnée et que les hommes de ma génération ont été les premiers à rejeter. Je crois que la course de taureaux est la fête la plus savante qu'il y ait au

---

<sup>1344</sup> Cf. *Bestiaire*, 2000. Édition bilingue. Traduction française de l'auteur, éditions Atlantica. Et 2005. *Bestiaire II* Édition bilingue. Traduction française de l'auteur, éditions Fédérop.

<sup>1345</sup> La race bovine de Camargue, plus connue sous le nom de Taureau Camargue ou encore « *raço di biou* », est une race bovine française qui est implantée dans la région depuis des siècles. Dans la course camarguaise, le « raset » est la technique employée par les raseteurs pour faire charger le cocardier et parvenir, par diverses feintes, à lui arracher les attributs primés dont la récolte est le but du jeu.

<sup>1346</sup> *Toros de Guisando* : ce sont quatre masses zoomorphes en granit situées à Guisando, dans la Sierra de Gredos, près de Ávila, région de Castilla y León. Ce sont des restes d'un peuplement de bergers, au II<sup>e</sup> siècle avant J.C., les Vettons ; la fonction de ces animaux devait être magico-religieuse.

<sup>1347</sup> Federico García Lorca, « *Diálogo con el caricaturista Bagaría* », p. 1818. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes II*, p. 932.



monde, que c'est le drame pur [...]. C'est le seul endroit où l'on aille avec l'assurance de voir la mort entourée de la plus éblouissante beauté.

Au risque de déplaire à ceux que la corrida<sup>1348</sup> espagnole choquerait, il faut accepter cette caractéristique intimement liée à la personnalité de l'auteur, à sa vision de la mort et de la beauté, à son sens du théâtre, sans oublier à quelle époque se situe ce discours.

Nous pouvons entendre le mugissement de la bête dans les prairies de Mérida, la romaine Emerita Augusta, qui est le cadre du *Martirio de Santa Olalla*,<sup>1349</sup> un des « *Tres Romances históricos* » :

*Brama el toro de los yunques*<sup>1350</sup> *Brama lo buòu de las fargas* Le taureau des forges brame

Bien que Ignacio rende l'âme seul, étranger parmi les siens, sans être connu de quiconque, même par son vainqueur : « *No te conoce el toro ni la higuera* », « *Non te conois lo taur ni la figuiera* », « *Lo brau te coneis pas, ni la figuiera* », « Tu n'es plus rien pour le figuier ni le taureau »<sup>1351</sup>, le « *toro* » est inséparable du « *torero* ». Ce dernier perd la partie et la vie face à son adversaire de toujours qui venge, en quelque sorte, tous les animaux tués par Ignacio :

<i>Y a través de las ganaderías, Hubo un aire de voces secretas Que gritaban a toros celestes, Mayorales de pálida niebla.</i> <sup>1352</sup>	<i>E dins las ganaderias s'enaucèron votz secretas cridadas als celestes toros Pels gardians de nebla palla.</i>
--	--

<i>E, dins totei lei manadas, I'aguèt un boffe de votz mièjas Que sonavan de braus celèstes Gardians de blaves sagarés.</i>	<i>Et à travers les élevages monta un air de voix secrètes criant vers des taureaux célestes, gardians d'une brume pâle.</i>
---	--

Antoñito el Camborio lui-même est menacé par un mouvement de corrida exécuté par le jour qui s'en va lentement. Le jour est personnifié : il joue le rôle du « *torero* » et le soir est accroché à son épaule comme le « *capote* » ; n'oublions pas que la couleur de cette cape est rouge, synonyme de sang et donc présage de mort qui vient envelopper la terre :

<i>El día se va despacio La tarde colgada al hombro dando una larga torera</i>	<i>Lo jorn se'n vai dapasset, lo vèspre penjat a l'espata, trasent una larga passa</i>
--	--

<sup>1348</sup> Voir : Metzeltin M. et Meidl. M., 1998. « *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* », de Federico García Lorca. *Una guía de lectura*, Barcelona, Península. Une étude brève mais intéressante complètera la connaissance de cet « *arte de torear* » dans les chapitres 2 et 3, p. 19 à 37.

<sup>1349</sup> Sainte Eulalie, vierge de treize ans fut martyrisée en l'an 304 par les Romains.

Federico García Lorca, p. 458. Traduction de J. Supervielle. Poésie/Gallimard, p. 236. Rouquette, p. 60.

<sup>1351</sup> Federico García Lorca, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, « *Alma ausente* », p. 544. Traduction de P. Darmangeat. Poésie / Gallimard. P. 148. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 591. « Âme absente », « Tu n'es plus rien pour le figuier ni le taureau ». Traduction de P. Darmangeat, *Poésie/Gallimard*, p. 148. « Ni le taureau ni le figuier ne te connaissent, / ni les chevaux ni les fourmis de ta maison ». Rouquette, p. 81. Allan, p. 51. <http://www.pierdelune.com/Garcia%20Lorca4.htm>

<sup>1352</sup> Federico García Lorca, *Idem*, « *La sangre derramada* », p. 540. Traduction de P. Darmangeat, *Poésie/Gallimard*, p. 144. Rouquette, p. 77. Allan, p. 48. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 588. « Et à travers les élevages / soufflèrent des voix secrètes / qui lançaient aux taureaux célestes, / des gardiens de pâle brouillard. »

*Sobre el mar y los arroyos.*

*Sus la mar e los riussets.*

*Lo jorn tremonta d'aiseta  
Ambé lo sèr sus l'espala,  
E desplega sa capada  
Sus la mar e lei riaus.*<sup>1353</sup>

Le jour s'en va lentement,  
le soir pendu à l'épaule,  
faisant une longue passe  
sur la mer et aux ruisseaux.

Allan se distingue de Rouquette et de leur modèle en omettant le geste purement technique. Une autre formule d'origine taurine matérialise une image poétique quand les étoiles plantent des piques dans l'eau grise ; la nature participe à l'action, imitant métaphoriquement l'action du « *diestro* » ; nous retrouvons une personnification des étoiles :

*Cuando las estrellas clavan  
rejonas al agua gris*

*Quora las estelas clavan  
de picas dins l'aiga grisa,*

*Quora leis estelas fican  
De vèras dins l'aiga grisa,*<sup>1354</sup>

À l'heure où les astres plongent  
leur pique dans l'onde grise

Le taureau de combat, « *el toro bravo* », est l'animal symbole de l'Andalousie mais c'est aussi une bête réputée en Camargue : c'est « *lo brau* » de R. Allan<sup>1355</sup> et le « *taur* » du premier chant du « *Planh* » de Max Rouquette (P. 75) ; les combats sont différents mais l'intérêt pour ces bêtes est vivant et profond.

Le taureau de Lorca « *es [...] el oscuro y trágico servidor de un destino sombrío* » / [Le taureau de combat est le serviteur obscur et tragique d'un sombre destin.]<sup>1356</sup>, c'est à dire l'artisan obscur de la tragédie qu'est la mort. C'est « *la vaca del viejo mundo* », « *La vaca dau vièlh mond* », « *La vaca dau monde vièlh* », « la vache de l'ancien monde », du magnifique texte sur la mort de son ami torero, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, que l'on peut intituler « *Planh* » sans faire offense à ceux composés par les Troubadours. Ici le taureau est chargé de peine et de douleur, douleur qu'il cause et qu'il ressent :

*¡Oh negro toro de pena!*

*Ò! Negre toro de pena!*

---

<sup>1353</sup> « *Una larga torera* » : la « *larga* » est une des passes effectuées par le torero devant le mufle du « *toro* ». Il y a quatre « *largas* » : le torero lance la cape d'une main sur toute la longueur (d'où son nom) au passage de l'animal. Le matador ramasse l'étoffe d'une seule main, puis il la déploie dans toute sa longueur sous le mufle du taureau, en la tenant par une pointe, pour entraîner l'animal qui peut sortir soit du côté de la main, soit du côté opposé (*larga cambiada*). C'est une passe extrêmement élégante qui donne lieu à un grand nombre de variations. « *Prendimiento de Antoñito el Camborio* », p. 445. Traduction d'A. Belamich. *Œuvres complètes I*. P. 434. Rouquette, p. 44. Allan, p. 32.

<sup>1354</sup> Federico García Lorca, « *Muerte de Antoñito el Camborio* », p. 447. Traduction d'A. Belamich. P. 436. Rouquette, p. 46. Allan, p. 34.

<sup>1355</sup> Robert Allan, *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tibia I*, Edition bilingue établie par M-J. Verny, letràs d'òc, Toulouse, 2012. P. 155. A propos de ce document, il faut lire l'analyse de ce poème par M-J. Verny : p. 224 à 227.

<sup>1356</sup> Guillermo Díaz-Plaja, *Federico García Lorca, su obra e influencia en la poesía española*, Colección Austral N°1221, Espasa-Calpe, Madrid. 4<sup>th</sup> edición, 1968. P. 63-64.]

Il est possible de rapprocher cet animal du taureau de Picasso dans le tableau intitulé *Guernica*, peint à la suite du massacre du village basque du même nom en avril 1937. Il est le symbole de la mort : mort de la bête elle-même lors de la corrida, mort du torero dans le cas d'Ignacio et mort de la République tuée par le fascisme, en particulier lors du bombardement du village qui a déclenché le processus de l'œuvre de Picasso.

Le taureau représente un symbole obscur, complexe, lié à la fécondité et à la virilité, à la vie et à la mort et, par là-même, il peut être associé aux forces démoniaques. Le taureau, le lion, l'aigle et l'homme-ange, sont des symboles des quatre évangélistes, dans la Bible et, en Crète, il incarnait la fertilité. N'oublions pas le Minotaure, mi-homme, mi-taureau. C'est un animal solaire qui fut vénéré comme un Dieu, Apis ; craint ou adoré, Lorca parvient à le doter de sentiments comme la compassion dans le *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, à travers les allusions à la bête lors du combat, « *luchan* » et de ses conséquences éventuelles, la blessure à la cuisse par une corne :

*Ya luchan la paloma y el leopardo [...]*  
*Lo leopardo ja lucha ambé la palomba*

*Adejà luchan colombas e leopards*  
Luttent la colombe et le léopard

*Y el muslo con un asta desolada*  
*La cuèissa amb una bana desolada*<sup>1358</sup>

*E una cueissa amb una asta desolada*  
Une cuisse avec une corne désolée

Grâce à la tournure métonymique, la corne qui frappe représente l'attaque frontale de la bête mais l'adjectif « *desolada* » qui vient la qualifier lui accorde un sentiment digne de celui d'un être humain comme si l'animal regrettait son acte et révélait ainsi son admiration (qui est aussi et surtout celle de Lorca) pour le grand « *maestro* » qu'était Ignacio.

R. Allan humanise lui aussi cet animal ; dans le poème « *Cantic dau brau* »<sup>1359</sup>, le Taureau est « l'esprit » : il est l'âme de la Camargue car il cite « *lei lavandieras* », « les champs de lavande », « [...] *deis èrsas e de la sal* », « [...] des vagues de la mer et du sel » (P. 155), ainsi que des marais et des moustiques : « *bravejarai lei paluns / e de moissons cambaruts [...]* *me farai una escortada* », je braverai les marais / et de moustiques aux longues pattes [...] / je me ferai une escorte » (P. 157). Il cite aussi les gardians des manades :

*Vautrei qu'anaretz gardians*  
*Butant vòstrei braus de lòng dei paluns*  
*Laihsatz quets vòstri sedens*<sup>1360</sup>

Vous qui passerez gardians  
poussant vos taureaux le long des marais  
laissez vos lassos enroulés

<sup>1357</sup> Federico García Lorca, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, « *La sangre derramada* », p. 539 et 542. Traduction d'A. Belamich. *Œuvres complètes I*, p.587 et589. Rouquette, « *Lo sang expandit* », p. 76 et 78. Allan, « *Lo sang espargit* », p. 47 et 48.

<sup>1358</sup> *Idem*, « *La cogida y la muerte* », p. 537. Traduction de P. Darmangeat. Poésie/Gallimard, p. 141. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 585. « Voici que luttent colombe et léopard » ; « la cuisse avec la corne désolée ». Rouquette, p. 74. Allan, p. 45.

<sup>1359</sup> Robert Allan, *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tibra I*, Edition bilingue établie par M-J. Verny, letras d'òc, Tolosa, 2012. « *Cantic dau brau* », dédié « *A la memòria de Federico García Lorca* », Libre V, p. 155 à 171.

<sup>1360</sup> *Idem*, p. 167.

Cet « animal » semble plus amoureux de l'araignée que de la « *ternenca* », la génisse qui reste seule « *demieg leis èrsas bramant* », « meuglant parmi les vagues » (P. 163), les pieds englués et collés par le sel et des coquillages accrochés aux jambes et les yeux pleins de larmes salées :

<p><i>Que de cauquilhum mei cambas son grèvas</i>  <i>E mei pès son dins la sau</i>  <i>E meis uelhs son comols d'aiga.</i></p>	<p>Car mes jambes sont lourdes de coquillages  et mes pieds sont pris par le sel  et mes yeux sont emplis d'eau</p>
---	---

Cependant, ce ne sont pas tous des animaux de combat ; ils peuvent être de paisibles bœufs comme « *Los densos bueyes del agua* », « *Los buòus espesses de riu* », « *Lei buòus gròs e grèus de l'aiga* », « Les denses bœufs de rivière »<sup>1361</sup> dans le *Romance del emplazado* ou ceux de *Muerto de amor* qui sont endormis comme les roses : « *Bueyes y rosas dormían* », « *Buòus e ròsas dormissían* », « *Dormián lei buòus e lei ròsas* », « Les bœufs dormaient et les roses »<sup>1362</sup>. Dans « *Cuatro baladas amarillas III* » les bœufs sont rouges et paisibles dans un champ de blé :

<p><i>Dos bueyes rojos</i>  <i>en el campo de oro.</i><sup>1363</sup></p>	<p>Deux bœufs rouges  dans la campagne d'or.</p>
---	--

Il ne faut pas passer sous silence le *Cantic dau brau* de R. Allan, amoureux de sa « *ternenca* », sa « génisse », sa « *gàbia de carn e sang* », sa « cage de chair et de sang », lui qui se décrit ainsi : « *Siáu un bartàs una còla / una montanha d'espinas* »<sup>1364</sup> / « Je suis un buisson une colline / une montagne d'épines ». Les « *gardians* » de Camargue n'ont que de très lointains rapports avec les « *ganaderos* » des « *fincas* » andalouses.

Le taureau n'est jamais seul ni dans une « *ganadería* », ni dans une manade, ni au cours de la corrida. Il existe un « *toreo a caballo* » avec des « *rejoneadores* » pour lesquels le cheval est un élément essentiel du spectacle mais, sur le terrain, les hommes ont besoin de l'aide précieuse que leur apporte cet animal mythique lui aussi. Que ce soit en Camargue ou en Andalousie, l'inséparable compagnon du « *toro* », c'est le cheval. Qu'ils soient sauvages ou disciplinés, ils font partie du paysage ; voici encore un élément de fraternité, environnementale celle-ci, entre les rives de la Méditerranée et les paysages connus de certains écrivains occitans.

---

<sup>1361</sup> Lorca, p. 451. « *Romance del emplazado* ». Traduction d'A. Belamich, p. 439. Rouquette, « *Romance de l'assignat* », p. 51. Allan, « *Romance de l'alogat* », p. 38.

<sup>1362</sup> Federico García Lorca, p. 450. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 438. Rouquette, p. 49. Allan, p. 36.

<sup>1363</sup> Federico García Lorca, *Primeras canciones*, p. 349. Traduction d'A. Belamich, p. 219.

<sup>1364</sup> Robert Allan, « *Cantic dau brau* », Libre V, p. 159.

### 3.4.3.2- Les chevaux. Hommes et chevaux

Une des figures représentées sur les parois des grottes préhistoriques, le cheval, est considéré comme un ami de l'homme. Il a toujours été au service des humains pour les travaux agricoles ou les transports. Il existe aussi une race particulière de cheval en Andalousie où se trouve une école célèbre qui enseigne les différentes façons de monter à cheval, de les dresser, de les faire danser qui est la « *Real Escuela Andaluza de Arte Ecuestre* » de Jerez de la Frontera (province de Cadix), l'École royale andalouse d'art équestre.

Lorca écrit une « *poesía ecuestre* », une poésie à la gloire des chevaux, car il a de solides racines andalouses et un atavisme familial : « *El padre de Federico tenía fama de ser uno de los mejores caballistas de la vega* », [Le père de Federico avait la réputation d'être un des meilleurs cavaliers de la plaine de Grenade.]<sup>1365</sup>.

La présence du cheval est très importante dans le *Romancero Gitano*. Ces animaux sont humanisés et ne font qu'un avec leur cavalier : « *Vienen altos caballeros* », « *Venon de fièrs cavalièrs* », « *Venon de nauts cabalièrs* », « Il vient de hauts cavaliers »<sup>1366</sup>. Cet ensemble devient un « homme-cheval », un centaure, pour se promener dans les songes des jeunes filles ou des femmes. Dans le rêve érotique et sensuel de la *Monja gitana*, voici que défilent des cavaliers :

*Por los ojos de la monja  
Galopan dos caballistas.*

*Per los uòlhs de la morgueta  
galaupan dos cavalièrs.*

*Dins leis uèlhs de la mongeta  
I'a dos cabalièrs que landan.*<sup>1367</sup>

Dans les yeux de la brodeuse  
Vont deux cavaliers agiles.

Il en est de même pour Anunciación de los Reyes dans les yeux de laquelle brillent des paysages de cavaliers dans un dédoublement métaphorique ; on y perçoit la prémonition de la mort du Christ et de celle du monde gitan :

*Áridos lucen tus ojos  
paisajes de caballista.*

*Tos uòlhs lusisson, arides,  
païsatge de cavalcadas.*

*Teis uèlhs secaros lusisson  
Paisages de cabalièr.*<sup>1368</sup>

Un paysage de chevauchée  
S'éclaire en tes yeux arides

Le cheval qui, au cours des temps, a servi de véhicule au sens technique du terme, est aussi un vecteur de symboles comme la passion ou la liberté. Inséparable du cavalier, il représente

<sup>1365</sup> Guillermo Díaz-Plaja, *Federico García Lorca, su obra e Influencia en la poesía española*, Colección Austral N°1221, Espasa-Calpe, Madrid. 4<sup>ta</sup> edición, 1968. P. 61.

<sup>1366</sup> Federico García Lorca, *Romancero Gitano*, « *San Miguel* », p. 438. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 429. Rouquette, « *Sant Miquèl* », p. 36. Allan, « *Sant-Miqueu* », p. 27.

<sup>1367</sup> Federico García Lorca, p. 433. P. Darmangeat *Poesie*/Gallimard, p. 203. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 425. « Dans les yeux de la brodeuse / galopent deux cavaliers ». Rouquette, p. 29. Allan, p. 21.

<sup>1368</sup> Federico García Lorca, « *San Gabriel* », p. 444. P. Darmangeat *Poesie*/Gallimard, p. 217. Traduction d'A. Belamich. P. 433. « Paysages de cavalier, / s'éclairent tes yeux arides ». Rouquette, p. 43. Allan, p. 31.



l'aspect double du *duende*, à la fois libidineux et mortel, comme l'exprime Judy McInnis : « *En la poesía de Lorca, el caballo y el jinete simbolizan los aspectos duales del duende - energía libidinosa y muerte-* »<sup>1369</sup>. Il rappelle, par sa fougue, l'énergie sexuelle, l'érotisme. Ce sont des juments qui, dans le poème de J. Mouzat, intitulé « *Dissatre* »<sup>1370</sup>, suggèrent la force érotique de l'amour :

<i>Aquel vespre ai corregut</i>	Ce soir-là, j'ai couru
<i>Lo mai tendre de mos viatges,</i>	le plus tendre des voyages,
<i>La mai tendra de las egas</i>	la plus tendre des cauales
<i>Me donet son abrivada ;</i>	me donna son ardeur

Il n'est pas inutile de rappeler le poème de « *La casada infiel* » dans lequel le gitan parcourut le meilleur des chemins, celui de l'amour :

<i>Aquella noche corrí</i>	<i>Aquela nuòch corriguèrre</i>
<i>el mejor de los caminos,</i>	<i>lo mai bèl de mos camins</i>
<i>montado en potro de nácar</i>	<i>sus una cavala de nacre</i>
<i>sin bridas y sin estribos.</i>	<i>Sens tralhas e sens estriu.</i>
<i>Quela nuech m'acavalèrre</i>	Cette nuit me vit galoper
<i>Sus lo mai bèu dei camins,</i>	de ma plus belle chevauchée,
<i>Una fedona nacrada</i>	sur une pouliche nacrée,
<i>Sens estriu ni cabèstre.</i> <sup>1371</sup>	sans brides et sans étrièrs.

Les deux premiers vers de chacun des deux poèmes retracent le moment du plaisir ; les durées suggérées sont différentes mais l'intensité du désir est identique, bien que Mouzat évoque la tendresse et le voyage plutôt qu'un simple chemin.

De plus, il faut souligner la différence frappante qui existe entre Mouzat et Lorca dans leur vision de l'acte d'amour. Chez Mouzat, règnent la douceur et la tendresse : l'adjectif « *tendre* » est répété pour la femme et pour le voyage orgasmique évoqué avec tellement de discrétion et de poésie par cette image. L'« *abrivado* », dans le langage des courses du Midi, représente l'arrivée des taureaux menés par des cavaliers vers les arènes. Ici, ce terme symbolise la joie et le plaisir du don de son corps. Dans un tout autre registre, Jean Mouzat compare les nuages à des juments, plutôt paisibles et porteurs d'espoir car ils n'empêcheront pas le soleil de revenir :

<i>E totas las egas</i>	[Et toutes les juments
<i>Grisas e candas</i>	grises et blanches

<sup>1369</sup> Judy McInnis, *El mapa psicológico de la estética lorquiana: Granada como imagen universal*, In Luis Fernández Cifuentes, (editor), 2005. *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Colección Fundamentos N° 219, Madrid. Istmo. P. 443.

<sup>1370</sup> *Œuvres poétiques limousines et occitanes* de Jean Mouzat, réunies et présentées par Robert Joudoux Majoral du Félibrige. N° 153 janvier 2000, éd. *Lemouzi*. Tulle. P. 227-228. « Ce soir-là, j'ai couru / le plus tendre des voyages, / la plus tendre des cauales / me donna son ardeur ».

<sup>1371</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. P. 435. Traduction de Jean Prévoist. *Poésie*/Gallimard, p. 205. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 426. « Cette nuit-là je courus / ma chevauchée la plus belle / sur une jument de nacre / sans brides et sans étrièrs ». Rouquette, p. 31. Allan, p. 23.

*De las nivols  
Al perfum d'aiga...*<sup>1372</sup>

des nuages  
parfumés d'eau].

Pas grand-chose en commun avec la force des chevaux du texte de Lorca, comme ceux qui hennissent dans les écuries de David. Dans le « romance » historique de « *Thamar y Amnón* », les chevaux représentent le viol incestueux commis par Amnón sur sa demi-sœur Thamar :

*Los cien caballos del rey  
En el patio relinchaban.*<sup>1373</sup>

*Los cent cavals dau rei  
En lo pàtio endilhavan.*

Les cent cavales du roi  
Rangées dans la cour hennissent.

Cette violence se retrouve dans l'empirement de la cavale appelée Soledad :

*Soledad de mis pesares,  
Caballo que se desboca,  
Al fin encuentra la mar  
Y se lo tragan las olas*<sup>1374</sup>

*Lo caval que s'embala  
per fin rescontra la mar  
e l'engolisson las ondas.*

*Soledad de mei regrets  
Lo chivau que se desbarra  
Per fin rescontra la mar  
E leis èrsas se l'agantan.*

Soledad de mes chagrins,  
la cavale qui s'emperte  
finit par trouver la mer  
et les vagues la dévorent.

La femme et l'animal sont associés par leurs effluves : Soledad Montoya « *huele a caballo y a sombra* », « *sentís lo caval e l'ombra* », « *fleira lo chivau e l'ombra* » / « fleur la cavale et l'ombre », nous dit le « *Romance de la pena negra* ». Ici aussi plane une menace de mort à travers le mélange de l'odeur du cheval et celle du corps de la femme dont le désir est aussi puissant que l'animal et l'ombre mystérieuse et dangereuse qui va l'emporter dans le néant.

Ces animaux sont des symboles de la puissance d'une passion sans frein et destructrice car elle mène à la mort représentée par la mer qui « *es el morir* », pour J. Manrique ; elle ne conduit pas ailleurs qu'à cette fin vers laquelle le cavalier du « *Diálogo del Amargo* » veut emmener Amargo quand il insiste pour le prendre sur son cheval :

*¿Por qué no monta en la grupa ?  
Pourquoi ne montez-vous pas en croupe ?*

*Perqué pas montar de grupa ?*

[...]

*¡Muchacho, súbete conmigo !  
Monte avec moi, l'ami !*

*Monta amb ieu, l'amic !*

[...]

*Ahora no te negarás a montar conmigo. Me diràs pas ara de non, de montar amb ieu  
Tu ne refuseras pas maintenant de monter.*

[...]

*¡Vamos, sube ! Sube de prisa. Es necesario llegar antes de que amanezca.  
Anem, monta ! Monta regde. Es necessari d'arribar davant la primauba...*

<sup>1372</sup> *Œuvres poétiques limousines et occitanes* de Jean Mouzat, réunies et présentées par Robert Joudoux Majoral du Félibrige. T. 2 N° 153 janvier 2000, éd. Lemouzi. Tulle. « *Entre Carcin e Lemosin* », p. 283. [Et toutes les juments / grises et blanches / des nuages parfumés d'eau].

<sup>1373</sup> Federico García Lorca, « *Tres romances históricos* ». P.464. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*. P. 451. Rouquette, p. 68.

<sup>1374</sup> Federico García Lorca « *Romance de la pena negra* », p. 436. Traduction d'A. Belamich. P. 427. Rouquette, p. 33. Nous remarquons l'absence de traduction par Rouquette du vers « *Soledad de mis pesares*, ». Allan, p. 24.

Allons, monte ! Monte vite. Il faut arriver avant l'aube...<sup>1375</sup>

Dans le « *Martirio de Santa Olalla* » les bêtes sont animées, la queue en panache et semblent donner une impression de légèreté et de joie :

<i>Por la calle brinca y corre</i> <i>Caballo de larga cola</i> <sup>1376</sup>	<i>Corrís per carrièra e sauta</i> <i>un caval de coga longa</i>	Dans la rue court et bondit Un cheval à la queue longue
--	---	--

L'animal peut être personnifié et le poète s'adresse à lui comme dans le texte « *Canción del jinete* » :

<i>Caballito negro,</i> <i>¿dónde llevas tu jinete muerto ?</i> <sup>1377</sup>	Petit cheval noir Où emportes-tu ton cavalier mort ?
--	---

Le « *Romance de la guardia civil* » parle d'un cheval blessé qui, comme un homme, frappe à toutes les portes, de nuit ; Rouquette souligne le destin futur de l'animal en plaçant le mot « *mòrt* » en fin de vers :

<i>Un caballo malherido,</i> <i>Llamaba a todas las puertas.</i> <sup>1378</sup>	<i>Un caval nafrat a mòrt</i> <i>Picava a todas las pòrtas</i> <sup>1379</sup>
---	---

Ce que R. Allan a traduit par :

<i>Un chivau, de mòrt ferit,</i> <i>Sonava en totei lei portas.</i>	Un cheval ensanglanté Frappait aux portes muettes.
--	---

Nous avons vu que la couleur noire était plutôt réservée aux chevaux. Les montures des policiers du « *Romance de la garda civila española* » le sont, en effet : « *Los caballos negros son* », « Ils montent de noirs chevaux ». Cependant, si les chevaux des gitans qui subissent le saccage de leur ville sont endormis, « *los caballos dormidos* », ceux du poème « *Reyerta* », sont « *caballos enfurecidos* », « *de cavals enfuronats* », « *de chivaus enferonits* », « les bêtes s'exaspèrent »<sup>1380</sup>. Dans le *Romance de la luna, luna*, c'est le bruit des sabots qui frappent le sol en un rythme régulier soutenu par les sonorités, qui annonce l'arrivée des gitans :

<i>El jinete se acercaba</i> <i>tocando el tambor del llano.</i>	<i>Lo cavalièr s'acercava</i> <i>Sus lo tambor de la plana</i>
---	---

---

<sup>1375</sup> Federico García Lorca, *Poema del Cante jondo*, p. 335, 338 et 341. Traduction de P. Darmangeat. P. 184, 185, 187. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes II*, p. 228 à 230. « Pourquoi est-ce que vous ne montez pas en croupe ? », « Monte avec moi, mon garçon ! », « Maintenant, Tu ne refuseras pas de monter avec moi », « Allons, monte ! Monte vite. Il faut arriver avant l'aube ».

<sup>1376</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Romancero gitano*, p. 458 Traduction de J. Supervielle. *Poésie/Gallimard*, p. 235.

<sup>1377</sup> Federico García Lorca, 376. Traduction d'A. Belamich. *Œuvres complètes I*. P. 343.

<sup>1378</sup> Federico García Lorca, « *Romance de la Guardia civil española* », p. 454. « Un cheval ensanglanté / frappait aux portes muettes ». Traduction d'A. Belamich. *Œuvres complètes I*. P. 442.

<sup>1379</sup> Philippe Gardy, éd., 2009. Federico García Lorca, *Romancero gitan*, version occitane (1940-1980) de Max Rouquette. Edition établie et présentée par Philippe Gardy, Toulouse, Letras d'Oc / Les Lettres occitanes. P. 55.

<sup>1380</sup> Federico García Lorca, p. 428. Traduction d'A. Belamich. *Œuvres complètes I*. P. 420. Rouquette, « *Batèsta* », p. 22. R. Allan, « *La garrolha* », p. 16.

*Lo cavalièr se sarrava  
tocant lo tambor de la plana.*<sup>1381</sup>

Battant le tambour des plaines  
Approchait le cavalier.

Ces mêmes animaux sont les hérauts de la venue des gitans à la forge et sont porteurs d'une menace : « *que ya siento sus caballos* », dit l'enfant à la lune, « *que i ausissi sos cavals* », « *qu'ausissi jà seis chivaus* », « Je les entends chevaucher »<sup>1382</sup>.

Pour R. Busquet, le cheval de son court poème « *Lo caval* » est un animal qui symbolise l'amour fou comme le galop de l'animal, comme dans les textes de Lorca. Les onomatopéers « *aup ! Aup !* » imitent le bruit du galop et reprennent la rime de « *galaup* », rappelant le rythme du « *tambor del llano* » lorquien :

*Amor mieu, i a pas res que valga,  
D'un tempe a l'autre, ton galaup  
Quand lo mistèri lo cavalga,  
Pas res que lo valga, aup ! Aup !*

[Mon amour, rien ne vaut  
dans mon cerveau, ton galop,  
quand le mystère est sur son dos,  
rien ne vaut, oh, oh !].

Busquet, comme le gitan de Lorca, apprécie à sa juste valeur, « *i a pas res que valga* », sa chevauchée amoureuse et mystérieuse voire fantastique, le galop couru avec sa bien-aimée.

Ces animaux totémiques pour Lorca mais aussi pour Busquet, ne sont pas sans rappeler l'intérêt que portaient aux chevaux certains Troubadours comme Bertran de Born le Limousin et le Catalan Guillèm de Berguedà<sup>1383</sup>. Tous deux ont considéré le cheval comme une arme de guerre et un symbole de virilité.

Mais il arrive que Lorca cite des animaux moins nobles et moins représentatifs que le taureau et le cheval. De même, il peut composer sur des animaux plus petits, moins bien considérés, voire des espèces mal aimées ou détestées, tout comme le font Rouquette, Pécout, Boudou... Ce monde animal est présent dans les poèmes de Lorca, dans les chansons de ses débuts comme *Canciones*: les *Primeras Canciones* de 1922, les *Canciones* de 1921 – 1924 ou celles du *Libro de poemas* de 1921 et même (et surtout) dans la poésie de sa jeunesse, composée avant 1920.

### 3.4.3.3- Bestiaire varié. Menu bétail et insectes

Hormis ces deux grands animaux mythiques et symboliques, ni Lorca, ni les Occitans du *corpus* ne dédaignent en effet de s'intéresser à un bestiaire plus menu.

Pour Boudou, les bêtes sont celles de la ferme, lapins, bœufs, cochon, veau, vaches, brebis et oiseaux : le « *lapinon blanc* », « le lapin blanc », « *lo buòu rossèl* », « le bœuf roux »<sup>1384</sup>, le

<sup>1381</sup> Lorca, p. 425. Traduction d'A. Belamich. P. 418. Rouquette, p. 17. Allan, p. 12.

<sup>1382</sup> *Idem*. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 417.

<sup>1383</sup> Guillèm de Berguedà (1136-1195), troubadour catalan était aussi le vicomte de Berguedà. Bertran de Born, troubadour limousin, né à Hautefort (Dordogne) vers 1140 est mort en 1215.

<sup>1384</sup> Joan Bodon, 2010. *Poèmes. Éd. Bilingue*. Traduction française de Roland Pécout, Puylaurens, IEO Edicions. *Primièrs poèmas*, 1939-1943, « *Lo paure* », p. 123. La traduction ne rend pas la douceur du suffixe occitan « -on » qui indique la petitesse de l'animal.

« *pòrc* », « un porc » et « *las vacas* », « les vaches », (« *Misèria* », p. 125) ; « *Lo vedèl* », « Le veau », (P. 173) ; « les « *vacas faubetas* », « les vaches au poil fauve » et « *los borrhuts, los buòus d'Aubrac* », « les jeunes bœufs de l'Aubrac », et « *las fedas* », « les brebis », « *los aucèls* », « les oiseaux », « *los reipetits, las mesengas* », « les roitelets, les mésanges » ; sans oublier les insectes, « *las abelhas* », « les abeilles » ou « *los grelhons de la devesa* », « les grillons du pâturage »<sup>1385</sup>.

Les moutons du poème de Busquet intitulé « *Los motons* » font l'objet d'un pari avec la jeune bergère qui perd son troupeau contre des baisers; le jeu des sonorités des termes « *poton* », « *boton* » « *moton* » accentue l'humour de la situation d'une jeune fille trompée par son désir comme l'a été Perrette dans le poème de Jean de La Fontaine, « La Laitière et le Pot au lait » :

<i>Quand vesi dins la campanha</i>	[Quand je vois dans la campagne
<i>Una pastora en boton</i>	une bergère en bouton
<i>Ieu li jògui a qui pèrd ganha,</i>	moi, je lui parie que je gagne
<i>Un poton contra un moton.</i> <sup>1386</sup>	un baiser contre un mouton.]

Ces animaux sont les frères de la brebis perdue dans l'immensité du Larzac dans le poème de Max Rouquette, « *Larzac* » ; le poète s'adresse à l'humble animal dans une phrase qui est un seul vers de neuf syllabes :

<i>De la tèrra sul cèu lo teunhe fiu</i>	Le fil ténu de la terre sur le ciel
<i>Ennevat per la flor de l'aleda</i>	enneigé par la fleur de l'asphodèle
<i>Partis ton camp peirós, ô feda,</i>	sépare ton champ pierreux, brebis,
<i>De las doças planas de Dieu</i> <sup>1387</sup> .	des douces plaines de Dieu

Ciel et terre se confondent dans une teinte blanche et l'atmosphère semble irréelle, comme enveloppée dans un brouillard léger.

Pour rester dans le domaine de la ruralité, Lesfargues reprend l'image de l'église du poème lorquien « *La monja gitana* » ; mais la métaphore apaisante et apaisée d'une église basse et trapue comme la poule couveuse est tout à fait évocatrice. Il ne s'agit plus d'un ours menaçant bien que sa position dorsale, comme offert aux caresses, le rende moins inquiétant :

<i>La iglesia gruñe a lo lejos</i>	Comme un ours le ventre en l'air
<i>Como un oso panza arriba.</i>	Tout au loin grogne l'église
<i>E la glèisa espèra coma</i>	et l'église les attend
<i>Zo fariá la maire cloca.</i> <sup>1388</sup>	comme les attendrait une mère.

<sup>1385</sup> *Idem, Frescor de Viaur, 1946, « La nena del camin vièlh », p. 167.*

<sup>1386</sup> Ramon Busquet, *Op. Cit.* P. 31.

<sup>1387</sup> Max Rouquette, *La Pietat dau matin*, Messatges, IEO Toulouse, 1963, p. 21.

<sup>1388</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Romancero gitano*, p. 433. Traduction d'A. Belamich, p. 424. Bernat Lesfargas, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrroux, Jorn. « *Cançon per un mainatges* ». « Chanson pour un enfant ».



La traduction française de Lesfargues ôte au terme « *cloca* » son sens de poule qui couve, c'est-à-dire d'une mère protectrice qui défend bec et ongles les futurs poussins sur lesquels elle se couche pour leur donner sa chaleur.

D'Ésope à Baudelaire, sans oublier Khayyam, en passant par La Fontaine ou Samaniego et Tomás de Iriarte et le grand Lope de Vega qui était admiré par Lorca et n'a pas écrit que des *romances* ou de grandes œuvres lyriques ou épiques, les poètes se sont servis des animaux dans un but didactique, comme exemples, repoussoirs ou archétypes pour enseigner aux hommes.

Si la végétation est dotée de sentiments, il en est de même pour tous les animaux qui composent un bestiaire animé. Lorca, Max Rouquette, Jean Boudou, Charles Camproux, Ph. Gardy, R. Busquet...personnifient les bêtes. Par exemple, le blaireau de Max Rouquette est parfaitement humanisé ; les termes employés par l'auteur illustrent, par les allitérations et les phrases courtes, les sons émis par l'animal et son allure de râleur :

*Rondina bas, a ras de l'èrba. Arrèsta pas de rondinar. Es, dau mond, lo repotegaire. Lo lagui sol de Dieu. Que lo farguèt. E s'estona. De coma se faguèt que sol de tota la creacion tota, lo rabàs siague maucontent.*<sup>1389</sup>

Il grogne, bas. Au ras de l'herbe. Il ne cesse de ronchonner. Il est, du monde, le râleur. Le seul tourment de Dieu. Qui le créa. Et s'étonne. Car, comment se fait-il que, seul de la création, le blaireau soit mécontent ?

« *Lo rabàs* » est le titre de ce poème en prose qui ouvre le recueil *Bestiari* dans lequel l'auteur peint et portraiture de nombreux animaux. Dans le « *Portisson* », l'« Avant-dire » introducteur, Rouquette indique comment lui est venu cet intérêt pour les bêtes :

*Nascut dins un vilatge de la garriga boscatièra, passèrè mon mainatge, e mai grand part de mon jovent, dins la practica e la coneissença de las bèstias. N'aguère, lèu, una sentida frairala, l'estacament e lo manejament, quand se podiá. E, lèu, una granda e cauda amistat. Ligada a l'escur pensar, e mai s'èra pas tan clar, a la debuta, d'una matèria comuna, d'un astre parièr.*<sup>1390</sup>

Né dans un village de la garrigue boisée, je passai une grande part de mon enfance et même de ma jeunesse, dans la pratique et la connaissance des bêtes. J'en eus, très tôt, pour elles, un sentiment fraternel, de l'attachement, et leur usage, quand c'était possible. Avec, bientôt, une grande et chaude amitié, quand c'était possible, liée à l'obscur pensée, même si ce n'était pas évident au début, d'une matière commune, et d'un même destin.

En permanence passeur et « transmetteur », le pédagogue et défenseur de la langue occitane qu'était Rouquette, ajoute<sup>o</sup> :

*Me siái, enfin, totjorn pensat qu'estant l'enclausiment dels dròlles per las bèstias, s'atrobava aquí un polit biais de los adralhar a sa natura e a la natura tota. Penjal aisit. E que los menariá, dau còp, a dintrar en aquel extraordinari diccionari vivent de l'occitan, de sa lenga e de son parlar poètic. A un parlar de tròp delembrat, de li tornar rendre vida e substància. Realitat e viva.*

Enfin, j'ai toujours pensé qu'en raison de la fascination que les bêtes exercent sur les enfants, on peut trouver ici une belle façon de les amener du côté de leur propre nature et de la nature entière. Pente facile.

<sup>1389</sup> Max Rouquette, 2000. *Bestiari / Bestiaire*. Version française de l'auteur. Éditions Atlantica. P. 12-13.

<sup>1390</sup> *Op. Cit.*, p. 7 et 9.

Et qui les entraînerait, du même coup, à entrer dans cet extraordinaire dictionnaire vivant de l'occitan, de sa langue, et de son langage poétique trop oublié, pour lui rendre vie et substance. Réalité. Vivante.

Les animaux accompagnent donc la poésie rouquettienne comme ils ont accompagné celle de Lorca. Ils servent parfois de médiateurs avec la musique à travers l'évocation d'une ressemblance avec certains instruments.

Dans le recueil de poésies de Max Rouquette intitulé *La pietat dau matin*<sup>1391</sup>, le poème « *Los savis* » est un texte de quatorze vers octosyllabiques rimés (a b a c d d e e a e a a e) qui rappelle étrangement des poèmes de Lorca dans lesquels il fait chanter et pleurer les cordes d'une guitare comme dans le *Poema del cante jondo* :

<i>Empieza el llanto</i> <i>De la guitarra.</i> <sup>1392</sup>	<i>Comença lo planh</i> <i>de la guitarra.</i>	Commence le pleur De la guitare.
--	---	-------------------------------------

Chez Rouquette, un luth prend la place de la guitare ; c'est aussi une araignée qui fait jouer les cordes. Quant aux « Sages », les notes qui tombent de leur luth, telles des gouttes, ressemblent à des larmes : elles sont « un sanglot du firmament » ; la main qui joue ces notes sur les cordes est une araignée qui représente les doigts des « sages » :

<i>Los savis vestits de luna,</i> <i>Sus l'acrin dau serre nud,</i> <i>Fan plorar, una per una,</i> <i>el set còrdas d'un laiüt.</i> [...] <i>Una aranha es sa man bruna</i> <i>Sus las còrdas dau matin.</i> <sup>1393</sup>	Les sages vêtus de lune, sur la crête du mont nu, font pleurer, une par une, les sept cordes de leur luth. [...] une araignée, leur main brune, sur les cordes du matin.
---	--

Les mêmes pleurs se retrouvent dans un autre poème : « *Las seis cuerdas* »<sup>1394</sup>. Nous retrouvons l'image de la fenêtre grillagée et de la bouche qui sont la rosace de l'instrument :

<i>La guitarra</i> <i>hace llorar a los sueños.</i> <i>El sollozo de las almas</i> <i>Perdidas,</i> <i>Se escapa por su boca</i> <i>Redonda.</i> <i>Y como la tarántula,</i> <i>teje una gran estrella</i> <i>para cazar suspiros,</i> <i>que flotan en su negro</i> <i>aljibe de madera.</i>	<i>La guitarra</i> <i>Fai plorar los sòmis.</i> <i>Lo sanglut de las armas</i> <i>perdudas</i> <i>s'escapa per sa boca</i> <i>Redonda.</i> <i>E coma la tarantèla</i> <i>teissa una estela granda</i> <i>per caçar los sospirs</i> <i>que flotejan dins sa negra</i> <i>Cistèrna de bòi.</i>	La guitare Fait pleurer les songes. Le sanglot des âmes perdues s'échappe par sa bouche ronde. Et comme la tarentule, elle tisse une grande étoile pour chasser les soupirs qui flottent dans sa noire Citerne de bois.
---	--	---

<sup>1391</sup> Max Rouquette, *La Pietat dau matin*, IEO Toulouse, Messatges, 1963.

<sup>1392</sup> Federico García Lorca, *Poema del Cante jondo*, « *La guitarra* », p. 297. Traduction de P. Darmangeat, p. 124. Rouquette. P. 17.

<sup>1393</sup> Max Rouquette, *La Pietat dau matin*, p. 43.

<sup>1394</sup> Federico García Lorca, *Op. Cit.*, « *Las seis cuerdas* », p. 313. Traduction de P. Darmangeat, p. 153. Rouquette. « *Las sièis còrdas* », p. 36.

Dans son premier recueil *Bestiari*, le poème « *Dire de l'aranha* », fait parler l'araignée, consciente de sa petitesse et de son peu de valeur, si noire et solitaire dans le monde lumineux mais dotée d'un pouvoir magique qui lui permet de créer des étoiles :

<i>Siái res, siái res.</i>	Je ne suis rien, je ne suis rien.
<i>Res qu'una deca dins la lutz.</i>	Rien qu'un défaut dans la lumière,
<i>Siái pas qu'un peçuc de borrilhs,</i>	rien qu'un petit flocon de laine,
<i>Borrilh de peusses dins la lutz.</i>	flocon de fils dans la lumière.
<i>Siái pas grand causa.</i>	Je ne suis pas grand-chose.
<i>D'escopinha me fau d'ensenhas,</i>	De salive, je fais des constellations,
<i>D'ensenhas au fons de la lutz.</i>	nébuleuses au fond de la lumière.
<i>Sorna en la lutz ont tot es lutz</i>	Sombre dans la lumière où tout est clarté
<i>E tot es lutz a mon entorn.</i> <sup>1395</sup>	et tout est lumière autour de moi.

Antonio García Velasco affirme que un des aspects de Lorca est d'être « *el poeta de la araña* »<sup>1396</sup>, le poète de l'araignée. Les insectes occupent une place importante dans l'œuvre lorquienne. La toile d'araignée est le tissu des rêves. L'animal est craint, il inspire la peur et / ou l'aversion. Il est le symbole d'une déchéance, le souvenir d'un mythe: Arachné, jeune brodeuse de tapisseries magnifiques, défia la déesse Athéna qui la transforma en araignée. Celle-ci est maîtresse du destin, filant et tissant en cercle nos vies qu'elle connaît et devient ainsi divinatrice<sup>1397</sup>. L'araignée, « personnifiée », cherche à prendre la lune dans son filet mais Rouquette en fait « un fin mouchoir brodé », dans lequel l'aurore, à son apparition, « *passant lo puòg* », « passant le mont », recueille « *las lagremas de la nuòch* », « les larmes de la nuit » dans une métaphore que Lorca n'aurait pas reniée pour évoquer les perles de rosée:

<i>L'aranha dau calabrun,</i>	L'araignée du soir,
[...]	[...]
<i>Vei cambiat son bèl filat</i>	voit changé son beau filet
<i>En fin mocador brodat,</i>	en un fin mouchoir brodé,
<i>Onte l'auga, una per una,</i>	où l'aurore, une par une,
<i>Culhiguèt, passant lo puòg,</i>	recueillit, passant le mont,
<i>Las lagremas de la nuòch.</i> <sup>1398</sup>	les larmes de la nuit.

La « *Cançon de l'aranha* », « La chanson de l'araignée »<sup>1399</sup> dans le recueil *La Pietat dau matin* (1963) de Max Rouquette fait écho au poème de « *Las seis cuerdas* » du *Poema del Cante Jondo* (1921) dans lequel la guitare est à la fois personnifiée et / ou transformée en tarentule. Ce texte répond au besoin de conserver l'oralité et les contes traditionnels avec une tonalité moderne :

<sup>1395</sup> Max Rouquette, 2000. *Bestiari / Bestiaire*. Version française de l'auteur. Éditions Atlantica. P. 24-25. « Le dire de l'araignée ».

<sup>1396</sup> Antonio García Velasco, *Las cien mil palabras de la poesía de Lorca a los cien años de su nacimiento*, Editorial Aljaima, Málaga, 1999. P. 154 à 159.

<sup>1397</sup> Cf. l'ouvrage de Sylvie Ballestra-Puech *Métamorphoses d'Arachné : l'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Droz, Genève, 2006.

<sup>1398</sup> Max Rouquette, *Les Psaumes de la nuit*, [1937], Paris, Obsidiane, Édition bilingue, 1984, p. 95.

<sup>1399</sup> *Idem*, p. 94-95. Cf. Article de Ph. Gardy, *Max Rouquette en Andalousie Ou : Federico García Lorca en Terre d'oc*, In *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane*, Etudes occitanes n°5, PULM, Montpellier, 2009, p. 123-124.

*Y como la tarántula  
Teje una gran estrella  
Para cazar sus suspiros,  
Que flotan en su negro  
Aljibe de madera.*<sup>1400</sup>

Et comme la tarentule  
elle tisse une grande étoile  
pour prendre les soupirs  
qui flottent sur sa noire.  
citerne de bois.

*L'aranha dau calabrun,  
calabrun e calabruna,  
cala au vèspre son filat  
Per prene lo clar de luna  
Fa de tela  
Son estela...*

L'araignée du soir,  
crépuscule et crépuscule,  
dans le soir tend son filet,  
pour prendre le clair de lune  
Fait de toile  
son étoile

Annonciatrices des deux colombes qui vont dans les lauriers dans la « *Casida de las palomas oscuras* » du *Diván del Tamarit* : « *Por las ramas del laurel / van dos palomas oscuras* » / « Sur les branches du laurier / j'ai vu deux colombes obscures »<sup>1401</sup>, ce sont les araignées du poème « *Patio húmedo* » qui vont dans les lauriers :

*Las arañas  
Iban por los laureles*<sup>1402</sup>

Les araignées  
passaient sur les lauriers

L'araignée grise qui est citée dans « *La monja gitana* », « *la araña gris* », est le lustre anthropomorphe, dont la forme rappelle celle de l'araignée. C'est « l'araignée-lustre (selon le terme espagnol utilisé dans sa valeur symbolique néfaste de *araña*) » dont parle J. Aubé-Bourligueux dans son ouvrage sur Lorca<sup>1403</sup>.

Ce terme « *araña* » est un terme polysémique comme nous pouvons le voir. Qui plus est, selon les cultures, l'araignée peut être considérée comme un animal au caractère faste ou être connotée négativement, dans l'Islam par exemple. En Inde l'animal est un important symbole cosmologique. Son fil est l'image de la liberté et en même temps de l'impossibilité de changer. L'araignée évoque la fragilité et la force en même temps : fragilité de la toile et donc de toute œuvre terrestre mais force de cette finesse du fil continuellement tissé comme l'homme ne cesse d'évoluer. C'est un animal qui peut être rapproché de la lune, élément cosmique changeant. Le réseau en spirale possède un centre où revient l'animal pour se régénérer et recommencer sa toile. Cette aptitude à se refaire est aussi symbole de patience ainsi que de féminité et de créativité bien qu'il serve de révélateur à des aspects négatifs et sombres de la personnalité. Il semble que Lorca et Rouquette partagent le même point de vue sur cet insecte<sup>1404</sup> qu'aucun ne dote d'un caractère néfaste.

<sup>1400</sup> Federico García Lorca Federico, *Obras completas, Poema del cante jondo*, « *Las seis cuerdas* », p. 313. Traduction d'A. Belamich, p. 148. Traduction d'A. Belamich. *Poésie/Gallimard*, p. 153.

<sup>1401</sup> Federico García Lorca, *Diván del Tamarit*, p. 575. Traduction de C. Couffon et B. Sesé : « *Casida des colombes obscures* ». *Poésie/Gallimard*, p. 175. Traduction de L. Breyse-Chanet : « *Des colombes obscures* », « *Par les branches du laurier / deux colombes obscures vis passer* ». *Europe*, p. 124.

<sup>1402</sup> *Idem*, *Libro de poemas*, « *Patio humide* », p. 248. Traduction d'A. Belamich, p. 70.

<sup>1403</sup> Jocelyne Aubé-Bourligueux, 2008. *Lorca ou La Sublime Mélancolie, Morts et vies de Federico García Lorca*, coll. "Cercles des poètes disparus", Paris, éditions aden. P. 492.

<sup>1404</sup> Les insectes avaient une grande importance aux yeux de Lorca et il leur a dédié un poème dans lequel il les associe à la lune : « *Luna y panorama de los insectos* », dans *Obras completas, Poemas sueltos*, p. 646. Le sous-

« *L'aranha occitana* » du recueil de B. Lesfargues, *La plus close nuit*, est une sœur de celle de Rouquette ; elles ont le même entêtement et la même obstination à tisser leur toile envers et contre tout :

<p><i>Brava e pacienta, l'aranha</i>  <i>Teis sa tela dins los claus.</i>  <i>Un òme passa e l'eissica.</i>  <i>Lèu l'aranha tòrna tèisser</i>  <i>Lo malhum fin de sa tela</i>          [...]       </p>	<p>Vaillante et patiente, l'aragne          tisse sa toile dans les bois.          Passe un homme qui la déchire.          L'aragne aussitôt se remet          à tisser sa fine toile</p>
<p><i>Pacienta e brava, l'aranha</i>  <i>Occitana teis sa tela</i>  <i>Per engabiar la maranha</i>  <i>E que las paraulas vièlhas</i>  <i>Encara un còp beluguejen.</i><sup>1405</sup> </p>	<p>Vaillante et patiente, l'aragne          occitane tisse sa toile          pour emprisonner le malheur          et que notre vieille langue          une fois encore étincelle.</p>

Un détail qui a cependant son importance : cette araignée est occitane et symbolise le désir profond du poète et de l'homme de promouvoir la langue et la culture occitanes. Mais c'est aussi un animal qui peut prendre dans ses rets l'homme ou sa vie : « *Còr dins las rantèlas* », « Cœur pris dans la toile de l'araignée », confie Lesfargues dans le poème « *Lo còs, lo còr e l'ostal* »<sup>1406</sup>. Dans le poème intitulé « *Crótalo* » (P. 326 *Poema del cante jondo*), c'est la main avec ses rides, lignes de vie, qui est comparée à une araignée :

<p><i>En la araña</i>  <i>De la mano</i>  <i>Rizas el aire</i>  <i>Cálido</i><sup>1407</sup> </p>	<p><i>En l'iranha</i>  <i>de la man</i>  <i>frises l'aire</i>  <i>caud</i> </p>	<p>Dans l'araignée          de la main          tu fronces l'air          chaud</p>
---	---	---

Dans le *Bestiari* de J-M. Petit, voyons ce que fait l'araignée :

<p><i>Al cap del fial i a una estèla.</i>  <i>Que cordura un castèl d'enganas</i>  <i>Ont un tròç de cèl s'encadena</i>  <i>A totes los bofars de l'aura</i>  <i>E l'aranha empura la brasa</i>  <i>De son verin de pèira viva.</i><sup>1408</sup> </p>	<p>[Au bout du fil est une étoile          qui coud un château de menteries          dans lequel un morceau de ciel s'attache          à tous les souffles de l'aure          et l'araignée attise la braise          de son venin de pierre vive.]</p>
---	---

Quant à celle de Busquet, les onomatopées et les allitérations en « a » soulignent la sensation d'ivresse servie par un lexique cru et un double sens du titre « *Desbandada* » [Débandade] :

titre est « *El poeta pide ayuda a la Virgen* », « Le poète demande secours à la Vierge » car il réclame un bon traitement pour ces « animaux sans âme », « *animales sin alma* » que, lui, le poète, est le seul qui les comprenne : « *Sabes que yo comprendo la carne mínima del mundo* », « Tu sais que je comprends la chair infime du monde ». Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 571.

<sup>1405</sup> Bernard Lesfargues, 2006. *La plus close nuit*, Fédérop, Collection Paul Froment. *Lum dins l'escur*, « Lumière dans l'obscurité », « L'aragne occitane », p. 65.

<sup>1406</sup> *Idem*, p. 155, « *Lo còs, lo còr e l'ostal* », « Le corps, le cœur, la maison ».

<sup>1407</sup> Federico García Lorca, *Poema del cante jondo*, « *Crótalo* », p. 326. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 162. « *Crotale* ». Rouquette, p. 52.

<sup>1408</sup> Joan-Maria Petit, *Bestiari, aubres, vinhas*, Vent Terral, illust. P. Francés, 1978. P. 9.



*Alavetz, coma un embriac,  
Trantalhi, tric, e me demandi  
Quana mena de canha, trac,  
Me ganha l'arma, que desbandi!*<sup>1409</sup>

[Alors, comme un ivrogne  
je trébuche, tric, et je me demande  
quelle espèce de cagnardise, trac,  
me gagne l'âme, que je dessoûle !].

Les mêmes sonorités en « a » et « nha » accentuent l'enchevêtrement de la toile que tisse l'araignée<sup>o</sup>:

*Mentre, per sa trapèla,  
Que l'aranha enmaranha  
Las malhas d'un sedaç.*<sup>1410</sup>

[pendant ce temps, pour la piéger,  
l'araignée emmêle  
les mailles du tamis].

De nombreux éléments de l'univers poétique lorquien se retrouvent dans ce poème : araignée, étoile et ciel. L'araignée, pendue au bout de son fil comme une étoile, est venimeuse et elle tisse une toile comme un château de ruses dans lequel se prend un morceau de ciel secoué par tous les vents. Dans son recueil *L'ora de paciència*<sup>1411</sup>, Ph. Gardy offre une image semblable à celle de Petit : il présente une araignée « *clavelada sus un tròç de cèu* », [clouée sur un morceau de ciel], qui « *dessenhava la fuèlha de la figuiera / negada de vespre.* », [qui dessinait la feuille du figuier / noyée de crépuscule.].

La petite araignée de R. Allan grimpe vers le champ d'étoiles et elle veut y cueillir une brassée de rayons :

*L'aranheta vòu culhir  
Una aflatada de rais*<sup>1412</sup>

L'araignée veut cueillir  
une caresse de rayons

Mais le plus beau rôle poétique de cet acarien se trouve dans le *Cantic dau brau* lorsqu'elle s'entretient en compagnie du Taureau et des éléments naturels comme le Vent ou la Terre, sur le thème de la vie et de l'univers. Elle s'y montre protectrice et tendre :

*E veirem las flors se jónher  
La luna s'amagar darrier l'alís dei còlas  
E puèi salir e mai s'escondre  
E me regardar rire e tìblar mon fielat*

Et nous verrons les fleurs s'unir  
la lune se cacher derrière le lys des collines  
et puis surgir et se cacher à nouveau  
et me regarder rire et tendre mon filet

*Aquela luna d'alís blaus  
[...]  
Per mon brau d'amor ferit  
Lo que m'apara trenarai  
Una nauta paradoira  
De fins fiús de de seda e lutz*<sup>1413</sup>

Cette lune de lys bleus.  
[...]  
Pour mon taureau d'amour blessé  
celui qui me protège je tresserai  
un haut paravent  
de fils vivants de soie et de lumière

Mais, à la fin du chant, l'Araignée qui représente la conscience quand la Taureau est l'esprit, pour Allan, intervient avec une réflexion moins positive :

<sup>1409</sup> Ramon Busquet, *Aquò ritz quand plòu*, Messatges, IEO, Tolosa, 1979. P. 17.

<sup>1410</sup> *Idem* p. 71.

<sup>1411</sup> Philippe Gardy, *L'ora de paciència*, Sirventès, M.J.O., 1965. P. 5.

<sup>1412</sup> Robert Allan, *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tìbla I*, Edition bilingue établie par M-J. Verny, lettras d'òc, Tolosa, 2012. « *Dicha de l'aranheta* », p. 83.

<sup>1413</sup> *Idem*, *Cantic dau brau*, p. 161 et 171.

*E veirai [...]*  
*Lo brau s'amagar darrièr l'alis dei còlas*  
*E puèi, salir e puèi plorar*  
*En me regardant rire e tibrar mon fielat*

Et je verrai [...]  
le taureau se cacher derrière le lys des collines  
et puis surgir et puis pleurer  
en me regardant rire et tendre mon filet

En nous limitant au *Libro de poemas*, par exemple, comme le fait A. García Velasco<sup>1414</sup>, dans le long poème intitulé « *Los encuentros de un caracol aventurero* » qui narre les rencontres d'un escargot voyageur et ses conversations avec des grenouilles, des fourmis, des abeilles, au hasard de ses aventures, les araignées « *tienden / sus caminos de seda / -rayas al cristal limpio / del aire-* »<sup>1415</sup>, « L'araignée / tend ses chemins de soie / qui rayent le cristal limpide / de l'air ».

Dans ces vers, les métaphores se croisent pour rendre encore plus poétique un univers somme toute très anodin mais dont l'intérêt profond du thème est de répondre à une question métaphysique essentielle posée par une grenouille sur l'existence de la vie éternelle : « *¿Crees tú en la vida eterna ?* ». Comment atteindre les étoiles, l'inaccessible étoile ? Déjà en 1921, date de composition de ce recueil, Lorca se posait des questions existentielles.

Dans le texte « *Canción menor* », l'amour, pourtant beau, est caché sous une araignée, tout comme le soleil, autre araignée, cache le poète amoureux. Dans « *Balada triste* » nous avons « *la araña gris del tiempo* », l'araignée grise du temps, image pour décrire la fuite du temps qui mène au « *desengaño* », à la désillusion, à la frustration et au désenchantement.

Les « *arañazos rojos hechos por miradas* », « Rouges égratignures des regards »<sup>1416</sup> que nous trouvons dans le poème « *Elegía* » ne sont absolument pas des griffures dues à l'araignée mais des marques rouges produites par des regards ; ces blessures n'ont en commun avec l'animal que la paronomase. Ce sont les regards qui déchirent la peau d'une femme, symbole de l'Andalousie, désirée et désirable mais vieillissante et stérile. Par contre, c'est bien l'insecte qui tisse le voile infécond qui recouvre les entrailles qui ne s'épanouiront jamais d'une femme andalouse qui va mourir sans avoir connu ni l'amour ni la maternité, écrasée par le poids des conventions sociales et religieuses :

*[...] en la dionisiaca*  
*Copa de tu vientre la araña que teje*  
*El velo infecundo que cubre la entraña*  
*Nunca florecida con las vivas rosas*  
*Fruto de los besos.*

[...] Dans la dionysiaque  
coupe de ton ventre une araignée tisse  
le voile infécond qui couvre l'abri  
où n'ont jamais fleuri les vives roses  
filles des baisers.

Le poète reprend l'image du lien entre le regard et l'araignée pour souligner la tristesse de ce paysage nocturne où « *todo llora por costumbre* », « tout pleure par habitude », ainsi que la peine qu'il ressent d'un amour déjà mort :

*Y despeino mi alma muerta*  
*Con arañas de miradas*

Et je dépeigne mon âme morte  
sous l'araignée

<sup>1414</sup> Antonio García Velasco, *Op. Cit.*, p. 154 à 159.

<sup>1415</sup> Federico García Lorca, *Obras completas Libro de poemas*, p. 175 Traduction d'A. Belamich, p. 9. « Les rencontres d'un escargot aventureux ».

<sup>1416</sup> *Idem*, « *Elegía* », p. 201. Traduction d'A. Belamich, p. 32. Poème daté de « décembre 1918 ».

*Olvidadas.*<sup>1417</sup>

des regards oubliés.

Cet animal devient musical bien qu'il serve de prison au silence captif et souffrant de cet enfermement dans un univers mélodieux et mélodique :

*¿Dónde llevas, silencio,  
Tu dolor extrahumano,  
Dolor de estar cautivo  
En la araña melódica,  
Ciego para siempre  
Tu manantial sagrado ?*<sup>1418</sup>

Où mènes-tu, silence,  
ta douleur surhumaine,  
douleur d'être captif  
d'un tissu d'harmonie  
qui aveugle à jamais  
ta fontaine sacrée ?

Dans les didascalies, toujours importantes et significatives de Lorca, qui alternent avec des vers uniques du poème « *Sueño* », l'araignée représente l'oubli et le silence. Le cœur finit par disparaître dans les eaux de la source après qu'une forme de dialogue s'est établie entre l'organe et l'eau dans laquelle la lune se reflète, imitant la toile de l'araignée :

*Mi corazón reposa junto a la fuente fría.  
(Llévala con tus hilos,  
araña del olvido.)  
El agua de la fuente su canción le decía.  
(Llévala con tus hilos,  
araña del olvido.)  
Mi corazón despierto sus amores decía  
(Araña del silencio,  
téjele tu misterio.)*<sup>1419</sup>

Mon cœur repose au bord de la froide fontaine.  
Couvre-la de tes fils,  
araignée de l'oubli.)  
L'eau lui disait sa cantilène.  
(Couvre-la de tes fils,  
araignée de l'oubli.)  
Mon cœur qui s'éveillait lui conta ses chagrins.  
(Araignée du silence,  
voile sa confidence.)

Dans le poème « *Invocación al laurel* », Lorca retrouve l'image de l'eau qui enveloppe et arrête les choses de la vie ; douceur de la soie et dureté se mélangent, soutenues par les sonorités de l'expression « *sonora seda* » :

*Todo hablaba dulce a mi corazón  
Temblando en los hilos de sonora seda  
Con que el agua envuelve las cosas paradas  
como telaraña de armonía eterna.*<sup>1420</sup>

Tout se confiait tout bas à mon cœur  
tremblant dans les fils sonores de soie  
dont l'onde revêt l'immobilité  
comme avec un tissu d'harmonie éternelle

Comme Boudou nous raconte, sous forme de poème, d'anciens mythes comme « *L'aucèl blu* » (P. 190) ou « *La Lorelei* » (P. 279), Allan s'appuie sur un conte poétique pour nous faire entrer dans la légende de « *La galineta* », « *La coccinelle* »<sup>1421</sup> :

*E l'argelàs li escaraunhèt lei cambas amb seis espinas ;* Et l'ajonc lui égratigna les jambes de ses épines ;  
*Quauquei degots de sang tombèron sus la peirassa e* quelques gouttes de sang tombèrent sur la grosse pierre et  
*Mirelha lei regardèt e Mirelha s'enanèt ;* Mireille les regarda et Mireille s'en alla ;

<sup>1417</sup> *Idem, Libro de poemas, « Paisaje », p. 226. Traduction d'A. Belamich, p. 52.*

<sup>1418</sup> *Idem, Libro de poemas « Elegía del silencio », p. 219. Traduction d'A. Belamich, p. 45. Poème daté de juin 1920.*

<sup>1419</sup> *Idem, Libro de poemas, « Sueño », p. 224. « Songe ». Poème daté de mai 1919. Traduction d'A. Belamich, p. 49-50.*

<sup>1420</sup> *Idem, p. 281. Traduction d'A. Belamich, p. 97 à 99.*

<sup>1421</sup> Robert Allan, *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tibra I*, Edition bilingue établie par M-J. Verny, letras d'òc, Tolosa, 2012, p. 113.

*E quora, au clarebrun, tornèt passar ras de l'argelàs,* et lorsqu'au crépuscule elle repassa près de l'ajonc,  
*Trobèt una galineta giganta... que dormissiá.* elle trouva une coccinelle géante... qui dormait

Ces petits animaux deviennent pour les poètes des sujets propices à raviver le goût populaire du conte et de l'oralité si chère à Lorca. Mais, ces bêtes ne sont pas toujours aussi fines ni délicates ; Allan compose sur « *Lei babis* » (« Les crapauds », p. 47), les crapauds, menacés de mort par les mouettes ou les cormorans :

<i>Amb seis uelhs lusents atupits estiblat</i>	Avec leurs yeux luisants stupides harassées
<i>Lei babis destranhats remiravan la mar</i>	les crapauds exilés contemplaient la mer
[...]	[...]
<i>E se vesían sorgir de la mar e dau cèu</i>	Et l'on voyait surgir de la mer et du ciel
<i>L'ala moissa l'uelh freg l'estomac au destrech</i>	l'aile moite l'œil froid l'estomac en détresse
<i>D'auclàs abramats de carn tèbia e de fèu.</i>	de gros oiseaux avides de chair tiède et de fiel

Quant au crabe du poème « *Cançon dau cranc au bòrd de la mar* », « Chanson du crabe au bord de la mer » (P. 48-49), il s'adresse à une tortue indifférente à ses déclarations d'amour et nous rappelle le dialogue d'un escargot avec d'autres animaux dans le poème, lui aussi semblable à un conte, intitulé « *Los encuentros de un caracol aventurero* »<sup>1422</sup>

<i>Ames mieus escotar lei ranas</i>	Tu préfères écouter les grenouilles
<i>Que renejan dins lei paluns</i>	qui coassent dans les marais
<i>Sus lei canèus amarínós</i>	sur les roseaux flexibles
<i>E pasmens cante que per tu</i>	et pourtant je ne chante que pour toi
<i>E lei ranas per los garbins</i>	et les grenouilles pour le vent de mer
<i>Tartuga blanca de sau pura.</i> <sup>1423</sup>	tortue blanche de sel pur.

Gardy parle aussi des abeilles et des petits animaux qui vivent la nuit et de ceux qui peuplent les campagnes. René Nelli a chanté « *La luseta* » mais aussi le grillon, comme Allan et Lorca dans « *La molher infidèla* » / « *La casada infiel* », la guêpe, la cigale, le chat, le chien, les chèvres, le coq, la vipère, le scorpion, la licorne, le perroquet, la chevêche.<sup>1424</sup> Il nous invite à une promenade dans un parc animalier, que les bêtes soient réelles ou imaginaires.

Lorca a personnifié les animaux, les choses et les végétaux comme Rouquette humanise l'araignée mais aussi le basilic auquel il s'adresse dans le poème « *Lo basilic* »<sup>1425</sup> :

<i>Siám sols mon Basilic siám sols</i>	Nous sommes seuls, mon Basilic, nous sommes seuls
<i>E m'espilhes dau fons de l'aiga</i>	et tu me regardes du fond de l'eau
<i>Amb ton bel agach de gel trist</i>	de ton beau regard de gel triste

La majuscule du mot « *Basilic* » n'est pas anodine ; elle confère à l'animal un statut. Elle l'élève au rang de confident, de porte-parole du poète ; par son truchement, l'auteur transmet ses pensées, ses émotions et ses sensations.

<sup>1422</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Libro de poemas*, p. 175.

<sup>1423</sup> Robert Allan, *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tibra I*, p. 49..

<sup>1424</sup> René Nelli, « *Per una nueit d'estiu* », 1976 », In *Òbra poetica occitana*, IEO, 1981, p. 227.

<sup>1425</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, (Sud, Marseille, 1988), 2ème éd., Domens, Pézenas, 2000. P. 124.

Les proverbes, refrains et répétitions comme « *calabrun e calabruna* » présents dans le texte « *La cançon de l'aranha* »<sup>1426</sup> de Max Rouquette et dont se sert aussi R. Busquet dans son poème « *La Calabruna* »<sup>1427</sup> se retrouvent chez Lorca comme dans la petite histoire du lézard qui a perdu son alliance et qui pleure. Ce poème, dédié à Teresita, la fille de Jorge Guillen, dont Lorca fait la connaissance en 1924, fait partie des « Chansons pour enfants »<sup>o</sup>:

<i>El lagarto está llorando</i>	Le lézard est tout en larmes
<i>La lagarta está llorando [...]</i>	la lézarde est tout en larmes.
<i>Han perdido sin querer</i>	Ils ont perdu par mégarde
<i>Su anillo de desposados.</i>	leur anneau de mariage.
<i>¡Ay, su anillito de plomo,</i>	Hélas, leur anneau de plomb
<i>Ay, su anillito plomado !<sup>1428</sup></i>	leur joli anneau de plomb !

Ainsi sont liés musique et texte pour donner un ton joyeux et léger ou triste et mystérieux à ces comptines qui conservent cet aspect traditionnel et populaire cher à Lorca mais aussi aux Occitans. Dans cet ordre d'idée, Lorca décrit dans « *Los encuentros de un caracol aventurero* » (*Libro de poemas*) le dialogue d'un escargot avec des grenouilles, des fourmis. La Fontaine a été plus disert mais peut-être pas plus poétique !

R. Allan, lui, reproche aux grenouilles de trop protester : le poète utilise un verbe qui peut s'appliquer aux hommes grognons qui bougonnent et ce terme « *renar* » qui signifie « coasser » convient parfaitement ici. Mais Allan constate que, sans les grenouilles, il lui manquerait quelque chose :

<i>E leu me mancaria quicòm</i>	Et il me manquerait vite quelque chose
<i>Se renaviatz pas plus [...]<sup>1429</sup></i>	si vous ne vous plaigniez plus [...]

Lorca, lui, demande à la grenouille de chanter dans le poème intitulé « *El diamante* » : « *¡Rana, empieza tu cantar !* », « Commence à chanter, grenouille ! »<sup>1430</sup>. Mais encore une fois un poète peut changer d'avis car les grenouilles du poème « *[Narciso]* » parce que très dégourdies, ne laissent pas en paix le miroir d'eau :

<i>Las ranas ¡qué listas son!</i>	Les grenouilles - combien vives !
<i>Pero no dejan tranquilo</i>	ne veulent laisser tranquille
<i>El espejo en que se miran</i>	le miroir sur quoi se mirent
<i>Tu delirio y mi delirio<sup>1431</sup></i>	ton délire et mon délire.

Lesfargues a terminé le poème intitulé « *Poèma escrit sus una fuèlha jauna* », « *a Raymond Queneau, que l'a pas legit* », en plaçant en bas de page à droite, ces vers :

<sup>1426</sup> Max Rouquette, *La Pietat dau matin* », Messatges, n° 32, Toulouse, 1963.

<sup>1427</sup> Ramon Busquet, *Aquò Ritz quand plòu*, Messatges, IEO, Tolosa, 1979. P. 24.

<sup>1428</sup> Lorca, *Canciones*, p. 373. Traduction d'A. Belamich, p. 340.

<sup>1429</sup> Robert Allan, *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tibra I*, Edition bilingue établie par M-J. Verny, letràs d'òc, Tolosa, 2012. P. 69.

<sup>1430</sup> Federico García Lorca, *Libro de poemas*, p. 208. Traduction d'A. Belamich, p. 37. « Le diamant ».

<sup>1431</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Canciones*, p. 411. Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard. P. 103. Traduction d'André Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 379. « Les grenouilles, combien lestes, / n'arrètent pas de troubler / le miroir sur quoi se mirent / ton délire et mon délire ».



*Al fons de la pagina jauna  
Pintorlegi un verd de verdanèl  
Qu'oblida pas la rana de la fabla.*<sup>1432</sup>

Au fond de la page jaune  
je barbouille un vert de rainette  
qui se souvient de la grenouille de la fable.

Il n'oublie donc pas la couleur verte, « *verd* », que l'on retrouve dans le nom de l'animal, « *verdanèl* » ; les couleurs n'ont pas, comme chez Lorca, la même intensité ni la même importance.

Ramon Busquet, lui aussi présente un petit bestiaire : « "*Lo caval* », [Le cheval], « *Los pregadièus* », [la mante religieuse], « *Los motons* », [les moutons], « *La serp* », [le serpent].<sup>1433</sup> Il nous parle de l'escargot qu'on lui a offert :

*M'ofriguères un cagaròl  
Qu'i plorava un blavairòl  
Una serena.*<sup>1434</sup>

[Tu m'as offert un escargot  
une sirène  
y pleurait une ecchymose].

Comme Ch. Camproux, il cite « *Los pregadièus* », ([Les mantes religieuses], p. 30), mais ce n'est pas pour les décrire<sup>o</sup> ; il s'en sert pour faire une critique de la religion. Max Rouquette consacre à cet insecte qui fascine les hommes une petite partie de son chapitre « Sur l'écriture<sup>1435o</sup> ; il dit que l'homme oublie les détails de l'anatomie de la bête « pour n'y voir qu'une attitude » et il précise que « Son nom occitan, d'ailleurs, mieux que celui de mante, en exprime l'apparence mensongère : « *lo prega-Dieu* », « celui qui prie Dieu ». Un poème, « *Lo prègadièu* », lui est dédié dans le recueil *Bestiari*<sup>o</sup> :

*Prègadièu, bèl prègadièu,  
De qu'espèras de l'estiu?  
De frigola  
T'assadola,  
E d'espig  
Te fai plan ric.  
De lachuscla  
Puèi t'enchuscla  
E t'aclapa  
De legum.  
[...]  
Mas, vestit de sorne espèr,  
Magre ermitan dau desèrt,  
siàs coma lo Joan Baptista,  
Agré monge, vèrd romieu,  
pivelaire de Bon Dieu,  
garrigaud evangelista,  
e la tèsta dins lo cèl,  
t'arribas de sautarèls!*<sup>1436</sup>

Dévote, jolie dévote,  
Qu'espères-tu de l'été ?  
De thym  
il te rassasie,  
de lavande  
Il t'enrichit  
De laitèron,  
puis, t'enivre,  
et te couvre  
de légumes.  
[...]  
Mais, vêtue de sombre espoir,  
maigre habitant du désert,  
tu es comme Jean-Baptiste,  
aigre moine, vert pèlerin,  
fascinateur du Bon Dieu,  
de garrigue, évangéliste,  
et, la tête dans le ciel,  
tu te nourris de sauterelles !

<sup>1432</sup> Bernat Lesfargas, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrroux, Jorn. P. 97  
« Poème écrit sur une feuille jaune », « à Raymond Queneau, qui ne l'a pas lu ».

<sup>1433</sup> Ramon Busquet, *Op. Cit.* P. 11, 30, 31, 41.

<sup>1434</sup> *Idem.* P. 78. « *Lo cagaròl* », [L'escargot].

<sup>1435</sup> Max Rouquette, *Ils sont les bergers des étoiles*, Editions du Rocher, Monaco, 2001, p.206 à 208.

<sup>1436</sup> Max Rouquette, 2000. *Bestiari / Bestiaire*. Version française de l'auteur. Éditions Atlantica. P. 44-45.

Dans le domaine des insectes, les pays du Midi, en été, résonnent de la stridulation, ce chant bizarre de la cigale, animal difficile à voir car il se confond avec le tronc des arbres qui l'abritent et muet dont seules les ailes, les élytres, en vibrant selon l'intensité de la chaleur, produisent un son qui peut devenir lassant. Cette « ¡Cigarra! » du *Libro de poemas* est la « Cigala! » de R. Allan :

<i>¡Cigarra!</i>	<i>Cigala!</i>	Cigale !
<i>¡Dichosa tú!,</i>	<i>Benastruga siás!</i>	Ô bienheureuse
<i>Que sobre el lecho de tierra</i>	<i>Tu que sus lo jaç de tèrra</i>	qui, sur un lit de terre,
<i>Mueres borracha de luz.</i>	<i>mòres sadola de lutz.</i>	meurs ivre de lumière !
[...]	[...]	[...]
<i>Pues sientes en la agonía</i>	<i>D'abòrd qu'a l'angònia sentes</i>	Tu sens dans ton agonie
<i>Todo el peso del azul. [...]</i>	<i>tot lo pès de l'azur lèu.</i>	tout le poids de l'azur.
<i>Mas tú, cigarra encantada,</i>	<i>Mai tu, cigala enfadada,</i>	Mais toi, cigale enchantée,
<i>Derramando son, te mueres</i>	<i>mòres en largant tei cantas</i>	disparais en chantant,
<i>Y quedas transfigurada</i>	<i>e demòras tremudada</i>	transfigurée en musique
<i>En sonido y luz celeste. [...]</i>	<i>en cantadas e lutz celestas.</i>	et en céleste lumière.
<i>Vieja amiga de las ranas</i>	<i>Vièlha amiga dei granolhas</i>	Vieille amie des grenouilles
<i>y de los oscuros grillos.</i>	<i>E dei grillhets sorneirós,</i> <sup>1437</sup>	et des obscurs grillons.

Rouquette parle de cet animal du soleil dans son poème « *Setembre* » dans lequel il dit que, lorsque vient la fin de l'été, les cigales se taisent et se cachent pour une longue période d'hibernation :

<i>Las cigalas son amudidas,</i>	Les cigales se sont tues,
<i>Espandidas au sòu per lo grand sòm,</i>	couchées sur le sol par le grand sommeil,
<i>E sos pichòts braces plegats</i>	et leurs petits bras repliés
<i>Coma se retenían lo pes dau cèl.</i> <sup>1438</sup>	comme si elles soutenaient le poids du ciel.

Les cigales ne sont pas arrivées dans toutes les régions de langue d'oc. Y a-t-il des cigales sur les chênes ou les noyers du limousin ? Mouzat les a entendues :

[...] *Chantarai nòstras cigalas de Colonjas ; [...]* *ressejan e cridan la solelhada e la chaumassa,* [...] <sup>1439</sup>

[...] Je chanterai nos cigales de Collonges ; [...] elles font un bruit de scie en proclamant le soleil et le temps lourd, [...]

Dans certaines campagnes du Rouergue, résonne le chant d'un animal plus modeste qui, comme elles, vit caché : le grillon. Rouquette a composé pour lui le poème « *Lo grilh* » :

<i>Grilh perdut quand l'ochava canta,</i>	Grillon perdu dans la méridienne,
<i>Grilh de la vesprada de Mai,</i>	grillon de la soirée de Mai,
<i>Rèi de la nuòch que senhoreja,</i>	roi du royaume de la nuit,
<i>Rèi de ma soletat e mai</i>	roi de ma solitude et roi
<i>Rèi de la soletat dau mond,</i>	de la solitude du monde,

<sup>1437</sup> Federico García Lorca, *Poemas causits*, revirats dau Castilhan en Occitan per Robèrt Allan e illustrats pèr Miquèu Barjoù. Védène. Comptador generau dau libre occitan. 1976. P. 10. Poème daté d'août 1918. Traduction d'A. Belamich, p. 20-21.

<sup>1438</sup> Max Roqueta, *Bestiari*, éditions Atlantica, 2000. P. 41. « Septembre ».

<sup>1439</sup> Jean Mouzat, 2000. *Œuvres poétiques limousines et occitanes de Jean Mouzat*, éd. Robert Joudoux, *Lemouzi* 153. « *Colors de Colonjas* », « Couleurs de Collonges ». P. 176.

*M'apasima ton doç cantar  
[...]  
Savi, qu'au dire dels vielhs savis,  
Tant as delícia de ton cant,  
Que n'oblidas tota pastura,  
Delícia, e morisses, cantant.*<sup>1440</sup>

ta chanson me rend la paix  
[...]  
Sage qui, selon les vieux sages,  
prends tant de joie à la chanson,  
qu'en oubliant boire et manger,  
délice, tu meurs en chantant.

Nous pouvons trouver dans le poème de Rouquette un écho de celui de Lorca car tous deux évoquent la disparition des insectes qui meurent « en chantant », sous un ciel bleu et un grand soleil. Pour Rouquette, cet animal est un roi : le terme est répété trois fois en anaphore mais c'est aussi un sage dont la voix apporte paix et sérénité. Il est le roi de la nuit et du foyer près duquel il chante seul. Il chante pour oublier sa vie et il s'oublie en chantant pour son plaisir et celui des hommes. Ce grillon dont les enfants des campagnes s'amusaient parfois avec une certaine méchanceté, quand ils les poussaient à sortir de leur « *tuta* »<sup>1441</sup>, de leur cachette, est moins réputé que la cigale. Il est devenu l'emblème d'une revue du Rouergue, « *Canta-Grelh* »<sup>1442</sup>, revue trimestrielle du « *Grelh Roergàs* », association occitane fondée en 1921, à l'initiative d'Henri Mouly (Enric Mouly) et en souvenir de l'Abbé Bessou. Lorca unit fraternellement grenouilles et grillons dans le poème « *El Diamante* » :

*¡Rana, empieza tu cantar !  
¡Grillo, sal de tu agujero !*<sup>1443</sup>

Commence à chanter, grenouille !  
Toi, grillon, sors de ton trou !

Comme Lorca dans son enfance à Fuentevaqueros, Rouquette a passé son enfance le nez au ras de l'herbe où il a observé le « *monde escondut de la formiga* », le « monde caché de la fourmi »<sup>1444</sup>. Il a donc peuplé ses poèmes d'insectes et de bestioles qu'il a animés et chargés de symbolisme :

*L'èrba èra nòstra companha [...]. Èrem los mèstres de l'èrba, lo morre amanhat per ela, fasiam bufar d'un tèunhe alen de brofoniás e de tempèris que desvariavan un temps aquela paura republica de bestiòlas.*<sup>1445</sup>

L'herbe était notre compagne. [...] Nous étions les seigneurs de l'herbe ; le visage caressé par elle, notre plus léger souffle provoquait bourrasques et tempêtes et jetait un instant le trouble dans cette petite république d'insectes.

Charles Camproux nous dit que « *lo letre confla si gautas, / suau filosòf dau soleu* », [Le lézard gonfle ses joues / paisible philosophe du soleil].<sup>1446</sup> Son poème « *La palomba* » évoque une colombe blanche sous le feuillage qui cherche son ame à travers le gouffre

<sup>1440</sup> Max Rouquette, 1963. *La Pietat dau matin*, IEO Toulouse, Messatges. P. 41.

<sup>1441</sup> Henri Mouly, un des maîtres de J. Boudou, a écrit un roman intitulé *En Tutant Lo Grelh*, paru aux Éd. Subervie Rodez, en 1965.

<sup>1442</sup> Petit journal de 32 pages qui paraît chaque trimestre. Il porte les nouvelles de la vie occitane et beaucoup de pages consacrées à des contes, des poèmes et bien sûr des conseils pour écrire correctement la langue.

<sup>1443</sup> Federico García Lorca, *Libro de poemas*, p. 208. Traduction d'A. Belamich, p. 37. « Le diamant ».

<sup>1444</sup> Max Rouquette, *Les Psaumes de la nuit*, [1937], Paris, Obsidiane, Édition bilingue, 1984. « *Paraulas per l'erba* », p. 24.

<sup>1445</sup> Max Rouquette, 2008. *Vert Paradis*, Montpellier, CRDP. P. 9-10. Max Rouquette, *Vert Paradis*, Le Chemin vert éditeur, Paris, 1980. P. 104.

<sup>1446</sup> Carles Camprós, *Bestiari*, Toulouse, IEO, 1947, repris In *Òbra poètica occitana*, Occitània / IEO, (1983). P. 79.

sombre mais qui, en réalité, cherche sa beauté un peu comme le faisait Narcisse qui se mirait dans les eaux du Styx:

*La palomba blanca sota lo fuelhum  
Cercava son amna de per lo gorg trum*<sup>1447</sup>

La palombe blanche dessous le feuillage  
cherchait son âme à travers le gouffre  
sombre.

Ce nom « *palomba* » est proche de la « *paloma* » andalouse, colombe symbole de paix, d'harmonie et de pureté que l'on trouve dans le poème « *Casida de las palomas oscuras* » du recueil *Divan de Tamarit*. Mais celles-ci sont sombres, ce qui n'est jamais un bon présage chez Lorca ; les derniers vers ne laissent guère de doute sur la fin qui les attend :

*Por las ramas del laurel  
van dos palomas oscuras.  
[...]  
Por las ramas del laurel  
Vi dos palomas desnudas.  
La una era el sol,  
la otra la luna*<sup>1448</sup>

*Dins las brancau dau lausièr  
Van doas colombas escuras.  
[...]  
Per las ramas dau lausièr  
Vegèr doas colombas desnudas.  
Una èra lo solelh  
L'autra la luna.*

Sur les branches du laurier  
J'ai vu deux colombes obscures.  
[...]  
Sur les branches du laurier  
J'ai vu les deux colombes nues  
L'une était le soleil,  
Et l'autre était la lune.

Selon Roberta Ann Quance<sup>1449</sup>, « *las palomas son concebidas como oráculos* » : les colombes sont annonciatrices d'événements. Cette qualité ou ce don, a des origines bibliques car, dans le Livre de la Genèse, l'oiseau annonce à Noé la fin du Déluge en lui rapportant un rameau d'olivier, comme preuve que le niveau de l'eau avait baissé. Devenue emblème de paix, la colombe représentait à l'origine la fin du chaos et c'est un symbole qu'a repris Pablo Picasso au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Comme l'explique l'auteure de la communication, les deux oiseaux sont emblèmes du temps et, pourquoi pas ? de la vie ou de la mort, ce que pourrait bien suggérer leur transformation en « *aguilitas* », aigles plus souvent reliés au soleil alors que les colombes blanches s'accordent avec la lune.

M. A. Arango considère que la colombe « *es el símbolo del Espíritu Santo: ella es quien personifica a los personajes de la Santísima Trinidad. La paloma representa el espíritu de Dios. La paloma es un símbolo de pureza y, según el Evangelio, de simplicidad*<sup>1450</sup> », [elle est le symbole de l'Esprit Saint, elle personnifie les personnages de la Sainte Trinité. La colombe représente l'esprit de Dieu. La colombe est un symbole de pureté et, selon l'Évangile, de simplicité]. Cette pureté sera bafouée et violée dans le « romance », « *Thamar y Amnón* », et ce sont des tourterelles qui seront les messagères de l'acte néfaste d'Amnon :

<sup>1447</sup> *Idem*, Cf. l'article de Jean Arrouye « *Bestiari de Carles Camprós* » Verny, Marie-Jeanne, en collaboration avec Philippe Gardy, 2009. *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane : la poésie d'oc dans le concert des écritures européennes, 1930-1960*. PULM, collection « Études occitanes » N° 5, Montpellier. 2009, p. 206.

<sup>1448</sup> Federico García Lorca, *Diván del Tamarit*, p. 574. Traduction de B. Sesé et C. Couffon. *Œuvres complètes I*. P. 610. Traduction de L. Breyse-Chanet In *Europe*, p. 124, « Des colombes obscures », « Par les branches du laurier / deux colombes obscures vis passer. / Par les branches du laurier /vis deux colombes toutes nues. / L'une était le soleil, / l'autre était la lune. ». Rouquette, p. 104.

<sup>1449</sup> Roberta Ann Quance, « *Mujeres en altos sitios : dos alegorías en las Primeras canciones de Lorca* », p. 91, In Luis Fernández Cifuentes, (editor), 2005. *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Colección Fundamentos N° 219, Madrid. Istmo.

<sup>1450</sup> Manuel Antonio Arango L., 1995, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, editorial Fundamentos, Madrid, 1995, p. 258.

<https://books.google.fr/books?id=AdCrHUK3mOYC&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false>

*Alrededor de sus pies  
Cinco palomas heladas.*<sup>1451</sup>

À ses pieds volettent  
Cinq tourterelles de glace

La traduction française fait voler les oiseaux mais cela semble une action difficile voire impossible à réaliser si les animaux sont « de glace » ou gelés. De plus, dans l'esprit de Lorca, il se peut qu'ils soient déjà morts, présage du trépas de Thamar.

La plupart des textes du recueil *Los Saumes de la nuòch* [*Les psaumes de la nuit*] présentent un bestiaire que Rouquette a eu très tôt l'idée d'écrire selon ce que dit Ph. Gardy dans la note d'un article<sup>1452</sup>. Dans la « *Comba de la trelha* », « Combe de la treille », voisinent le sanglier, la colombe, la belette et le merle ; ce sont les animaux qui disent la paix et la sérénité alors qu'ils ne sont pas tous d'espèces compatibles :

*Lo merle que vai d'una mata  
A l'autra mata e que seguis  
Los vielhs camins, e que s'acata  
En lo bois e los romanins,  
Sol poiriá dire amb la palomba  
E la mostela e lo singlar  
Tota la patz d'aquela comba*<sup>1453</sup>

Le merle qui va d'un buisson  
à l'autre, et qui suit  
les vieux chemins, et se cache  
dans le buis et les romarins,  
seul pourrait dire, et la palombe  
et la belette et le sanglier,  
toute la paix de cette combe

Ce merle n'est pas le seul oiseau rouquettien. Dans le recueil *Bestiari II*<sup>1454</sup>, il voisine avec des volailles de la ferme comme « *La pintarda* », « La pintade » (P. 30-31), et il vole en compagnie des corbeaux, « *Lo corbatàs* » (P. 40-41), ou des martinets, « *Lo faucilh* », (P. 44-45), mais aussi avec des tourterelles, « *La tortora* » (P. 52-53), des coucous, « *Lo cocut* » (P. 54-55) et des corneilles : « *Las gralhas* » (P. 64-65), pour ne citer que ceux-ci. Rouquette n'oublie pas que « *la lauseta parla occitan. Despuòi de temps : al mens nòu sègles...* » (P. 80-81), l'alouette qui s'exprime en occitan « Depuis au moins neuf siècles », est un souvenir du troubadour Bernard de Ventadorn. Dans ce même ouvrage, Rouquette ne méprise pas « *La cagaraula* », « L'escargot » (P. 50-51) ni « *la granolha* » qui « *es jove urosa / entre los joncs.* » ; elle est « fille heureuse / entre les joncs. » (P. 92-93) ni « *Lo sabaud* », le crapaud (*Les Psaumes de la nuit*, p. 67), et « *la tartuga es vièlha, de naissença* », la tortue vieille de naissance (P. 82-83) qui porte l'amertume du corps que lui a donné la nature :

*Pòrta l'amarum d'aquel biais  
Qu'i daisset la natura.*

Les oiseaux sont fréquemment cités par Max Rouquette. Quelques parties du recueil *Les Psaumes de la nuit*<sup>1455</sup> proposent de décliner ce thème ailé : « *Auceus de l'er* », « Oiseaux de l'air » (P. 28) ; « *Aucels* », « Oiseaux » (P. 60), « *Los aucels qu'ai crosat* », « Les oiseaux que j'ai croisés » (P. 78), « *Los aucèls de l'aba...* », « Les oiseaux de l'aube... » (P. 110). Nous pouvons remarquer que, entre *Los somis dau matin*, « Les songes du matin » (1937), *Los*

<sup>1451</sup> Federico García Lorca, p. 465. Traduction d'A. Belamich, p. 450.

<sup>1452</sup> Cf. Philippe Gardy, *Paysages du poème*, Six poètes d'oc entre XX<sup>ème</sup> et XXI<sup>ème</sup> siècle, PULM, 2014. P. 39.

<sup>1453</sup> Max Rouquette, *Les Psaumes de la nuit*, [1937], Paris, Obsidiane, Édition bilingue. P. 14.

<sup>1454</sup> Max Roqueta, *Bestiari II*, Édition bilingue. Traduction française de l'auteur. Fédérop.

<sup>1455</sup> Max Rouquette, *Les Psaumes de la nuit*.



*somis de la nuoch*, « Le songes de la nuit » (1942) et *La pietat dau matin*, « La pitié du matin » (1963), l'orthographe a connu une légère évolution. L'édition de *Lo Maucòr de l'unicòrn*, en 2000, offre un très beau poème sur « *Lo cicne* »<sup>1456</sup>, « Le cygne » :

*Sus lo miralh de l'aiga plana  
Un fenís blanc somia al lenhièr,  
Entre que creis, ombra en la plana  
L'envoü etern d'un cant darrièr.*

Sur le miroir de l'eau tranquille  
un phénix blanc songe au bucher,  
tandis que croît, ombre sur plaine,  
L'éternel envol d'un chant dernier.

Quant à R. Allan, il a créé un *Cant funèbre per un aucèu mòrt*, « Chant funèbre pour un oiseau mort », oiseau auquel il avait crevé les yeux : « *Digatz-me perqué crebèrè lei uelhs / d'aquel aucèu que cantava per ieu* », « « Dites-moi pourquoi j'ai crevé le yeux / de cet oiseau qui chantait pour moi »<sup>1457</sup>. Il en éprouve un profond remords et une grande douleur qu'il exprime dans les trois parties ou « *Planhum* », « Complainte », qui composent ce chant. La même souffrance face à la mort d'un chat noir est énoncée simplement dans les trois derniers vers du « *Cant per un cat mòrt* », « Chant pour un Chat mort » :

*Balhatz-me lèu quauquei pèiras  
Coloradas rufas e grèvas  
Per sebelir mon cat mòrt.*<sup>1458</sup>

Donnez-moi vite quelques pierres  
colorées rudes et lourdes  
Pour enterrer mon chat mort.

Ce bestiaire n'est pas exhaustif et nous pouvons remarquer que toutes les espèces y ont une place. Cependant, il faut parler des nocturnes comme le hibou, la chouette. Ce ne sont pas toujours de beaux oiseaux ; leur existence nocturne ne favorise pas leur acceptation par les humains et de tous temps ils ont été marqués par les superstitions. R. Pécout traduit les vers « *Defòra la nichorra / se plora dins la nuèch* »<sup>1459</sup>, du poème de Boudou, « *Lo diluns* », par « Dehors, il ya la chouette / qui pleure dans la nuit ». Le terme « *nichorra* » n'est pas attesté par Mistral qui donne plusieurs vocables avec différentes orthographes comme, « *nichoulo* », « *nachoura* ». Seul Alibert<sup>1460</sup> indique le mot « *nichola* » qui se rapproche de « *la nichorra* » de Boudou compte tenu de la proximité de prononciation des deux phonèmes /l/ et /r/.

Ce rôle maléfique est très net chez Lorca dans « *Romance de la luna, luna* » (*Romancero Gitano*). C'est là un oiseau de mauvais augure qui annonce la mort et pour lequel l'auteur a choisi un terme andalou :

*¡Cómo canta la zumaya  
Ay cómo canta en el árbol!*

*Coma canta lo beu-l'òli,  
Ai! Coma canta dins l'aubre!*

*Coma canta la machòta !*

Comme chante sur son arbre

<sup>1456</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, (Sud, Marseille, 1988), 2<sup>ème</sup> éd., Domens, Pézenas, 2000. P. 128-129.

<sup>1457</sup> Robert Allan, *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tibra I*, Edition bilingue établie par M-J. Verny, letras d'òc, Tolosa, 2012. P. 145.

<sup>1458</sup> Leon Còrdas, 1997. *Òbra poètica*, traduction française en regard, préface de Jean-Marie Petit, Béziers, Centre International de Documentation Occitane. P. 84 à 87. Robert Allan, *Idem*, p. 56-57.

<sup>1459</sup> Joan Bodon, 2010. *Poèmas. Éd. Bilingue*. Traduction française de Roland Pécout, Puylaurens, IEO Edicions. P. 159.

<sup>1460</sup> Louis Alibert, 1977. *Dictionnaire occitan-français* d'après les parlers languedociens, Toulouse, IEO

*Ai ! Que tant canta sus l'arbre !*<sup>1461</sup>

Comme chante la chouette !

Cet oiseau de nuit que Rouquette appelle « *lo bèu-l'òli* »<sup>1462</sup>, dans le « *Romance de la luna* », est la « *lechuza* » castillane de Machado. Grammaticalement, la présence de la préposition « a » devant le mot désignant le volatile, « *se vio a la lechuza* », souligne son importance et lui confère une qualité humaine :

<i>Sobre el olivar</i>	Sur l'olivieraie
<i>Se vio a la lechuza</i>	on vit la chouette
<i>Volar y volar.</i>	voler et voler.
[...]	[...]
<i>Por un ventanal</i>	Par un vitrail,
<i>Entró la lechuza</i>	entra la chouette
<i>En la catedral.</i>	dans la cathédrale.
<i>San Cristobalón</i>	Le gros saint Christophe
<i>La quiso espantar,</i>	voulut la chasser,
<i>Al ver que bebía</i>	en la voyant boire
<i>Del velón de aceite.</i>	sur la lampe à huile
<i>De Santa María</i>	de Sainte Marie.
<i>La Virgen habló :</i>	La Vierge parla :
<i>Déjala que beba,</i>	Laisse-la boire,
<i>San Cristobalón.</i> <sup>1463</sup>	grand saint Christophe.

« *La machòta* »<sup>1464</sup> de Ch. Camproux est silencieuse, « *silenciosa* » ; « *s'es jocada sus la branca dau secrèt* », elle s'est couchée sur la branche du secret » ; « *bat lis èrsas de la nuèch* », elle bat les vagues de la nuit dans laquelle ses yeux brillent, comme deux astres parmi le ciel étoilé :

<i>La machòta silenciosa bat lis èrsas de la nuèch,</i>	La chouette silencieuse bat les vagues de la nuit
<i>sot lis alas que se calan, plan alena lo respir</i>	sous les ailes qui s'arrêtent, doucement s'élève
	l'haleine
<i>dis estelas. [...]</i>	des étoiles. [...]
<i>Quand luisson lis estelas doas estelas qu'an lusit.</i>	Quand luisent les étoiles, deux étoiles ont lui.

B. Lesfargues emploie le même terme que Rouquette, « *lo beu-l'òli* », dans le dernier vers du poème « *Comtat de Tripòli* », quand il se soucie du sort économique et social de la bonne ville de Toulouse, délaissée par celui qui a la devoir de la protéger, parti pour la Croisade :

<i>E las olivas, las trulharem</i>	Et les olives, les presserons-nous
<i>Per lo beu-l'òli ?</i> <sup>1465</sup>	pour l'effraie qui boit l'huile ?

<sup>1461</sup> Lorca, p. 426. Traduction d'A. Belamich. P. 418. Rouquette, p. 18. Allan, p. 13.

<sup>1462</sup> Cet animal est surnommé « *bèu l'òli* » en Provence car on pensait qu'il rentrait le soir dans les églises pour boire l'huile des cierges...c'est maintenant un oiseau respecté, protégé et très utile dans la chaîne alimentaire.

<sup>1463</sup> Antonio Machado, *Poesías completas*, Colección Austral, Espasa-Calpe, N° 149, Madrid, 1966, 1<sup>re</sup> ed. 1940. *Nuevas Canciones*, « *Apuntes* » II et IV, p. 184. Antonio Machado, 1973. *Poesías*, traduites de l'espagnol par Sylvie Léger et Bernard Sesé. Préface de Claude Esteban. Gallimard. P 250 et 251.

<sup>1464</sup> Charles Camproux, *Bestiari* In *Òbra poètica occitana*, Occitània / IEO, 1983.

<sup>1465</sup> Bernat Lesfargas, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrux, Journ. « Comté de Tripoli », p. 221. « Et les olives, les presserons-nous / pour l'effraie qui boit l'huile ? ».

Dans le premier vers d'un poème, extrait de *Mastrabelè*, R. Pécout commence par dire que la lune est une mouette :

<i>La luna es una gaviòta</i> <i>Un aucèu clar dins l'aire</i> <i>Manjaire de cadabres mòrts.</i> <sup>1466</sup>	La lune est une mouette, dans l'air un oiseau clair mangeur de cadavres.
---	--

Pécout ne refuse pas d'évoquer des images crues et d'y ajouter un effet pléonastique : les cadavres ne sont-ils pas des corps morts ? M-J. Verny donne son analyse de cette image : « En présentant la lune comme un oiseau dévorant, il inverse la croyance qui trouverait dans la dévoration de l'astre par des animaux fantastiques l'explication des phases lunaires. »<sup>1467</sup>

Cependant, dans la suite du poème, Pécout utilise aussi le mot « *machòta* » pour désigner la lune :

<i>En plen miegjorn la veses,</i> <i>Aquela Machòta</i> <i>Deis uelhs ebris, roginós,</i> <i>De l'agachada clafida de dieus</i> <sup>1468</sup>	En plein midi tu la vois, cette chouette aux yeux ivres, aux yeux rouges, au regard rempli de dieux
--	--

Notre attention peut être attirée par la présence de la majuscule en occitan et pas en français : l'animal serait-il plus funeste en pays méditerranéen ? La lune a-t-elle un rapport privilégié avec le ciel ? Pourquoi cette apparition en plein jour ? De quelle menace est-elle porteuse ?

Si B. Lesfargues évoque les animaux comme le sanglier, les chiens, qui entrent dans le titre de la troisième section du recueil *Còr prendre*, « *Los chens japan dins la nuèch* », il anime aussi les volatiles comme les oies, le rossignol, le cygne et bien sûr, « *la machòta* » et s'il cite la « *palomba* » ou « *la tortora* », il emploie deux termes pour le chat-huant : « *esbravege* » dans le poème « *Los chens dins la nuèch* » :

<i>Çò que volèm nosautres qu'es la pissarata,</i> <i>Benlèu, que lo poiriá donar</i> <i>O los uèlhs de l'esbravege.</i> <sup>1469</sup>	Ce que nous voulons, nous, c'est la chauve-souris qui pourrait bien nous le donner ou les yeux du chat-huant
---	--

Et, dans le recueil *La plus close nuit*, le mot « *chavant* » apparaît :

<i>Auva, tu, lo chavant</i> <i>Coma creda,</i> <i>Coma los chens unlen dins la nuèit.</i> <sup>1470</sup>	Écoute, toi, le chat-huant comme il crie, comme les chiens hurlent dans la nuit.
---	--

Le poète dordognot est cependant plus enclin à parler des oiseaux de proie qui semblent lui inspirer une crainte certaine. Ainsi, dans le poème « *Los chens dins la nuèch* », le poète

<sup>1466</sup> Roland Pécout, *Mastrabelè*, p. 16-17.

<sup>1467</sup> Marie-Jeanne Verny, *Enrasigament e nomadisme trajectoire d'un écrivain occitan de la fin du XXème siècle*, Roland PÉCOUT, I E O. Textes et documents. 2003. P. 397.

<sup>1468</sup> Roland Pécout, *Op. Cit.*

<sup>1469</sup> Bernat Lesfargas, *Op. Cit.*, p. 87. « Les chiens dans la nuit ».

<sup>1470</sup> *Idem*, p. 55. La comparaison de Lesfargues est assez curieuse car cet animal est un oiseau de proie de la famille des Nocturnes dont l'apparence (ou le cri) rappelle quelque peu le chat.

supplie qu'on éloigne de lui « *quela cocha que m'espavordís* » / « cet oiseau de proie qui m'épouvante »<sup>1471</sup>. Il se sent épié dans le texte en prose « *Nuèch de la carn* », « Nuit charnelle », (P. 183) : « *Los gals se taisan e de goiras grandassas e mudas me gaitan amb la brasa de sos uèlhs.* », « Les coqs se taisent et des oiseaux de proie, énormes et muets, me fixent de leurs yeux de braise ».

Ces oiseaux dont les termes en occitan sont variés, sont impressionnants, fascinants mais inquiétants ; le suffixe « -assa » de l'adjectif « *grandassas* », ajouté à l'augmentatif « *grandàs* » de « *grand* » traduit cette sensation de pesanteur et d'oppression sur laquelle se greffe une valeur péjorative. Ils sont muets et leurs yeux de feu semblent attendre le moment propice pour fondre sur l'homme. Ce sentiment est clairement mentionné dans le texte en farnçais « Un seul être vous manque... » (p. 187) :

Je ne savais pas qu'il était si dur d'être seul, absent au monde,  
[...]  
De sentir fondre sur son cœur un oiseau de proie,  
Tout ailes, tout bec,  
Qui fouille, fouaille, lacère, déchiquète,

Avec cette image, Lesfargues entraîne le lecteur sur les traces de Prométhée que Zeus, contrarié par son esprit rebelle, condamna à être enchaîné et à subir un supplice en guise de châtement : un aigle venait lui dévorer le foie qui se régénérait<sup>1472</sup>. La « Chanson de Bernard le mauvais » qui termine le recueil *La brasa e lo fuòc brandal*, s'achève sur ces vers :

<i>E la cocha plana</i>	Et le vautour plane
<i>Dins lo revolum.</i>	dans les tourbillons.
<i>La cossa que fai</i>	Le vautour qui fait
<i>Paur a l'aucelilha</i>	peur aux passereaux
<i>E vòl emportar</i>	et le vent t'emporter
<i>Mon còr ma tortora</i>	mon cœur ma tourterelle
<i>Mon ametla eissucha</i>	mon amande sèche
<i>Ma vida marcida.</i>	et ma vie flétrie.
<i>Que vòl te gafar</i>	Qui veut t'emporter
<i>Pur meravilha.</i> <sup>1473</sup>	ô pure merveille.

Lesfargues semble plus proche de Rouquette que de Lorca mais dans le poème « *Los quatre ausèls de la nuèch* », l'oiseau qui, à coups de bec, « troue le drap d'étoiles de l'étang », rappelle « *Las piquetas de los gallos / cavan buscando la aurora* », « Les pics sonores des coqs / font une brèche à l'aurore », c'est à dire le chant du coq qui, au petit matin, déchirent l'aurore dans le « *Romance de la Pena negra* »<sup>1474</sup> :

<i>L'autre, amb fòrça còps de bècs, trauca</i>	à coups d'aiguille un autre troue
<i>L'estelat lençol de l'estanh</i> <sup>1475</sup>	le drap d'étoiles de l'étang

<sup>1471</sup> *Idem*, p. 85/87, « Les chiens dans la nuit ».

<sup>1472</sup> Cf. *Prométhée*(1), In <https://mythologica.fr/grec/promethee.htm>

<sup>1473</sup> *Idem*, « *Cançon de Bernat lo marrit* », p. 223-225.

<sup>1474</sup> Federico García Lorca, p. 436. Traduction d'A. Belamich, p. 207. *Poésie*/Gallimard. *Idem*, *Œuvres complètes I*, p. 427. « Les pics sonores des coqs / creusent pour ouvrir l'aurore ».

<sup>1475</sup> Bernat Lesfargues, *Op. Cit.*, « Les quatre oiseaux de la nuit », p. 29.

Les images contenues dans ce texte sont de la même eau que celles de Lorca : « *l'èrba de luna* », « « l'herbe de lune » suggère la fusion des deux univers céleste et terrestre mais la lune ne joue aucun rôle néfaste. Les étoiles qui se reflètent dans le miroir de l'eau de l'étang s'apparentent aux images de Rouquette comme « *l'aiga mòrta dau cèu* », « l'eau dormante du ciel », dans « *La patz dau ser* » « La paix du soir » (P. 31). Le poète a traduit « *mòrta* » par « dormante » qui atténue la force de l'expression occitane. Un autre point commun avec Rouquette se trouve dans le poème « *Orbalutz de Sant-Martin* », « Crépuscule de Saint-Martin », (P. 23) : l'araignée rouquettienne prend la lune dans sa toile comme, ici, la nuit tend ses filets et plonge les hommes dans l'oubli :

<i>Èrem pres dins l'oblit del temps</i>	Nous étions pris dans l'oubli du temps
<i>Per l'esparvièr de la nuèch clara,</i>	par l'épervier de la nuit claire,
<i>Comol de peïsses fernissents</i>	rempli de poissons frémissants
<i>E qu'avián de fuòc las escalhas</i>	aux écailles de feu

Ces « écailles de feu » sont celles qui font scintiller le fleuve du poème « *Lo flume dau matin* » (P. 31) : « *quau flume beluguejant !* », « quel fleuve étincelant ! ». À la différence de Lorca, la nuit n'est pas sombre mais claire ; clair de lune ou d'étoiles, peu importe puisqu'elle semble douce.

Aucun des poètes choisis n'oublie les reptiles, une variété d'animaux peu appréciés et très connotés, qui, comme les araignées ou les oiseaux, peuvent dévorer les astres ou les humains.

Le cœur de Lorca est rongé par des couleuvres dans le poème « *Balada interior* » : « *Pero mi corazón / roído de culebras* », « Mais mon cœur / rongé par les couleuvres »<sup>1476</sup> et, dans le poème « *Baile* » un des trois de « *Tres ciudades* », il parle d'un serpent jaune :

<i>En su cabeza se enrosca</i>	<i>Sus son cap s'entortovilha</i>	Sur sa tête s'enroule
<i>Una serpiente amarilla.</i> <sup>1477</sup>	<i>una sèrp de color jauna</i>	un serpent jaune.

Si la couleur jaune est une teinte chaude, couleur d'éternité, c'est aussi le symbole de l'infidélité et de l'adultère. L'animal est porteur de toute une symbolique depuis le Jardin d'Eden, le Paradis et, pour les psychanalystes, il est le psychisme inférieur, obscur, incompréhensible, représentant du mal qui s'enroule autour de la tête de Carmen, la danseuse sévillane. Le serpent est aussi connoté sexuellement et renvoie à un passé libertin de Carmen que les jeunes filles bien éduquées sont invitées instamment à éviter :

<i>¡Niñas,</i>	<i>Manidas,</i>	Tirez les rideaux,
<i>Corred las cortinas !</i> <sup>1478</sup>	<i>tiratz las cortinas !</i>	les filles !

C'est « *una blanca serpiente / de niebla* » / « *una blanca sèrp / de nèbla.* » / « un blanc serpent / de brouillard »<sup>1479</sup> qui accompagne la jeune fille brune dans le poème « *El paso de la*

<sup>1476</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Libro de poemas*, p. 244. Traduction d'A. Belamich, p. 67. « Ballade intérieure ». Rouquette, p. 50.

<sup>1477</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Poema del cante jondo*, p. 324. Traduction d'A. Belamich, p. 160. « Danse ». Traduction de P. Darmangeat ; *idem*, p. 171, *Poésie*/Gallimard.

<sup>1478</sup> *Idem*. Rouquette, p. 50.

<sup>1479</sup> *Idem*. p. 299. Traduction d'A. Belamich, p. 133. « Le passage de la siguiriya ». Traduction de P. Darmangeat. P. 127. Rouquette, p. 19.



*seguiriya* ». Dans la « *Suite de los espejos* », le serpent du paradis terrestre a brisé le miroir en mille morceaux :

<i>Adán y Eva.</i>	Adam et Ève.
<i>La serpiente</i>	Le serpent a brisé le miroir
<i>Partió el espejo</i>	en mille pièces
<i>En mil pedazos.</i> <sup>1480</sup>	et la pomme fut la pierre

Lorca a décrit la lune comme un reptile et la dote d'une bouche de serpent : « *la luna con boca de serpiente* », « la lune avec sa bouche de serpent ».<sup>1481</sup> Cet astre maléfique le devient encore davantage à travers cette image.

Les serpents de Pécout dans le chant IX de *Mastrabelè*<sup>1482</sup> « sont à la source d'une rêverie fantastique »<sup>1483</sup> dit M-J. Verny. Ce sont des êtres craints, redoutés mais qui sont aussi très craintifs :

<i>Lei serps pompan lo verin de la terra</i>	Les serpents pompent le venin de la terre
[...]	[...]
<i>Lei serps di mots chucan lo tèmps</i>	Les serpents des mots sucent le temps
[...]	[...]
<i>Lei serps se bidòrsan tant que pòdon,</i>	Les serpents se tordent tant qu'ils peuvent

L'évocation des ophidiens est suggérée par les signes gravés sur les murs de la ville grecque du site Saint Blaise qui domine l'étang de Berre et la ville de Port-de-Bouc. Ce sont des vestiges qui ont été explorés dès 1935 et Pécout fouille dans les restes d'une oralité populaire qui a conservé des sentences, parfois pleines de bon sens, quand il rappelle la légende des serpents qui têtent. Le lien entre les reptiles et la lune, astre cyclique, tient au fait que les animaux peuvent muer, changer de peaux et se déplacent par reptation ; ils sont insaisissables et fuyants. Pécout met en relation la Voie Lactée et les serpents :

<i>Lei serps di mots chucan lo tèmps</i>	Les serpents des mots sucent le temps
<i>E puèi se vòs leis agantar</i>	et si tu veux les attraper
<i>As pus ges de man, siás pas pus aquí</i>	tu n'as plus de main, tu n'es plus là
<i>E elei, entre leis estelas</i>	et eux parmi les étoiles
<i>Ann racat un camin de lach</i>	ils ont vomi un chemin de lait
<i>Que de lòng dei tèmps lòngs s'escafa</i> <sup>1484</sup>	qui au long des temps longs s'efface

Si nous nous en tenons au domaine hispanique, au Mexique, le dieu Quetzalcóatl, le Serpent-à-plumes, était la divinité centrale du peuple patriarcal Aztèque. Le symbolisme du serpent à plumes est imprégné de dualisme : il est à la fois rattaché à la terre, par le serpent, et au ciel, par les plumes de l'oiseau. Doté de pouvoirs divins, l'animal/dieu, directement au

<sup>1480</sup> Federico García Lorca, *Poemas sueltos*, « Initium », p. 600. Traduction d'A. Belamich, p. 195. « Suite des miroirs ».

<sup>1481</sup> Federico García Lorca, *Diván del Tamarit*, « *Gacela de la muerte oscura* », p. 563. Traduction d'A. Belamich, p. 600. Traduction de L. Breysse-Chanet In *Europe*, p. 115. « La lune à la bouche de serpent ».

<sup>1482</sup> Roland Pécout, *Mastrabelè*, Jorn, Montpeyroux, 1999. P. 39.

<sup>1483</sup> Verny Marie-Jeanne, *Enrasigament e nomadisme trajectoire d'un écrivain occitan de la fin du XXème siècle*, Roland PÉCOUT, IEO. Textes et documents. 2003. P. 397.

<sup>1484</sup> Roland Pécout, *Op. Cit.*, p. 39.

contact de la terre puisque dépourvu de pattes, était le lien entre la terre et le ciel, par ses plumes. Par ailleurs, le serpent est considéré comme un symbole de la lumière et de l'obscurité, ce qui le relie à la lune qui apparaît et disparaît comme le serpent vit caché mais aussi sur terre, comme sa peau mue, c'est-à-dire qu'il change d'apparence.

De la cigale qui s'enterre aux colombes qui s'envolent, en passant par les reptiles et les animaux domestiques, de l'animal plus gros et dangereux comme le taureau aux plus petits insectes, ce macrocosme animal souterrain, terrestre ou aérien a intéressé les auteurs de chaque côté des Pyrénées par leur portée philosophique ou légendaire et leur facile adaptation à des contes aisément transmissibles. Hormis cet univers, il existe un autre monde, celui des eaux, qu'elles soient de mer ou de fleuve ; et la vie aquatique, sous-marine et mystérieuse, a été utilisée par Lorca pour soutenir quelques images et métaphores magnifiques qui ont fasciné les poètes occitans par leur richesse et chacun, à son tour et à sa manière, a réussi à s'exprimer dans un foisonnement des représentations sensuelles et poétiques.

#### 3.4.3.4- Vie aquatique et animaux fabuleux

Dans le bestiaire de Lorca, les poissons viennent en second lieu après les chevaux ; comme eux, ils symbolisent l'acte sexuel dans un acte d'amour violent et souvent voué à la mort ou à la destruction. Dans le poème élégiaque consacré à son ami torero, Lorca associe le poisson au silence car c'est un animal dépourvu d'organe vocal ; c'est du moins l'analyse qu'en fait le frère du poète dans le livre qu'il consacre au monde de Lorca<sup>1485</sup>.

Dans le poème « *San Rafael* », un seul poisson unit les deux Cordoue : la ville réelle et son reflet dans le fleuve. Ni Rouquette, ni Allan ne conservent l'idée de blancheur contenu dans le texte lorquien ; ils optent pour la douceur, comme la traduction française :

<i>Un solo pez en el agua.</i>	<i>Un sol peis dins l'aiga</i>
<i>Que a las dos Córdoba junta :</i>	<i>que junta las doas Cordòbas :</i>
<i>Blanca Córdoba de juncos.</i> <sup>1486</sup>	<i>Tendra Cordòba de joncs.</i>

<i>Un solet peisson dins l'aiga</i>	Un seul poisson dans le flot
<i>Que liga lei doas Cordòbas :</i>	qui unit les deux égales :
<i>Mansa Cordòba joncosa.</i>	Cordoue aux douceurs de jonc.

À Cordoue se dressent de nombreuses colonnes ou « triomphe », en l'honneur de Saint Raphaël, patron de la ville<sup>1487</sup>. Il en est une, en particulier, sur laquelle apparaît un poisson dans l'iconographie. Dans la traduction de R. Allan nous remarquerons que l'auteur, à la différence de Rouquette, insiste sur la petitesse du poisson en employant le diminutif « *peisson* » et l'adjectif « *solet* », plus fort que « *sol* » et qui se traduit par « unique ». Peut-

<sup>1485</sup> Voir Francisco García Lorca, 1981. *Federico y su mundo*, 2<sup>da</sup> edición, Madrid, Alianza Editorial. P. 237.

<sup>1486</sup> Lorca, p. 451. Traduction d'A. Belamich, éd. *Poésie* / Gallimard. P. 213. *Œuvres complètes I*. P. 431. Rouquette. P. 39. Allan. P. 29.

<sup>1487</sup> Un monument très important fut construit au XVII<sup>ème</sup> siècle et terminé par le sculpteur Miguel Verdiguier, en action de grâce pour avoir protégé la ville d'une épidémie de peste. Le monument dans son ensemble est orné de figures d'animaux et de représentations de la richesse de la terre de Cordoue.

être Allan veut-il marquer le contraste entre la taille de l'animal et la grandeur de Cordoue. La lecture du *Livre de Tobie* dans *L'Ancien Testament* donne une idée du lien qui unit le poisson, Cordoue et Saint Raphaël : c'est grâce au fiel du poisson pêché par Tobie sur l'ordre du saint que le père de Tobie recouvre la vue<sup>1488</sup>. Lorca fait allusion à « *Tobías* » dans le poème, au vers 7 de la seconde partie.

Le froid de la lame et celui du poisson sont associés, de même que leur brillance dans le poème « *Reyerta* » qui décrit les couteaux d'Albacete, objets destinés à tuer ou blesser plus qu'à cuisiner, comme des armes belles bien que rougies par le sang ennemi ; à moins que leur beauté ne provienne justement de ce sang... Une comparaison est établie entre un terme concret, « *sangre* » et un terme plus abstrait, l'adjectif « *bellas* » qu'une préposition unit :

*En la mitad del barranco  
las navajas de Albacete,  
Bellas de sangre contraria,  
relucen coma los peces.*<sup>1489</sup>

*A la mitad dau barranc  
los ganivets d'Albacete  
bèls de sang enemig  
Trelusisson coma de peisses.*

*Dins lo bèu mitan dau vabre  
Lei daganàs d'Albacete  
Bèus dau sang deis enemics,  
Coma de peis relusisson.*

Dans le milieu du ravin,  
superbes de sang adverse,  
luisent comme des poissons  
Les navajas d'Albacete [*sic*].

Sous les armes comme sous les poissons, se cache un symbole sexuel. C'est ce qui se présente dans « *La casada infiel* ». Cet animal aquatique est indissociable du corps de la femme et la traduction de R. Allan est tout aussi suggestive que l'original lorquien :

*Sus muslos se me escapaban  
como peces sorprendidos*<sup>1490</sup>

*Me defugissían sei cuèissas  
coma de peis dessotats,*

*Jot ieu sas cuèissas m'escapavan  
Coma de peisses suspreses.*

Ses cuisses s'enfuyaient sous moi  
comme des truites effrayées

Quant à celle de Rouquette, elle est un peu plus concrète grâce à l'expression « *jot ieu* » qui permet de visualiser la position des corps. La différence entre le texte original et une traduction française réside dans le choix de Jean Prévost qui transforme l'animal en le définissant par son genre particulier, les truites, que l'on dit méfiantes et rusées, difficiles à saisir et fuyantes ; de plus, ce sont des poissons de rivière, c'est-à-dire des eaux froides et rapides mais pas de fleuves.

Le poème de B. Lesfargues, « *Orbalutz de Sant-Martin* », offre une image lorquienne quand il parle de la nuit comme d'un pêcheur qui remonte des « poissons frémissants » :

<sup>1488</sup> *La Sainte Bible*, 1955. Traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Les Éditions du Cerf. *L'Ancien testament, Le Livre de Tobie*, p. 496 à 508 ; en particulier les pages 497, 500, 501 et 505. Raphaël est l'archange qui guérit selon l'étymologie de son nom hébreu.

<sup>1489</sup> Traduction d'A. Belamich, éd. *Poésie* / Gallimard. « La rixe ». P. 198. La région d'Albacete (Castille-La Manche) est réputée pour les lames de ses couteaux, comme ceux de Laguiole en Aveyron ou de Thiers. Rouquette. « *Batèsta* », p. 22. Allan. « *La garrolha* ». P. 16.

<sup>1490</sup> Lorca, p. 435. Traduction de Jean Prévost, éd. *Poésie* / Gallimard. P. 204. Traduction d'A. Belamich, p. 426. « Ses cuisses glissaient sous moi / comme des poissons surpris ». Rouquette. P. 31. Allan, P. 23

*Èrem preses dins l'oblit del temps  
Per l'espervièr de la nuèch clara,  
Comol de peïsses fernissents  
E qu'avián de fuòc las escalhas.*<sup>1491</sup>

Nous étions pris dans l'oubli du temps  
par l'épervier de la nuit claire,  
rempli de poissons frémissants  
aux écailles de feu.

Dans le « romance » historique de « *Thamar y Amnón* »<sup>1492</sup> qui fait partie du *Romancero Gitano* Amnón dit à sa demi-sœur, qu'il désire intensément :

*Thamar, en tus pechos altos*      *Thamar, en tas popas autas*      Thamar, il y a dans tes seins  
*Hay dos peces que me llaman,*      *i a dos peïsses que me sònan.*      Deux poissons qui m'ensorcellent

Le pouvoir érotique de la métaphore du poisson renforce l'image des seins hauts placés, tendus par la passion. Il nous rapproche ainsi de la mystérieuse sirène. C'est un être étrange, emblème de l'eau, qui, chez les peuples indo-européens<sup>1493</sup>, est un symbole de fécondité et de sagesse. Les poissons, c'est-à-dire les seins de Thamar, se retrouvent transformés à la fin du poème quand paraissent les premières lueurs de l'aurore, plus douce que la nuit qui vient de se passer :

*Rumores de tibia aurora*      *De ressons d'aua tebesa*      Aux rumeurs de tiède aurore  
*Pámpanos y peces cambian.*<sup>1494</sup>      *Cambian espampèls e peïsses.*      Poissons et pampres se changent.

C'est un poisson qui semble vouloir réveiller et appeler en la caressant de la tête aux cuisses une fillette morte dans l'eau ; l'évocation érotique et sensuelle efface toute impression de morbidité, dans le poème « *Nocturnos de la ventana* », écrit en 1923, « *A la memoria de José Ciria y Escalante, poeta* » :

*De la cabeza a sus muslos*      Depuis sa tête à ses cuisses  
*Un pez la cruza, llamándola.*<sup>1495</sup>      Un poisson l'appelait.

Le poème « *Romance sonámbulo* » établit un lien entre le poisson et le froid et le malheur qui viennent avec l'aurore sous l'aspect de grandes étoiles de givre, c'est-à-dire des étoiles qui pâlisent et se refroidissent à l'aube. Ces étoiles de glace arrivent avec le poisson d'ombre, celui qui vient du fond de l'eau et projette son ombre grâce aux reflets du soleil levant et qui trace un chemin pour l'aube :

*Grandes estrellas de escarcha*      *Grandas estèlas de giure,*  
*Vienen con el pez de sombra*      *venon amb lo peis de l'ombra*  
*Que abre el camino del alba.*<sup>1496</sup>      *Qu'obrís lo camin de l'aua.*

<sup>1491</sup> Bernat Lesfargas, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrroux, Journ. P. 23. « Crépuscule de Saint-Martin », p. 23.

<sup>1492</sup> Federico García Lorca, *Romancero gitano*, « *Tres romances históricos* ». P. 464. Traduction d'A. Belamich, éd. *Poésie* / Gallimard. P. 243. Littéralement, le verbe « *llaman* » signifie « appellent ». Max Rouquette. P. 68.

<sup>1493</sup> <http://www.arcturius.org/chroniques/symbolisme-du-poisson/> Le poisson est associé aux mystères de l'inconscient, aux pulsions ; il a une grande capacité d'adaptation. Les Chrétiens l'ont adopté comme symbole des âmes en perdition destinées à être sauvées par le Christ. Le poisson est aussi une des premières représentations de la vie terrestre.

<sup>1494</sup> Federico García Lorca, *Op. Cit.* p. 467. Traduction d'A. Belamich, éd. *Poésie* / Gallimard. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 452. « Des rumeurs de tiède aurore / changent poissons et pampres ». Max Rouquette. P. 69.

<sup>1495</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, p. 369. Traduction d'A. Belamich, éd. *Poésie* / Gallimard. P. 33. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 336. « Depuis sa tête à ses cuisses / un poisson l'appelait ».

La version de R. Allan ne s'éloigne guère du modèle :

*D'estelas grandas de gibre,  
Vènon ambé lo peis d'ombra  
Que durbis lo dralh de l'auba*

Un essaim d'astres de givre  
escorte le poisson d'ombre  
qui ouvre la voie de l'aube

Pécout, quant à lui, a opté pour les poissons et les méduses dont il se sert pour représenter « les visions nées du monde » :

*Lo Centre es una escala de mar.  
[...]  
De pertot grelhavan lei rebats d'aiga clòta  
De pertot èra la bèstia moligassa  
La gelarèa vivènta dei medusas.  
[...]  
Aviàs agut crenat que foguèsson Medusa,  
Lei visions nascudas dau mond.<sup>1497</sup>  
[...]  
As agut crenat que foguèsson Gorgonas*

Le Centre est une escale de mer,  
[...]  
Partout poussaient les reflets des eaux mortes  
partout passait la bête molle  
la gelée vivante des méduses  
[...]  
Tu avais craint qu'elles ne soient Méduses,  
les visions nées du monde  
[...]  
Tu as craint, autrefois, qu'elles ne soient Gorgones

Pour rester dans le milieu marin, Pécout n'a cité qu'une fois le poulpe faiseur de nuit lorsqu'il crache son encre :

*Dins la lima tèbia e gelada  
Poirisson lei cauquillhatges  
E lei barquets, varatges  
Ont lei pofres dictan la nuech  
Amb sei nivols de tencha.<sup>1498</sup>*

Dans la vase tiède et glacée  
pourrissent les coquillages  
et les épaves des barques  
où les poulpes dictent la nuit  
avec leurs nuages d'encre.

Une image lorquienne apparaît dans cette représentation de la nuit provoquée par l'animal qui crache son encre pour créer la noirceur nocturne. Lorca a utilisé le poulpe dans le *Poema del Cante jondo* et créer une image auditive dans la comparaison entre l'animal et un végétal, la « pita », l'agave ; le jeu de sonorités est conservé en occitan et en français : « *pulpo petrificado* », « *pofre petrificat* », « Poulpe pétrifié »<sup>1499</sup>.

Les Occitans ne semblent pas s'être penchés sur le mystérieux poisson dont la sirène est un représentant ambivalent et fabuleux comme la licorne que Lorca et Rouquette ont mise en vers. Cet animal mythique est porteur de nombreux symboles : pureté, puissance, fécondité spirituelle, fidélité en amour. Sa corne unique est une flèche d'inspiration divine mais aussi un emblème sexuel. La croyance aux licornes a couru depuis le Moyen-Âge jusqu'au XVII<sup>ème</sup> siècle.

Dans *Les psaumes de la nuit* Max Rouquette intitule un poème « *L'unicòrn* », dans lequel il présente la « Bête », « *la bèstia va unenca en son etèrne* », « unique en son éternité » ; elle

<sup>1496</sup> Traduction d'A. Belamich, éd. *Poésie* / Gallimard. P. 198. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 422. « De grandes étoiles de givre / escortent le poisson d'ombre / qui ouvre la voie de l'aube ». Rouquette. P. 24. Allan. P. 18.

<sup>1497</sup> Roland Pecout, *Mastrabelè, Jorn*, Montpeyroux, 1999. P. 27 à 31.

<sup>1498</sup> *Idem*, p. 67.

<sup>1499</sup> Lorca, p. 327. Traduction d'A. Belamich. P. 163. Rouquette, « *Agave* », p. 53.



est belle et douce mais irréelle car rêvée : « *Bèl unicòrn doça bèstia de sòm* ». Cependant, elle effraie les autres animaux et fait plier « *los roires embriagats de luna* », les « chènes enivrés de lune » ; elle « fait peur » au poète car son sommeil [celui de la licorne] lui parle de la mort :

*Crete ton pas qu'etèrne restontís  
E mai ton sòm que la mòrt me recòrda.*<sup>1500</sup>

Ton pas qui sonne éternel me fait peur  
et bien plus ton sommeil qui de la mort me parle

Ce poème est composé comme un sonnet inversé en ce sens que les tercets précèdent les quatrains ; les vers sont des décasyllabes. L'art du poète est de faire « parler » le sommeil, dans la traduction alors qu'en occitan, c'est le verbe « *recordar* » (si proche de l'espagnol), « rappeler » qui est utilisé. Les allitérations en [ɔ] des mots « *sòm* », « *mòrt* », « *recòrda* » sont dures et suggèrent le pas de la licorne qui frappe le sol. Max Rouquette se sert de l'oxymore dans son poème « *L'unicòrn* » pour rendre encore plus irréelle et plus mystérieuse la « Bête » mythique :

*Afeccionada au resson de son pas  
Dins la lutz d'ombra e la seuva d'estèlas  
La bèstia va unenca en son etèrne.*<sup>1501</sup>

Attentive à l'écho de son pas  
dans la clarté de l'ombre et la forêt d'étoiles  
la Bête marche unique en son éternité.

Cette bête venue du bestiaire médiéval devient l'archétype de l'antagonisme vie-mort : « *Magnifica e terribla au fons de la nuòch, la bèstia unenca en son etèrne es ja un avatar d'aquelas fòrças tuclas e terriblas qu'atravèsan lo mond, mai fòrtas que lo nonrés, principi de vida e de mòrt.* »<sup>1502</sup>. [Magnifique et terrible au fond de la nuit, la bête unique en son éternité est déjà un avatar de ces forces aveugles et terribles qui traversent le monde, plus puissantes que le néant, principe de vie et de mort.]

Rouquette a publié, en 1988, le recueil qui s'appelle *Lo Maucòr de l'unicòrn* (*Le tourment de la licorne*) ; il rassemble des poèmes dans lesquels il exprime sa fascination pour la nuit, le rêve et dit son tourment par le truchement de cet animal mythique : une licorne. Dans le poème éponyme, c'est devenu un animal amer, « *lo còr tot confle de fèu* », dont « le cœur [est] débordant de fiel » ; désespérée et en furie, elle parcourt l'univers et le vent lui-même a pitié d'elle :

*E lo vent pietadós  
Dins sa man fasiá volar  
Son pèu ondejat de ràbia*<sup>1503</sup>

Et le vent plein de pitié  
dans sa main faisait voler  
son poil ondoyé de rage

Le « *Maucòr* », le désespoir de la licorne, seule dans son genre, est proche de la « *Pena* » qui hante Lorca et imprègne tous ses poèmes.

<sup>1500</sup> Max Rouquette, *Les Psaumes de la nuit*, [1937], Paris, Obsidiane, Édition bilingue, 1984, p. 118. Ce poème est inclus dans la partie « *La Pietat dau matin* » composée en 1963.

<sup>1501</sup> Max, Rouquette *La Pietat dau matin*, IEO Toulouse, *Messatges*, 1963. P. 59.

<sup>1502</sup> Article de Joan-Frédéric Brun, « *Dels Sòmís dau matin fins a las Abelhas dau silenci : la madurason plenièira d'un imaginari poetic* » In Verny, Marie-Jeanne, en collaboration avec Philippe Gardy, 2009. *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane : la poésie d'oc dans le concert des écritures européennes, 1930-1960*. PULM, collection « Etudes occitanes », Montpellier. P. 165.]

<sup>1503</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, (Sud, Marseille, 1988), 2ème éd., Domens, Pézenas, 2000. P. 144. Max Rouquette. P. 64.

Nous trouvons cette bête fabuleuse chez Lorca, dans le poème « *Burla de don Pedro a caballo* », « Don Pierre à cheval. Romance burlesque avec étangs » du *Romancero gitano* :

<i>Unicornio de ausencia</i>	<i>L'unicòrn de l'absència</i>	La licorne d'absence
<i>Rompe en cristal su cuerno</i> <sup>1504</sup>	<i>romp en cristal sa bana</i>	brise sa corne de verre

L'emploi par Rouquette du verbe « *rompre* », jumeau du verbe espagnol « *romper* », fait partie de cette richesse lexicale de l'écrivain occitan qui devait connaître aussi les termes « *copar* » ou « *trencar* ».

La bête évoque la noblesse comme celle de don Pedro ainsi que la chasteté ; elle se présente sous l'aspect d'un cheval blanc pourvu d'une corne d'or au milieu du front. La légende raconte qu'elle est dotée d'une puissance infatigable mais qu'elle se déclare vaincue devant une vierge. Manuel Antonio Arango affirme que « La licorne est un symbole de pouvoir, de joie et de pureté. [...] elle représente la spiritualité et la sublimation »<sup>1505</sup>. C'est un des rares animaux à ne pas avoir une connotation maléfique ; elle est, au contraire, dotée d'un double aspect : elle est, à la fois, symbole de pureté et de fécondité, masculinité et féminité. Cet animal mythique, la licorne, permet à l'auteur de « parler » de ses sentiments en utilisant l'importance des mots et le pouvoir des rêves.

Deux compositions de Lorca évoquent encore cet animal fantastique : le premier vers du poème « *Fábula* » cite « *Unicornios y cíclopes* », « Licornes et cyclopes » ; Lorca associe les licornes aux cyclopes et décrit ces animaux comme ayant des cornes d'or et des yeux verts ; la présence de la couleur verte procure une impression de méfiance ou de danger :

<i>Cuernos de oro</i>	Yeux verts
<i>Y ojos verdes.</i>	et cornes d'or.
<i>Una pupila</i>	Unique prunelle
<i>Y una potencia</i> <sup>1506</sup>	unique force

Dans le deuxième poème, « *Procesión* », extrait du *Poema del Cante jondo*, Lorca se demande quelle est l'origine de ces animaux ; ils sont une métaphore et un élément concret de l'iconographie populaire :

<i>Por la calleja vienen</i>	<i>Por la carriereta venon</i>	Par la ruelle viennent
<i>extraños unicornios.</i>	<i>D'estranges unicòrns.</i>	d'étranges unicornes.
<i>¿De qué campo,</i>	<i>De quant campèstre,</i>	De quelle campagne,
<i>De qué bosque mitológico ?</i> <sup>1507</sup>	<i>De quant bòsc mitologic ?</i>	de quel bois mythologique ?

<sup>1504</sup> Federico García Lorca, *Op. Cit.* p. 463. Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard. P. 240. « Don Pierre à cheval. Romance burlesque avec étangs ». Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 449. « Don Pedro à cheval. Romance burlesque avec étangs ». « La licorne d'absence / brise sa corne en cristal. ».

<sup>1505</sup> Manuel Antonio Arango, 1995, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Editorial Fundamentos, p. 272.

<sup>1506</sup> Federico García Lorca, *Op. Cit.*, p. 365. *Canciones* (1921-1924). « Fable », Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard. P. 27. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 333. « Licornes et cyclopes. / Les yeux verts / et la corne d'or. [...] Une pupille / et une puissance. ».

<sup>1507</sup> Federico Lorca García, *Op. Cit.*, p. 309. Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard. P. 145. Rouquette. « Procession », p. 31.

L'inconnue soulevée par le dernier vers de Lorca et l'interrogation teintée d'inquiétude qu'il contient nous permettent d'établir un lien non seulement avec le passé et les mythes mais aussi avec l'univers et le cosmos peuplés d'animaux qui animent les bois, les forêts et la terre. Nous avons vu que les arbres, par leurs branches, sont des passeurs de la terre vers le ciel. Sur cette terre qui leur est chère, qui les porte et les inspire, tous les éléments de la nature intéressent les poètes : arbres, végétaux, animaux, sans oublier cet animal doté de raison qu'est l'être humain pour lequel Lorca éprouve un sentiment profond de fraternité compatissante et qui ne laisse pas indifférents les poètes occitans du début du siècle passé. Tous vont chercher la racine de leurs chants dans cette nature qui fait leur monde et qu'ils parcourent soit en rêves soit en réalité. Comme un arbre enraciné dans la glèbe qui le nourrit mais dont il se détache pour s'élever vers le ciel, les poètes qui nous occupent ont tous les pieds sur terre, dans cette terre qui les a vus naître et leur a fourni leurs premières découvertes et donné leurs premières connaissances. Cependant, leur esprit se libère de ce lien pour s'accrocher aux nuages, dans un nouvel univers à la fois fascinant et attirant mais mystérieux et effrayant.

### 3.5- Ciel, air et lumière. Rêves et réalité

L'univers poétique mêle nature, réalité et rêve ; tout prend une dimension cosmique sans oublier l'aspect fantastique. L'ouvrage de G. Bachelard, *L'air et les songes*, comporte un chapitre sur « Le ciel bleu » dans lequel l'auteur écrit que « [...] le bleu du ciel est aussi irréel, aussi impalpable, aussi chargé de rêve que le bleu d'un regard. Nous croyons regarder le ciel bleu. C'est soudain le ciel bleu qui nous regarde. »<sup>1508</sup>. Il ajoute aussi que « *Le ciel bleu est une aurore permanente.* » [sic] et que « Le ciel bleu a le mouvement de l'éveil. » (P. 196) ; « dans certaines poétiques il reçoit un autre nom. » dit le philosophe qui cite le terme « éther » (P. 199). Selon Bachelard, « l'éther n'est pas un élément « transcendant » mais seulement la synthèse de l'air et de la lumière. » (P. 200). Si nous regardons les différentes définitions du terme, nous trouvons que, dans la mythologie grecque, Éther est une divinité importante ; il « personnifie le Ciel dans ses parties supérieures. L'air y est plus pur et plus chaud. C'est celui qui est respiré par les dieux, contrairement à l'Ær, l'air des parties inférieures du ciel, respiré par les mortels ». En physique, l'éther fut considéré comme une substance qui remplit l'espace ; en chimie, c'est une famille de composés organiques<sup>1509</sup>.

Dans le *Cantic del brau*<sup>1510</sup>, tous les sens sont bien en éveil et associés aux objets, à la Terre : odeur, goût, sensations. La prose du Livre III de R. Allan contient des poèmes qui ne sont pas loin de rappeler le surréalisme : « *Lo pegós* » (P. 117), « *Sòmi* » (P. 123), « *Lei pèiras* » (P. 125), « *Dicha de l'escaleta* » (P. 127), « *Lei caulets-flòris* » (P. 119). L'œuvre de

---

<sup>1508</sup> Gaston Bachelard, (1943), 1972. *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Librairie José Corti, Paris. P. 191.

<sup>1509</sup> Source : Wikipédia.

<sup>1510</sup> Robert Allan, *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tibra I*, Edition bilingue établie par M-J. Verny, lettras d'òc, Toulouse, 2012. Livre V. P. 155.

R. Allan, comme celle de Lorca, humanise, en bien ou en mal, tous les éléments. Il en est de même chez Rouquette pour qui ni les astres ni le ciel n'échappent à cette transformation. Il est un astre en particulier qui joue un grand rôle chez Rouquette comme chez Lorca : la lune et ses pouvoirs, maléfiques le plus souvent.

### 3.5.1- Les astres. Lune et étoiles

La lune andalouse a la même fonction que les esprits ou les fées, « *las fadas* », « *las domaiselas* », « *las trèvas* », telles que les nomme J. Boudou<sup>1511</sup> dans le poème éponyme *Las Trèvas* ; ici, la lune est « *piètra* », faible. Les « *trèvas* » n'existent pas et ne sont qu'un produit de l'esprit des hommes très imaginatifs ou craintifs et/ou peu instruits des phénomènes naturels qui restaient, pour eux, très mystérieux et certainement liés à des forces occultes.

Ces mythes ancestraux des revenants, des âmes des païens, « *Totas las amas dels pacans* », « Toutes les âmes des païens », sur le Lagast<sup>1512</sup>, en Rouergue, sont aussi inquiétants que la lune de la forge gitane de Lorca dans le poème *Romance de la luna, luna*. Ces esprits, ces âmes en peine qui dansent le sabbat pour ensorceler le pauvre berger, lui apportent la mort par une nuit de lune rouge et pleine :

<p><i>La luna roja fa lo plec, Pastre, e te prendrà sus aquel banc De pèira vièlh, te chucaràn lo sang, Las trèvas.</i><sup>1513</sup></p>	<p>La lune rouge est dans son plein, berger... ils te prendront sur le vieux banc de pierre, et te suceront le sang, les revenants.</p>
--	---

L'homme a pourtant été averti par le poète de se méfier des esprits ; des signes avant-coureurs avaient annoncé leur venue par de bruits, des feux :

<p><i>Pastre, mesfisa-te, sul Lagast que trantís i a las trèvas amont que desraban los pins.</i><sup>1514</sup></p>	<p>berger, méfie-toi, sur le Lagast qui tremble les revenants là-haut arrachent les grands pins.</p>
---	--

*La femna de Viaur*<sup>1515</sup> est une sirène fascinante, aussi fascinante et dangereuse que *Las Trèvas del Larzac* :

<p><i>Mas de qu'es aquela femna Que se ten de l'autra part : Una femna que braceja, Tota vestida de blanc ?</i></p>	<p>Mais quelle est donc cette femme qu'on voit de l'autre côté et qui fait de grands gestes toute habillée de blanc ?</p>
---	---

Par contre, il existe un astre réel qui est considéré comme maléfique. La lune possède un aspect fantastique qui aggrave son côté dangereux. Chez les Grecs Sélène, Séléné (Gr.

<sup>1511</sup> Joan Bodon, *Poèmas*, édition bilingue, IEO edicions, 2010. Traduction de Roland Pécout.

<sup>1512</sup> Petit coin du Rouergue, en Aveyron, culminant à 900 mètres d'altitude, dans la région du Lézou (Leveson), bordé par le Ségala (Segalar) ; région de lacs. Traduction de Roland Pécout, IEO –edicions, 2010.

<sup>1513</sup> Joan Bodon, *Op. Cit.* p. 243.

<sup>1514</sup> *Idem*, Traduction de Roland Pécout.

<sup>1515</sup> *Op. Cit.* p. 217.

Σελήνη ; Lat. Selene) était la fille des Titans Théia et Hypérion et la sœur d'Eos et d'Hélios. Selon d'autres auteurs elle serait la fille d'Hélios et d'Euryphaessa. Elle était la déesse de la lune que les Romains appelèrent Luna.<sup>1516</sup> Les trois religions du Livre ont, elles aussi, établi un lien entre les cérémonies rituelles et les phases de la lune.

Elle annonce la mort et, même dans les cas où elle est humanisée, elle conserve ce caractère malfaisant. Lorca ajoute à cet astre nocturne la couleur verte dont nous savons qu'elle est maligne, pour souligner son pouvoir de nuisance. Antofñito el Camborio est « *moreno de verde luna* » : double prémonition et avis de danger pour le gitan sur le chemin de Séville.

Il est probable que R. Lafont ait pensé à Lorca quand il écrit : « *enfant saignant sus un autar* », « *Enfant saignant sur un autel* », dans la suite « *Cosmogonia ninòia* » du recueil *Dire*. L'enclume de la forge gitane serait un autel du sacrifice sur lequel est immolé l'enfant sous le regard froid de la lune<sup>1517</sup>.

De tous temps les hommes ont attribué ce caractère malin à l'astre de la nuit : Paracelse<sup>1518</sup> disait que la pleine lune exacerbait la folie. Aujourd'hui on accuse la lune, qu'elle soit rousse<sup>1519</sup> ou blanche, de mauvaise influence et l'adjectif « lunatique » est à rapprocher du terme anglais « *lunatics* », mot désignant les personnes dont les crises de démence étaient déclenchées par la pleine lune. Cet astre est chargé de pouvoirs mystérieux et parfois incompréhensibles, d'où l'attrait et la répulsion qu'il peut provoquer dans l'esprit humain. Il provoque les marées, agit, dit-on, sur la pousse des légumes, des cheveux...

D'autres expressions comme « être dans la lune », « être bien ou mal luné », « décrocher la lune », « tomber de la lune », « promettre la lune », « vieilles lunes », « lune de miel » entrent dans le catalogue populaire des expressions liées à cet astre changeant qui agit sur les marées et / ou le temps. En occitan, un dicton prétend que :

<i>Luna mercruda,</i>	Lune du mercredi,
<i>Femna barbuda e prat mossut</i>	Femme barbue et pré moussu
<i>Fan pas grand revengut</i> <sup>1520</sup>	Ne font pas grand revenu.

Une lune qui est pleine un mercredi, jour de Mercure donc « *dimècres* » en occitan est dite « *mercruda* » et n'a pas bonne presse.

---

<sup>1516</sup> Séléné, In <http://mythologica.fr/grec/selene.htm#sthash.tzyLRA4o.dpuf>

<sup>1517</sup> Robert Lafont, *Poèmes*, 1943-1984, Jorn, 2011. P. 51.

<sup>1518</sup> Théophraste Bombast von Hohenheim. Médecin, astrologue, alchimiste, né en 1493, près de Zurich, était un homme curieux de découvrir de nouvelles techniques de guérison mais fut souvent inquiet à cause de son esprit novateur, en lutte contre l'obscurantisme du monde médical contemporain. Il mourut à Salzbourg en 154. Cf. Foucault Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, 1972.

<http://www.science-et-magie.com/archives02num/sm52/5201paracelse.html>

<sup>1519</sup> Un proverbe occitan dit « *luna rossa tota bona o tota gossa* ». La lune rousse peut être bonne ou mauvaise, entre la fin avril et mai. Le terme « *gossa* » est le féminin de « *gos* » qui signifie « chien » ; la lune serait donc méchante comme une chienne, selon les parlers populaires. Un « *refrán* » espagnol dit : « *despuès de la luna de miel, la luna de hiel* » : après la lune de miel des épousailles, vient le mauvais temps des critiques acerbes et donc la lune de fiel.

<sup>1520</sup> Cf. *Nos racines*. Travail de mémoire collective édité par la Fédération départementale des Aînés ruraux de l'Aveyron, éditions de la Diège, 12260 Salles-Courbatiers, 2000. P. 225 à 230.



Dans son ouvrage, Antonio García Velasco<sup>1521</sup> analyse le lexique lorquien et note que, dans les dix termes les plus fréquemment employés, on trouve « *No* », « *luna* », « *corazón* », « *agua* », « *noche* », « *amor* », « *cielo* », [Non, lune, cœur, eau, nuit, amour, ciel]. L'auteur ne parle pas systématiquement de l'astre mais il pense que c'est un élément de comparaison, qui peut modifier, nuancer un objet ou une qualité. Cependant, García Velasco accorde à la lune un pouvoir métaphorique d'idéal hors du commun, de merveilleux ; ce n'est pas l'astre de la nuit ou le reflet de sa lumière dans l'eau. Ce reflet revient souvent chez Lorca. Sa connotation est souvent négative : la subjectivité transforme la lune en douleur et froideur :

*(Por un monte de papel  
Asoma la luna fría.)  
¡Oh dolor de la verdad!  
¡Oh dolor de la mentira!*<sup>1522</sup>

(Sur un sommet de papier  
la froide lune se montre.)  
Douleur de la vérité !  
Hélas, douleur du mensonge !

Nuit et lune sont actrices de la poésie de R. Lafont qui partage parfois l'avis lorquien sur l'astre nocturne, froid et mort mais brillant :

*Dança luna dança mòrta  
Sus lei serre 'e dins leis òrtas  
Amb ton anèu blau de noviatge  
Sus lei clars de la montanha  
A la poncha dei lausiers.  
Dança mòrta dança luna  
Dins leis uelhs de la feruna  
Per lo plaser del rei malaut.  
[...]  
Dins la copa d'argent clar  
La luna tasta sa jovença.  
Dança luna dança mòrta  
Per lo plaser del rei malaut  
Dança luna sus leis òrtas  
Mei jorns an fam de ta nuech freja.*<sup>1523</sup>

Danse lune danse morte  
sur les monts et dans les clos  
avec l'anneau bleu de tes noces  
sur les lacs de la montagne  
à la pointe des lauriers.  
Danse morte danse lune  
dans l'œil des bêtes sauvages  
pour le plaisir du roi malade.  
[...]  
Dans la coupe d'argent clair  
la lune goûte sa jeunesse.  
Danse lune danse morte  
pour le plaisir du roi malade  
danse lune sur les clos  
mes jours ont faim de ta nuit froide.

La coupe que la lune porte à ses lèvres, « *la copa d'argent clar* » rappelle « *l'argentum clar dels olius* », « l'argent clair des oliviers » de Rouquette dans un poème de *La Pietat dau matin*. La lune, bien que morte, évoque une jeune danseuse. Le mouvement de la danse est certainement dû à l'état maladif du roi qui la contemple ou au reflet dans les yeux des animaux, sans parler des effets sur l'eau des lacs. C'est donc bien un mensonge, la « *mentira* », une irréalité qui s'offre aux yeux du poète malgré la « *realidad* », la réelle présence de la lune.

Dans le recueil *Canciones*, Lorca dédie à l'astre nocturne un poème intitulé « *Dos lunas de tarde* », « Deux lunes du soir » où apparaît une lune humanisée :

<sup>1521</sup> Antonio García Velasco, *Las cien mil palabras de la poesía de Lorca a los cien años de su nacimiento*, Editorial Aljaima, Málaga, 1999.

<sup>1522</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Libro de poemas, « Encrucijada »*, p. 252. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 74. « Carrefour ».

<sup>1523</sup> Robert Lafont, 2011. *Poèmes, 1943-1984*, Montpeyroux, Jorn. Dire, « Legendari de la dolor », « Légendaire de la douleur II », p. 74-75.

*La luna llorando dice:  
Yo quiero ser una naranja.*

La lune dit en pleurant:  
Je voudrais être une orange.

Dans la seconde pièce, « *Lunes, miércoles y viernes* », « Lundi, mercredi, vendredi », le ton a changé :

*La luna estaba de broma  
Diciendo que era una rosa*<sup>1524</sup>

La lune pour badiner  
veut passer pour une rose.

C'est un astre qui peut pleurer et rire ou parler. Mais bien que Lorca le dote d'un désir de maternité, d'un mal de mère, comme le personnage du poème « *Romance de la luna, luna* », la lune est incapable d'enfanter et c'est un enfant mort qu'elle emporte ; on peut l'imaginer dans le berceau, *lo brèç*, en occitan, *la cuna* en espagnol, formé par les bras de la lune en forme de croissant, qu'on peut voir briller dans l'obscurité d'un ciel nocturne :

*Por el cielo va la luna  
Con un niño de la mano*<sup>1525</sup>

*Dins lo cèl se'n vai la lune  
Amb un manit de la man*

*Tras lo cèu s'en vai la luna  
En sarrant la man d'un dròlle*

La lune à travers le ciel  
mène un enfant par la main.

Le profond désir de maternité de la lune est impossible à concrétiser ; c'est un rêve irréalisable, une utopie. Il est fort probable que ce soit la cause du malheur de l'astre et de son caractère détestable. Allan et Lorca nous présente un pseudo-être qui ne sait pas comment se comporter face à une créature inconnue d'elle et qui en souffre mais ne peut s'en sortir qu'en faisant le mal, comme condamnée à une malédiction éternelle. Elle est capable d'une double personnalité, selon le moment du jour ou de la nuit car elle peut se montrer ingénue ou fantasque ou cruelle, tout comme elle est capable de changer de forme, d'apparence.

La lune jalouse les mères et, n'étant pas femme, elle vient voler l'enfant de la gitane puisqu'elle-même ne peut en avoir. Le groupe de musiciens Mecano<sup>1526</sup> la dépeint ainsi : une femme, gitane, supplie la lune de lui donner un fils ; cet enfant, elle l'aura et il appartiendra à la lune car il sera blanc et son père le reniera :

*Luna, quieres ser madre  
Y no encuentras querer  
Que te haga mujer*

[Lune, tu veux être mère  
mais tu ne trouves pas d'amour  
qui te ferait femme].

Cette chanson est dans la droite ligne du poème qui montre un « ballet » fantastique dans la forge gitane, endroit de travail et de vie des gitans, du feu et du fer, dans laquelle la lune

---

<sup>1524</sup> Federico García Lorca, *Op. Cit., Canciones*, p. 394 et 395. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 363-364. Traduction d'A. Belamich. *Poésie/Gallimard*. P. 75-76. » La lune dit en pleurant : / je voudrais être une orange » ; « Lundi, mercredi, vendredi », « La lune pour badiner / disait : "Je suis une rose" ».

<sup>1525</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Romancero gitano*, p. 425. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 418. Traduction d'A. Belamich. *Poésie/Gallimard*. P. 192. « Dans le ciel marche la lune / tenant l'enfant par la main ». Rouquette. P. 17. Allan. P. 13.

<sup>1526</sup> « *Hijo de la Luna* » est une chanson du groupe Mecano, écrite par José María Cano (fondateur du groupe), interprétée par Ana Torroja. Elle est sortie en 1986 dans l'album « *Entre el cielo y el suelo* ». Le groupe, créé en 1981, se sépara en 1992.

danse de façon « *lúbrica y pura* », pour fasciner l'enfant. La première femme du « *Poema de l'ametla* » de R. Allan (qui est, pour nous, une variation sur le thème lorquien du « *Romance de la luna, luna* ») dit à l'enfant :

<i>Enfant laissa trepes pas</i>	Enfant recule ne piétine pas
<i>Mon lençòu de borra grisa</i>	mon enveloppe de duvet gris
<i>Se vènes me lo raubar</i>	si tu viens me la voler
<i>L'ombrina de l'ametlier</i>	l'ombre de l'amandier
<i>Trairà de fuòc mila lenga</i> <sup>1527</sup>	jettera mille langues de feu

<i>Niño, dejame, no pises</i>	Enfant, laisse-moi, tu froisses
<i>mi blancor amidonado.</i> <sup>1528</sup>	ma blancheur amidonnée.

Tout ce poème de R. Allan est empreint d'une menace mortelle identique à celle ressentie dans la forge gitane :

<i>Quando vengan los gitanos,</i>	Quand viendront les cavaliers,
<i>te encontrarán sobre el yunque</i>	ils te verront sur l'enclume
<i>con los ojillos cerrados.</i>	étendu, les yeux fermés.

La couleur verte des doigts suit le modèle lorquien d'une teinte présage de malheur :

<i>Levarai lo ròc e l'ombra</i>	Je soulèverai le roc et l'ombre
<i>Enfantet que tei dets verds</i>	enfant pour que tes doigts verts
<i>Laiassen queta aquela ametla</i>	laissent tranquille cette amande
<i>Vò jalarà ta susor</i>	ou bien elle glacera ta sueur
<i>L'ombrina de l'ametlier</i>	l'ombre de l'amandier
<i>Amb sei lengas de freg.</i> <sup>1529</sup>	avec ses langues de feu.

Quant à « *L'ametla* », elle dit :

<i>E l'enfant que m'ausiguèt</i>	Et l'enfant qui m'a entendue
<i>Au tocar de mon bombet</i>	au contact de mon corsage
<i>Sang e suja s'enanèt.</i> <sup>1530</sup>	s'en est allé sang et suie

Tous les enfants meurent, chez Allan comme chez Lorca ; la lune prend l'enfant pour l'emporter dans le ciel. Toujours menaçante, elle frappera, par l'intermédiaire de l'amandier, « *Vò jalarà ta susor / L'ombrina de l'ametlier* », l'enfant qui osera voler son habit gris et duveteux alors que la lune lorquienne est vêtue d'un « *polisón de nardos* », un jupon amidonné et blanc, en occitan, « *gonèla de nards* », « *joba d'asarets* », « ses volants à nards »<sup>1531</sup>. Nous retrouvons ici le pouvoir maléfique de l'ombre lorquienne.

<sup>1527</sup> Robèrt Allan, *Lei Cants dau deluvi*, letras d'oc, 2012. P. 179.

<sup>1528</sup> Lorca, p. 425. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 418.

<sup>1529</sup> Robèrt Allan, *Op. Cit.*, p. 175 a 187 ; p. 183.

<sup>1530</sup> *Idem*, p. 187.

<sup>1531</sup> Federico García Lorca, p. 425. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 418. Rouquette, p. 17. Allan, p. 12.

Ni Lorca ni Allan n'oublent de mélanger les sens et les sensations : le toucher des vêtements, les couleurs et le parfum entêtant des nards, le feu... Les images et les métaphores rendent tangibles les atmosphères menaçantes ou inquiétantes chez les deux auteurs.

La lune accompagne la Faucheuse et pour se déguiser elle achète, pour mieux se fondre dans le paysage et ne pas être reconnue, des fards à « *Doña Muerte* » qui se promène pour vendre ses peintures de mort comme une fée mauvaise et folle :

*La luna le ha comprado  
Pinturas a la muerte*<sup>1532</sup>

Et la lune à la Mort  
achète des peintures

Dans le *Libro de poemas*, le poème « *La luna y la muerte* » montre un paysage désolé, sans couleurs, tout cela à cause d'une lune bien vieillie qui est en réalité « *Doña Muerte, arrugada* », « Dame la Mort, ridée » :

*La luna tiene dientes de marfil  
¡Qué vieja y triste asoma!*<sup>1533</sup>

La lune a des dents d'ivoire.  
Comme elle est vieille et triste !

Dans ce poème, les couleurs que la lune achète à « *Doña Muerte* », la Mort, sont des teintes pales, « *colores / de cera y de tormenta* », « des couleurs de cire et d'orage ». Il faut noter la présence du pouvoir fatidique de l'astre nocturne qui n'est que le négatif du soleil. La lune est un soleil éteint et elle porte la mort en elle : la sienne lorsqu'elle disparaît et celle des hommes dont l'âme s'échappe du corps. Le caractère dualiste de la lune est symbolique et mythique ; il est représenté par les deux phases de l'évolution de l'astre qui évoquent les différentes étapes du processus vital. Elle est aussi très ambiguë car elle a la capacité de ressusciter après sa disparition. L'astre nocturne a le pouvoir d'agir sur les humains comme dans le recueil *Diván del Tamarit* : la « *Gacela del mercado matutino* » évoque la lune :

*¡Qué luna gris de las nueve  
Te desangró la mejilla ?*<sup>1534</sup>

*Quana luna grisa de nòu oras  
T'apalliguèt las gautas ?*

*Quenta luna de nòu oras  
Beguèt lo sang de ta gauta ?*

Quelle lune grise de neuf heures  
A rendu si pâle ta joue ?

Alors qu'Allan suit le modèle andalou, Rouquette emploie un verbe moins fort que Lorca. Bien que le résultat soit identique, le verbe espagnol « *desangrar* » suggère la perte de sang, l'hémorragie plus menaçante que la simple pâleur sous-entendue par le verbe occitan « *apallir* » choisi par Rouquette.

La lune peut se déguiser sous une forme animale comme celle d'une tortue blanche qui chemine lentement : « *Blanca tortuga, / luna dormida, / ¡qué lentamente / caminas !* », « Blanche tortue, / lune endormie, / avec lenteur tu chemines ! », (*Canción para la luna*).

<sup>1532</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*. « *Libro de poemas* », « *La luna y la muerte* », p. 264. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 83-84. « La lune et la Mort ».

<sup>1533</sup> *Idem*, Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 83.

<sup>1534</sup> Federico García Lorca, *Diván del Tamarit* : « *Gacela del mercado matutino* », p. 567. Traduction de C. Couffon et B. Sesé. Traduction de Laurence Breysse-Chanet, In *Europe, Federico García Lorca*, n° 1032, p. 118. « Quelle lune grise de neuf heures / a blanchi ta joue ? ». Rouquette. P. 95. Allan. P. 54.

C'est un poème étrange qui aborde le thème de l'oppression par les lois, les conventions sociales. La lune a beau être une « *muerta pupila* », une pupille morte, elle devient le symbole des êtres opprimés :

<p><i>Vas protestando</i> <i>Seca de brisas,</i> <i>Del gran abuso</i></p> <p><i>De ese Jehová</i> <i>Que os encamina</i> <i>Por una senda,</i> <i>¡Siempre la misma !<sup>1535</sup></i></p>	<p>Tu protestes privée de brises contre l'abus, la tyrannie de ce Jéhovah qui te conduit sur un chemin toujours le même !</p>
---	---

Le personnage, « *viejo enorme / de los seis días* » / « vieillard énorme / des six jours », est une périphrase pour désigner Dieu. Quant aux derniers vers entre parenthèses, comme Lorca a coutume de le faire pour donner quelque indication plus ou moins discrète, ils traduisent de la part du poète un certain sens de l'humour :

<p><i>(Ya habréis notado</i> <i>Que soy nihilista.)</i></p>	<p>(Vous aurez remarqué Que je suis nihiliste.)</p>
---	---

C'est dans une autre tonalité que, dans les « *Tankas ninòias per espantar la nuèit* », [Tankas naïfs pour effrayer la nuit], R. Busquet attribue lui aussi à la lune des sentiments humains comme la curiosité et la jalousie :

<p><i>Ric, l'horizont</i> <i>Recèp dins son castèl de fuèlhas</i> <i>Lo solelh colc</i> <i>Mentre que defòra demora</i> <i>La luna gelosa que landra.<sup>1536</sup></i></p>	<p>[Le riche horizon reçoit dans son château de feuilles le soleil couchant tandis que dehors reste la lune jalouse qui erre.]</p>
--	--

« Madame la Lune », personnifiée mais ridicule avec un nuage en guise de mitre sur la tête, ressemble à un évêque :

<p><i>Amb una nivòl</i> <i>Sul cap en lòga de mitra,</i> <i>Dòna la Luna</i> <i>Sembla un evesque de lillà</i> <i>Que s'esompís dins los cairèls.<sup>1537</sup></i></p>	<p>[Avec un nuage en guise de mitre sur la tête, Madame la Lune ressemble à un évêque de lilas qui se pavane sur les parterres]</p>
--	---

Dans ces textes, l'astre se montre très curieux mais le poète, méfiant et moqueur, va se venger :

<p><i>S'es pas tròp rica,</i> <i>Per nòstre rechauchon, monaca,</i> <i>Met quatre cèsers</i> <i>E se la luna espincha</i></p>	<p>[Si tu n'es pas trop riche, pour notre souper, poupée, mets quatre pois chiches et si la lune nous lorgne]</p>
---	---

<sup>1535</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Libro de poemas* P. 215. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 43. « Chanson pour la lune ».

<sup>1536</sup> Ramon Busquet, *Aquò Ritz quand plòu*, Messatges, IEO, Tolosa, 1979. LVII P. 151.

<sup>1537</sup> *Idem*, LII. P. 150. « *Tankas ninòias per espantar la nuèit* ».



*L'emborniarai d'un còp d'espilla.*<sup>1538</sup> d'un coup d'épingle je l'éborgne.]

Une similitude de ton est sensible entre l'humour de Busquet et celui de Lorca quand ce dernier décrit l'astre comme une caricature :

<i>Sale del monte la luna</i>	La lune sort de la montagne
<i>Con su cara bonachona</i>	avec sa face débonnaire
<i>De jamona.</i> <sup>1539</sup>	de grosse mère.

Les suffixes « -ón/-ona » de « *bonachona* » et « *jamona* » qui jouent le rôle d'augmentatif, ajoutent un effet comique au terme « *jamona* », mot familier pour parler d'une personne aux rondeurs quelque peu excessives mais, certainement, appétissantes.

La couleur blanche n'est pas toujours la sienne ; elle peut être noire mais tout aussi mauvaise : elle est la « *luna negra de los bandoleros* », « sous la lune noire / des pillards de route / tes éperons sonnent. », de la « *Canción de jinete* »<sup>1540</sup>, la première de « *Andaluzas* », marquée « (1860) », extraite du recueil *Canciones*. Lorsque « *cantan las espuelas* », quand résonne le chant des éperons, c'est encore une fois un mauvais présage : l'évocation de ces éperons est l'annonce de la mort du cavalier.

Dans ce recueil, un second texte intitulé « *Canción del jinete* »<sup>1541</sup> parle d'une lune rouge qui contraste avec une jument noire, « *Jaca negra, luna roja.* » « Jument noire, lune rouge. ». Mais la mort rôde toujours quelle que soit la teinte :

<i>La muerte me está mirando</i>	La mort tout là-bas me guette
<i>Desde las torres de Córdoba.</i>	Depuis les tours de Cordoue.

Elle est verte, menaçante et colore le teint olivâtre d'Antoñito el Camborio, « *moreno de verde luna* ».

Une lune fauve est associée aux serpents, symbole sexuel, qui surgissent sur la tête de la jeune fille enfermée dans son couvent et qui présente d'étranges échos avec « *La monja gitana* », dans le poème de Lafont, « *Legenda de la joventa dei peus ros* », « Légende de la fille aux cheveux roux » :

<i>Sus lei serps la luna saura</i>	Sur les serpents la lune fauve
<i>Se conflava dins lo vent.</i> <sup>1542</sup>	Se gonflait dans le vent.

Le second « Romance » lafontien peignait la lune en rouge :

---

<sup>1538</sup> *Idem*, LIX, p. 152.

<sup>1539</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Libro de poemas*, « Paisaje », p. 225. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 50. L'expression « *jamona* » rappelle le proverbe espagnol : « *A los 40 o te ajamonas o te amojamas* ». [À 40 ans, ou tu sèches ou tu engraisse]. Cf. Article de Lucia Heredero, dans la rubrique « *Belleza* », <http://www.elmundo.es/2009/03/20/mujer/2616224.html>

<sup>1540</sup> Federico García Lorca, « *Canciones* », p. 376. Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard, p. 45. « Chanson de cavalier ». Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 343. « Dans la lune noire / des aventuriers / les éperons sonnent ».

<sup>1541</sup> *Idem*, p. 380. Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard, p. 51. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 346. « Jument noire, lune rouge. [...] c'est la mort qui me regarde / depuis les tours de Cordoue. »

<sup>1542</sup> Robert Lafont, 2011. *Poèmes, 1943-1984*, Montpeyrroux, Journ. P. 96-97.

*Roja la luna es de porfiri*<sup>1543</sup>

rouge la lune est de porphyre

Cependant, pour traduire la malice de la lune, il n'y a pas que la couleur ; la forme est aussi très suggestive. Dans le long poème de Lafont, « *Cantata de la misèria dins Arle* », « *Lo Moro vièlh* », dans la rizière, chante en s'adressant à l'astre rond et plein, aux yeux perçants, qu'il considère comme une personne qui partage son travail pour faire pousser le riz :

*Luna redonda sus lo ris*  
*Veses dins ieu coma dins l'aiga*  
*Luna redonda sus lo ris*  
*Siam per noïrir una erba vaiga.*<sup>1544</sup>

Lune ronde sur la rizière  
tu vois dans moi comme dans l'eau  
lune ronde sur la rizière  
nous nourrissons une herbe lente.

Dans ce même poème, les autres personnages « *còson la luna au topinet.* », le peuple des « *caracos* » « cuit la lune avec du pourpier. ».

À propos de la forme que prend la lune du « *Romance de la luna, luna* », nous savons qu'elle est en croissant mais elle devient une corne chez Lorca dans « *Doña Rosita la soltera* », « *Doña Rosita la vieille fille* » : « *Cuando la noche va tocando / blanco cuerno de metal* » », « Et quand la nuit va jouant / de son blanc cor de métal »<sup>1545</sup>. R. Busquet reprend et transforme, recrée ce poème dans « *Dòna Roseta* » ; la lune est une corne d'argent : « *la bana d'argent* »<sup>1546</sup>. Les poètes ont conservé l'image de la forme et ont attribué à l'astre la couleur de métal qui lui est propre.

Pour Lorca, la métaphore des cornes de lumière dans le poème « *Segundo aniversario* » évoque clairement la menace physique des cornes du taureau :

*La luna clava en el mar*  
*Un largo cuerno de luz.*<sup>1547</sup>

La lune pique la mer  
D'une longue corne claire.

Cette image d'une lune cornue est présente dans le poème de B. Lesfargues « *Parla a ma sòr la fòla de la fòrça* », « La folle de la force parle à ma sœur », lors d'une sorte de prière adressée à Dieu : « *dos coma las banas de la luna* », « deux comme les cornes de la lune »<sup>1548</sup>.

Le terme « *cuerno* », bien que polysémique, conduit la réflexion vers le chant pour l'ami mort dans l'arène. Dans la partie intitulée « *Cuerpo presente* », Lorca voit encore Ignace dans

---

<sup>1543</sup> Robert Lafont, *Poèmas*, Jorn, 2011. « *Dire L'òme Lo sègle* », « *Dos romances*, « *Roge* », p. 147. La deuxième version de ce poème, « *Romance roge* », est légèrement différente (P. 225) : « *la luna anuech es un porfir* », « la lune ce soir est de porphyre ».

<sup>1544</sup> *Idem*, « *Cantata de la misèria dans Arles* », p. 158-159.

<sup>1545</sup> Federico García Lorca, *Doña Rosita la soltera, Obras completas*, p. 1357. Comédie composée par Lorca en 1934-1935, elle sera créée en 1935 en décembre 1935 à Barcelone. Voir *Œuvres complètes II* p. 1121 et 1124, Traduction par Marcelle Auclair en collaboration avec Michel Prévost. Révision par A. Belamich, *Œuvres complètes II*, p. 586. Les traducteurs ont choisi de rendre le terme « *cuerno* » par « cor ». La première acception du DRAE est « corne ». Le concept d'instrument musical est induit par le verbe « *tocar* » qui signifie « toucher » et « jouer ».

<sup>1546</sup> Ramon Busquet, *Aquò Ritz quand plòu*, Messatges, IEO, Tolosa, 1979. P. 125.

<sup>1547</sup> Federico García Lorca, *Op. Cit. Canciones*, « *Dos lunas de tarde* », p. 397. Traduction d'A. Belamich, *Poésie/Gallimard*. P. 79. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 365. « La lune plante dans la mer / une longue corne de lumière. ».

<sup>1548</sup> Bernat Lesfargues, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrux, Jorn. P. 55.

l'arène mais ce n'est plus la « plaza » normale. Ignacio a déjà atteint la lune, nouvelles arènes où il combattra d'autres fauves, des « toros celestes », des « taureaux célestes » :

*Que se pierda en la plaza redonda de la luna  
Que finge cuando niña doliente res inmóvil ;*<sup>1549</sup>

Qu'il se perde dans la ronde plaza de la lune  
De qui l'enfance est comme une dolente bête immobile ;

*Que se pèrda dins la plaza redonda de la luna  
Que finta enfant dolenta una bèstia immobila*

*Que se pèrde  
Dins lo cièri redond de la luna que jòga,  
Quora es enfant la bèstia immobila e dolenta*

Pour Antoñito el Camborio qu'on a enfermé « *a las nueve de la noche* », les étoiles sont des épées de corrida qui se reflètent et s'enfoncent dans l'eau grise. Le lexique taurin vient soutenir l'image de l'étoile pointue qui représente la mort qui vient, comme une pique dans une corrida :

*Cuando las estrellas clavan  
rejonas al agua gris*<sup>1550</sup>

*Quora las estelas clavan  
de picas dins l'aiga grisa.*

*Quora leis estelas fican  
De vèras dins l'aiga grisa.*

Comme les astres plongeaient  
Leur pique dans l'onde grise.

Parfois elle suggère « un carámbano », un glaçon, dans *Romance sonámbulo*. L'image de ce glaçon est reprise par Lesfargues dans un texte en prose poétique, « *Nevèia d'arma* », « Neige sur âme ». L'auteur parle de l'absence de parole entre deux êtres trop réservés, dont l'un, en particulier, est devenu aveugle. Dans une métaphore surréaliste, le poète place des glaçons qui scintillent dans les yeux de l'homme : « *Cèc tu tanben que sabes pas, cèc tu tanben que gausas pas, cèc per de que tos uèlhs te los traguères e que te venguèron en son luòc dos carámbanos que mirgalhan a la lutz.* », « Aveugle toi aussi, toi qui ne sais pas, aveugle toi aussi, toi qui n'oses pas, aveugle parce que tes yeux, tu les as aspirés et à la place il y a deux *carámbanos* que la lumière fait miroiter. »<sup>1551</sup>.

Lesfargues n'a pas donné de traduction pour le terme espagnol et nous pouvons remarquer aussi la présence d'un « mot-besson » dans le verbe « *traguères* », « *tragar* » en castillan, qui signifie « avaler ». La construction grammaticale identique dans les deux langues permet la structure « *te los traguères* ».

<sup>1549</sup> Federico García Lorca, *Llanto por Ignacia Sánchez Mejías*, p. 544. Traduction d'A. Belamich, *Poésie/Gallimard*. P. 148. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 590. « Qu'il se perde dans l'arène arrondie de la lune / qui, infantine, feint d'être bête immobile ». Rouquette. P. 80. Allan P. 51.

<sup>1550</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, p. 446. Traduction d'A. Belamich. *Poésie/Gallimard*, p. 220. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 436. « À l'heure où les astres plongent / leur pique dans l'onde grise ». Rouquette. P. 46. Allan. P. 34.

<sup>1551</sup> Bernat Lesfargas, *Op. Cit.*, p. 189.

Pour revenir à la forme de la lune, elle n'est pas toujours montrée avec un visage rond et l'image de la glace est synonyme de froid qui rappelle, à son tour, le métal. Si la lune est souvent « *de plata* », argentée ; souvenons-nous du vers de Machado : « *Fuera, la luna platea / cúpulas, torres, tejados* ; », « Dehors, la lune argente / les coupoles, les tours, les toits ; »<sup>1552</sup> ; ici nous voyons apparaître une couleur peu commune, le jaune :

*Ajo de agónica plata*  
*La luna menguante, pone*  
*Cabelleras amarillas*  
*A las amarillas torres.*<sup>1553</sup>

*Alh d'argent que agonisa*  
*pausa la luna en descreis*  
*de jaunias cabeladuras*  
*A las torres enjaunidas.*

*Alhet d'argent a l'angònia*  
*La luna en descreis despausa*  
*De cabeladuras jaunias*  
*A cimias dei jaunei torres*

Ail d'argent qui agonise,  
la lune en décroissant pose  
à la tête des tours jaunes  
de longues crinières fauves

La lune devient un miroir dans la *Oda a Salvador Dalí* ; la couleur noire réapparaît mais, ici, la nuit ne semble pas menaçante puisqu'elle tient le miroir de lumière qu'est la lune. La majuscule révèle l'importance de ce moment qui semble se dresser tel un phare :

*La Noche, negra estatua de la prudencia, tiene*    La Nuit, noire statue de la prudence, tient  
*El espejo redondo de la luna en su mano.*<sup>1554</sup>    À la main le miroir arrondi de la lune.

Cet élément céleste prend toutes les formes au cours de son cycle et cela perturbe les hommes et la nature : dans le poème « *Romance de la guardia civil española* » seule une moitié d'astre est plongée dans une extase qualifiée « de cigogne » car elle s'est arrêtée à la place qu'occupent les cigognes sur les clochers. Il faut remarquer que, dans le lexique de Max Rouquette, la « *ganta* » est une oie sauvage :

*La media luna, soñaba*  
*Un extásis de cigüeña.*<sup>1555</sup>

*La mièja luna somiava*  
*Una estasi de ganta.*

*La mièja-luna somiava*  
*Un raviment de cigonha.*

La demi-lune songeait  
Dans une extase d'aigrette.

R. Pécout emploie aussi une image animalière pour qualifier la lune et, comme pour lui donner un pouvoir plus grand, emploie la majuscule, « *Machòta* » :

*La luna [...]*  
*Aquela Machòta*  
*Deis uelhs ebris, roginós*<sup>1556</sup>

La lune, [...]  
cette chouette  
aux yeux ivres, aux yeux rouges

<sup>1552</sup> Antonio Machado, 1966, *Poesías completas*, Madrid, Austral, N° 149, Espasa-Calpe, Undécima edición. *Nuevas Canciones*, « *La luna, la sombra, y el bufón* », p. 189. Antonio Machado, 1973. *Poesías*, traduites de l'espagnol par Sylvie Léger et Bernard Sesé. Préface de Claude Esteban. Gallimard. P. 259. « La lune, l'ombre et le bouffon », « Dehors, la lune argente / les coupoles, les tours, les toits ; ».

<sup>1553</sup> Federico García Lorca, « *Muerto de amor* », Traduction d'A. Belamich, *Poesie*/Gallimard. P. 223. Rouquette. « *Mòrt d'amor* ». P. 48. Allan. P. 36.

<sup>1554</sup> Federico García Lorca, *Oda a Salvador Dalí*. p. 618. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 455.

<sup>1555</sup> Federico García Lorca, *Romance de la Guardia civil española*. Traduction d'A. Belamich, *Poesie*/Gallimard. P. 231. Rouquette. P. 56. Allan. P. 41.

L'impression produite par le génie de Lorca sur Max Rouquette fut telle que, à l'automne 1942, la revue *Òc* publia sous le nom de Lorca un poème dont Rouquette était l'auteur. Ce poème, « *Lo banh de la luna* »<sup>1557</sup>, « Le bain de la lune », qui fut inclus dans le recueil *Lo Maucòr de l'unicòrn (Le tourment de la licorne)*, révèle l'influence du « *Romance de la luna, luna* » que Rouquette avait traduit à la fin de 1941 mais son adaptation : rythme, images... est occitane pour ne pas dire rouquettienne :

[...] en cherchant à se faire passer pour Lorca, Rouquette, parce que dans le même temps il parvient à s'éloigner de son modèle, devient un peu plus lui-même. Ce poème s'inscrit dans la lignée des pièces « lunaires » de l'Andalou et, d'abord, de ce « *Romance de la luna, luna* » dont Rouquette avait publié une version d'oc à la fin de 1941<sup>1558</sup>. [...] les rythmes, les images et jusqu'au phrasé et aux reprises de mots et de formules du Romancero gitano sont réinterprétés par le poète occitan en fonction de cet univers bien particulier que les enseignements de Pons, notamment, lui avaient auparavant permis de formuler au plus juste.<sup>1559</sup>

C'est ainsi, ajoute Gardy, que Rouquette a développé « [...] une poésie à la fois plus laconique, plus ramassée, et cependant plus largement ouverte sur les espaces du monde et du verbe. ». Cette lune rouquettienne se baigne dans un petit lac :

<i>La luna d'argent-viu</i>	La lune d'argent-vif
<i>Dins lo laquet se banha.</i>	Au petit lac se baigne.

tandis que l'astre lafontien trempe ses pieds dans l'eau de pluie qui mouille la rue :

<i>La luna vestida de plueja</i>	La lune s'est vêtue de pluie
<i>A lei dos pès dins la carriera.</i> <sup>1560</sup>	et ses deux pieds sont dans la rue.

Une note douloureuse entache de tristesse la fin de ce court poème quand Lafont dit :

<i>Un arcàngel partís au cèu</i>	Un archange découpe au ciel
<i>La luna en lescas de dolor.</i>	La lune en tranches de douleur.

Mais ce n'est pas, comme chez Lorca, l'expression du sentiment d'un astre humanisé ; la douleur est le résultat d'une intervention extérieure.

Si le « *Romance de la luna, luna* » de Lorca est une source importante pour les poètes occitans grâce à la présence prégnante et plutôt maléfique de l'astre blanc, il est cependant possible de trouver un détail qui rende moins négative la vision que transmet la peinture de la lune. Il s'en trouve une qui pourrait être charitable dans le long poème élégiaque dédié à la mort du torero Ignacio, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Dans la deuxième partie écrite en

<sup>1556</sup> Roland Pecout, 1999, *Mastrabelè*, Montpeyrux, Jorn. P. 17.

<sup>1557</sup> Max Roqueta, *Lo maucòr de l'unicòrn* ; 2<sup>ème</sup> édition bilingue. Traduction française de l'auteur, éditions Doumens, Pézenas. 2000. P. 18.

<sup>1558</sup> Dans son article Gardy précise en note : « On songe aussi aux pièces « lunaires » des *Canciones*, écrites entre 1921 et 1924 (« *Nocturnos de la ventana* », « *Canciones de luna* ») ».

<sup>1559</sup> Philippe Gardy, « Max Rouquette en Andalousie. Ou Federico García Lorca en Terre d'oc », In Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane, *Etudes occitanes* n° 5, PULM, 2009. P. 121

<sup>1560</sup> Robert Lafont, 2011. *Poèmas, 1943-1984*, Montpeyrux, Jorn. *Dire*, « *D'òmes de tota mena* », « Des hommes de toutes races III ». P. 134-135.



« romance » et intitulée « *La sangre derramada* », dès le cinquième vers, le fonds cosmique est présent :

*La luna de par en par.*<sup>1561</sup>                      *La luna tota alandada.*  
*La luna a brand dubèrta.*                      La lune grande ouverte

Dans ce moment de profond désarroi, le poète refuse de voir le sang de son ami couler sur le sable de l'arène et supplie la lune de venir le libérer de cette vision. Elle est la seule qui peut accomplir ce geste charitable :

*Dile a la luna que venga*                      *Diga a la luna de venir,*                      Dis à la lune de venir.  
*Que no quiero ver la sangre*                      *que vòle pas veire lo sang*                      je ne veux pas voir le sang  
*De Ignacio sobre la arena.*<sup>1562</sup>                      *D'Ignacio sus la sabla.*                      d'Ignacio sur le sable

R. Allan insiste sur le mode impératif du verbe « dire » et le répète en début de vers, montrant ainsi, comme Lorca, l'intensité de la prière adressée à la lune et soulignant le ton de supplication du premier vers :

*Diga a la luna que venga,*  
*Diga, que vòle pas veire*  
*lo sang d'Ignaci sus l'arena.*<sup>1563</sup>

Pour Rouquette, la lune du poème « *Som Som dau manidet blanc* », se fait maternelle et semble se cacher dans un bois et semble s'arrêter pour ne pas éveiller l'enfançon et le contempler, elle qui ne peut en avoir :

*La luna s'es anada al bòsc.*                      La lune est allée au bois.  
*Ne delembra sa ronda.*                      Elle en oublie sa ronde.  
*Dormís dins un roire bas.*<sup>1564</sup>                      Elle dort sous un chêne bas.

L'astre éclaire l'univers et le Limousin Jean Mouzat aborde, lui aussi, les thèmes lunaires dans le recueil *L'aubre e la luna*<sup>1565</sup> : « (*la luna*) *montanhieira* », « *Enquera la luna* ». Le poème éponyme « *L'aubre e la luna* », premier des dix, est un dialogue entre l'arbre et l'astre :

*L'aubre parla :- « Ieu, sòi l'aubre*  
*Lo vielh chassanh enraijat dins sa terra*  
*L'arbre parle :- “Je suis l'arbre*  
*le vieux châtaignier enraciné dans sa terre*

<sup>1561</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, p. 539. Traduction de P. Darmangeat. *Poésie* / Gallimard. P. 143. Rouquette. P. 76. Allan. P. 47.

<sup>1562</sup> *Idem*, « Le sang répandu ». Traduction de P. Darmangeat, *Poésie* / Gallimard. P. 143. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 187. « Dis à la lune qu'elle vienne, / je ne veux pas voir le sang / d'Ignace sur le sable. ». Rouquette. P. 75.

<sup>1563</sup> Federico García Lorca, *Poemas causits*, revirats dau Castilhan en Occitan per Robèrt Allan. « *Lo sang espargit* ». P. 47.

<sup>1564</sup> Max Roqueta, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, 2<sup>ème</sup> éd., Pézenas, 2000. 1<sup>ère</sup> éd. Sud, Marseille, 1988. P. 56.

<sup>1565</sup> *Œuvres poétiques limousines et occitanes* de Jean Mouzat, réunies et présentées par Robert Joudoux Majoral du Félibrige. *L'aubre e la luna*, de 1922-1972. T. 2, p. 246 à 258.

*La luna parla : - E ieu sòi la luna  
 Emb mas doas banas com'un batel que nada  
 O redonda com'una ròda que rodola  
 E que ròtla...*

La lune parle : - Et moi je suis la lune  
 Avec mes deux cornes comme un bateau qui vogue  
 Ou ronde comme une roue qui roule  
 Et qui erre...

Cette forme poétique est en lien avec le *Poema del Cante jondo* et les deux dialogues qui le terminent : la *Escena del teniente coronel de la Guardia Civil* et le *Diálogo del Amargo*. Les images de la lune et des deux cornes sont familières de l'écriture lorquienne.

De plus, Mouzat a intitulé une partie de son recueil « *Nocturns* », ce qui n'est pas sans rappeler les « *Nocturnos* »<sup>1566</sup> de Lorca ainsi que toutes les compositions consacrées à la lune : « *Media Luna* », dans *Primeras canciones*, « *Canciones de luna* » ou « *Dos lunas de tarde* » dans *Canciones*<sup>1567</sup>.

Dans ce recueil de textes écrits de 1940 à 1962<sup>1568</sup>, le poème « *Planh de la luna verda* », « *Complainte de la lune verte* », dédié « *A dòna A.-P. Lafont* », nous offre le portrait d'une lune au visage aimable et vert : « *Verda ta cara companta* » ; c'est une « *luna granda, genta luna, / ò luna tan ben lunada* », « lune grande, gente lune, / ô lune si bien lunée, » ; c'est une lune humanisée à qui on peut parler, que l'on peut tutoyer : « *Ses vertadierament verda* », « Tu es vraiment verte » (P. 230 et 231). Elle procure au poète une joie sauvage et verte, une joie que l'on pourrait qualifier de lubrique (comme celle de Lorca dans la forge) avec l'image de la lune à cheval sur la montagne :

<i>Mas verd es mon jòi sauvatge    De te veire montar lisa    E verda, luna tan nuda    A chaval sus la montanha</i>	Mais verte est ma joie sauvage de te voir monter lisse et verte, lune si nue, chevauchant la montagne
--	--

Chez Mouzat, la teinte verte n'ajoute jamais de notion négative ou néfaste et l'astre ; en Limousin, est plus chaleureux. C'est une lune presque humaine car elle nage, « *nadas dins lo riu del ser* », mange, « *menjas las estelas frejas* » ; elle dirige le cœur de l'amant : « *Ò sabe plan que tu governes / dins la maison de mon arma* » (« je sais bien que tu gouvernes / dans la maison de mon âme »). Dans le poème « *Nuech de vendemia* » nous voyons une lune ballerine qui danse :

<i>Dança, luna, e sauta e vai    Sus l'erba de nòstra prada    Dança, luna, a nòstre entorn,    Ta borrèia de lunada !<sup>1569</sup></i>	danse, lune, et saute et va sur l'herbe de notre pré, danse, lune, autour de nous, ta bourrée de lune !
---	--

<sup>1566</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. « *Nocturnos de la ventana* » In *Canciones*. P. 368.

<sup>1567</sup> *Idem*, p. 347 ainsi que p. 393 et 394.

<sup>1568</sup> Jean Mouzat, *Op. Cit.*, T. 2 N° 153, p. 227 à 243.

<sup>1569</sup> *Op. Cit.* T. 2 ; P. 235.

Quand la lune de Max Rouquette se baigne dans « *lo laquet* »<sup>1570</sup>, « le petit lac » du poème « *Lo banh de la luna* », il existe certainement une fraternité avec la lune de Jean Mouzat qui se retrouve dans les cruches de cuivre dans le poème « *L'eschalier* », « l'escalier » :

*La luna d'argent-viu  
Dins lo laquet se banha.*<sup>1571</sup>

La lune d'argent vif  
au petit lac se baigne.

*Mas, dins las dornas de coire,  
L'aiga s'es chambiada en luna...*<sup>1572</sup>

Mais, dans les cruches de cuivre  
L'eau s'est changée en lune...

Mouzat propose une image inversée, une transformation, une transmutation de l'eau en lune dans un récipient rond. Ces deux textes ne sont pas éloignés des poèmes de Lorca comme le « *Romance sonámbulo* » dans lequel la gitane se mire dans une citerne et son visage semble se confondre avec le reflet glacé de la lune ou le « *Romance del emplazado* » ; les jeunes gens se baignent entre les cornes des « *bueyes del agua* » qui sont la forme de la lune. Mais le poème de Max Rouquette comporte bien tous les éléments caractéristiques de l'esthétique lorquienne : « *la claror nocturna, la figura de la luna, figura feminina marcada a l'encòp per la folia e la sensualitat...* »<sup>1573</sup>, [la clarté nocturne, la figure de la lune, figure marquée à la fois par la folie et la sensualité...].

« *La lunada* » et « *La lunada a Tula* »<sup>1574</sup> sont deux textes qui parlent d'une tradition qui consiste à promener en procession la statue de Saint Jean-Baptiste autour de Tulle au clair de lune. Une conclusion se fait jour : la lune, même teintée de vert, n'est pas un astre maléfique pour J. Mouzat, au contraire de Lorca. Malgré tout, un poème dédié à son fils, « *Enquera la luna* »<sup>1575</sup> conseille à ce dernier, selon Robert Joudoux « d'éviter une telle malédiction ! ». D'après lui, « Mouzat symbolise métaphoriquement la cause, comme physiologique, de son étrange dérèglement mental. »<sup>1576</sup>. Ce père-poète ne veut pas d'un autre « *ideart de luna* », « Un rêveur de lune », d'un second « *enfadat de luna* », « un envoûté de lune » : cela suffit avec lui dans la famille. Car la lune a déjà pris l'âme du père : « *as l'arma de son paire !* ». En effet, l'astre est une sorcière qui envoûte ceux qui la contemplant au point de leur voler leur sang, leur vie et leurs rêves d'homme, « *Te panaria ton sang d'òme / per botar son aiga verda* », « pour le changer en son eau verte » :

*La bela es fachilheira  
E richa de sorcelatges,  
Sa lutz tirarà a d'ela  
Tos somnes d'enfant e d'òme.*<sup>1577</sup>

car la belle est sorcière  
et riche de sortilèges,  
sa lumière attirerait à elle  
tes songes d'enfant et d'homme.

<sup>1570</sup> « *Laquet* » qui est traduit dans le lexique de Max Rouquette par « mare » : Cf. *Oc*, N° 87-88-89, 2008. P. 180.

<sup>1571</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'Unicòrn*, éditions Domens, 2000, p. 18-21.

<sup>1572</sup> Jean Mouzat, *Op. Cit.* T. 2. P. 232.

<sup>1573</sup> Article de Maria-Joana Verny, « *Pais d'òc e Espanha Una fraternitat poetica* » In *Lenga e país d'òc*, N° 49, CNDP-CRDP, mai 2010. P. 66.

<sup>1574</sup> Jean Mouzat, *Op. Cit.* T. 1, p. 82 et T. 2, p. 223.

<sup>1575</sup> *Idem*, T.2, p. 252.

<sup>1576</sup> *Idem*, Introduction de R. Joudoux, p. 167.

<sup>1577</sup> *Idem*, p. 253.

J. Mouzat utilise le jeu de mots et de sons pour souligner la métaphore dans le poème « *Estiu* », « *Été* » ; la brillance de son étoile fait s'éclater la nuit en mille morceaux qui sont autant d'étoiles :

*Mon estiala era tan bela,  
Fasia s'astelar la nuech*<sup>1578</sup>

Mon étoile était si belle,  
qu'elle faisait se fendre la nuit

L'oxymore, « *Lo fuec gialat de la luna* », ouvre la voie à l'image de la peau brûlante et à la métaphore filée du brasier de la nuit pour souligner la force de l'amour :

*Lo fuec gialat de la luna,  
Que sus la pel fai de brasa,  
Estindolet dins mon èime,  
[...]  
- "Dròlla contra ieu plantada,  
Sentes lo rotal de luna?  
Dona-me 'na jòia druja,*<sup>1579</sup>

Le feu gelé de la lune,  
qui sur la peau sème de la braise  
étincela dans mon esprit ;  
[...]  
Fille dressée contre moi,  
Sens-tu le brasier de la nuit ?  
Donne-moi une joie forte,

Les images constellent les textes, comme les étoiles le firmament nocturne. Ainsi, par exemple, dans le poème « *Chamin* », « *Chemin* »<sup>1580</sup>, l'herbe est le duvet qui couvre la peau : « *l'erba, la pel de la terra* », « l'herbe, la peau de la terre » ; « *lo prat de las astras* », « le pré des étoiles ». Lorca et Rouquette ne sont pas loin de ce vers de Mouzat : « *la luna en l'aiga de l'auga enquera nada* », « la lune dans l'eau de l'aube encore nage » (P. 242) ; ou bien, dans le poème « *Nuech de vendemia* » (P. 234) :

*Sus la fina erba de luna,  
Brada sus la pel de prada*

la fine herbe de lune,  
givre sur la peau du pré

Dans l'œuvre de R. Pécout, l'influence de Lorca est perceptible : M-J. Verny souligne une certaine « familiarité avec le cosmos [qui] donne parfois à l'être une force surréelle en particulier dans le recueil *Poèmas per tutejar*<sup>1581</sup>. Dans le récit *Portulan*<sup>1582</sup>, une allusion au couple lune – soleil permet d'établir une relation avec un texte de *Mastrabelé* ; se retrouve une nouvelle fois le caractère curieux et inquisiteur de l'astre :

*La luna agacha, detràs de l'espatala  
Dau solèu, son outra cara.*<sup>1583</sup>

La lune regarde, derrière l'épaule  
du soleil, son double.

À ce propos, M-Jeanne Verny rapporte en note une suggestion de Florian Vernet<sup>1584</sup>. Selon ce professeur, Pécout s'est rapproché des vers de Lorca :

<sup>1578</sup> *Idem*, T. I. P. 141.

<sup>1579</sup> *Idem*, « *(La luna) montanhiera* », T. II, p. 250.

<sup>1580</sup> *Op. Cit.*, T. II, p. 248.

<sup>1581</sup> Marie-Jeanne Verny, *Enrasigament e nomadisme trajectoire d'un écrivain occitan de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Roland PÉCOUT, I. E. O. Textes et documents. 2003. P. 207.

<sup>1582</sup> Roland Pécout, *Portulan, itinéraire en Orient*, Vent Terral, 2013. Cet ouvrage réunit deux œuvres aux titres similaires : *Portulan I*, Valence d'Albigeois, Vent Terral, 1978 et *Portulan II*, Edicions Tarabusta, Montpelhièr, 1980.

<sup>1583</sup> Roland Pécout, 1999, *Mastrabelé*, Montpeyrroux, Journ. P. 17.

*Por las ramas del laurel  
Van dos palomas oscuras.  
La una era el sol,  
La otra era la luna.*<sup>1585</sup>

Sur les branches du laurier  
j'ai vu deux colombes obscures.  
L'une était le soleil,  
l'autre était la lune.

Comme nous l'avons aperçu, la lune pécoutienne est associée au monde animal : « *la luna es una gaviòta /un aucèu clar dins l'aire* » / « La lune est une mouette, /dans l'air un oiseau clair » ; « *es un gran aucèu* » / « la lune est un grand oiseau », « *aquela Machòta* », « cette chouette ». C'est une lune savante, que l'homme regarde, cachée au « fond des puits » : « *Dau fin fons del potz / ve-la : es aquí* », « Du fond du puits, / regarde : elle est là. », (P. 17). Dans son étude sur R. Pécout, M-J. Verny explique que « Plusieurs passages de *Mastrabelè* portent la trace de croyances populaires, par exemple IV où sont évoqués les effets mystérieux de la lune sur l'univers terrestre, les hommes, les eaux, les végétaux et sur les mouvements de l'air.<sup>1586</sup> ». Pécout rejoint en cela les croyances populaires et le penchant pour l'oralité qu'on trouve chez Lorca. Dans le texte IV, il dote la lune de pouvoirs que le vent l'aide à accroître :

*Fa venir sus lei pèiras la barbasta  
Duèrb lo vent amb seis alas  
E empura lo Poëma.*<sup>1587</sup>

Elle fait venir sur les pierres la gelée blanche  
elle ouvre le vent avec ses ailes  
et attise le poème.

Quand le firmament nocturne est éclairé par cet astre maléfique et trompeur, le soleil écrase les plaines andalouses et méditerranéennes mais il est dépourvu de la faculté de changer de forme. Cependant, ces deux astres opposés sont complémentaires car, sans le soleil, que seraient la lune et les étoiles ? Le noir et ses tonalités sont chers à Lorca qui aime la nuit malgré le scintillement des étoiles ou, peut-être, grâce à cette mouvante lueur. Cette noirceur, cette obscurité et ces ténèbres sont peu engageantes et la nuit de « *La casada infiel* » n'est pas un souvenir joyeux. Si la lune vient à la forge ce n'est pas pour regarder ni éclairer le travail des gitans. Ce moment du cycle circadien ne plaît guère au « *joven I* » du « *Diálogo de Amargo* »<sup>1588</sup>. Pour Lorca, elle est signe de mort. Rouquette reprend ces notions, à la différence du temps passé : il a opté pour le passé composé alors que Lorca a choisi le « *pretérito indefinido* », un temps plus définitivement passé :

*No me gusta andar de noche.  
La noche se hizo para dormir.*

*Non m'agrada d'anar la nuòch  
La nuòch es facha per dormir*<sup>1589</sup>

Je n'aime pas marcher la nuit.  
La nuit est faite pour dormir.

<sup>1584</sup> Marie-Jeanne Verny, *Op. Cit.*, p. 274.

<sup>1585</sup> Federico García Lorca, *Divan del Tamarit*, In *Obras completas*, « *Casida de las palomas oscuras* », p. 574. Traduction de C. Couffon et B. Sesé, *Poésie*/Gallimard. P. 175. Traduction de Laurence Breyse-Chanet, In *Federico García Lorca, Europe*, N° 1032, p. 124. « Par les branches du laurier / deux colombes obscures vis passer / L'une était le soleil, / l'autre était la lune. ».

<sup>1586</sup> Marie-Jeanne Verny, *Op. Cit.*, p. 396.

<sup>1587</sup> Roland Pecout, *Op. Cit.*, p. 16-17.

<sup>1588</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. P. 334 : « *Poema del cante Jondo* », « *Diálogo del Amargo* ». Les trois jeunes qui sont avec Amargo ne sont pas nommés : Lorca leur ajoute un numéro. Traduction de P. Darmangeat, *Œuvres complètes II*, p. 227.

<sup>1589</sup> Philippe Gardy, éd., 2009. Federico García Lorca, *Romancero gitano*, version occitane (1940-1980) de Max Rouquette. Edition établie et présentée par Philippe Gardy, Toulouse, Letras d'Oc / Les Lettres occitanes. P. 61.



La crainte exprimée par le jeune homme trouve un écho dans son portrait rapidement esquissé. Ce jeune homme a les yeux verts, signe évident pour Lorca de menace et de mauvais présage. En compagnie d'un cavalier rencontré, peut-être pas par hasard, Amargo et ses trois compagnons vont s'égarer dans une nuit dense, épaisse comme un vin centenaire « *espesa como un vino de cien años* », « La nuit s'épaissit comme un vin de cent ans. ». Ils doivent arriver à Grenade « *antes de que amanezca* », « Il faut arriver avant l'aube. » : l'aube et le soleil ne font pas bon ménage et c'est le moment où Amargo va perdre la vie comme les amoureux perdaient leur amour dans les *albas* des troubadours. Quand sa mère voit le corps de son enfant, elle dit : « *El Amargo está en la luna* », « Amer est dans la lune. », « *Amar demora en la luna.* »<sup>1590</sup>.

Le « *Romance de la garda civila española* » (*Romancero Gitano*) décrit la nuit avec un petit sourire dans le jeu des sons, pas très aisé à traduire :

<i>Cuando llegaba la noche</i>	<i>A la boca de la nuòch,</i>
<i>noche que noche nochera,</i>	<i>nuòch mai que nuòch nuòchenca,</i>
[...]	[...]
<i>en la noche platinoche</i>	<i>dins la nuòch d'argent de nuòch</i>
<i>Noche, que noche nochera.</i> <sup>1591</sup>	<i>nuòch que nuòch e mai nuòchenca.</i>

<i>Coma la nuech s'acercava</i>	Quand descendait la nuit,
<i>La nuech, la nuech que s'anuecha...</i>	La nuit la nuit tout entière,
[...]	[...]
<i>Dins la nuech d'argent de nuech,</i>	dans la nuit d'argent de nuit,
<i>La nuech, la nuech que s'anuecha.</i>	la nuit la nuit tout entière.

L'image utilisée par Rouquette, « *A la boca de la nuòch* », est plus poétique et « visuelle » que l'expression lorquienne. Cette expression que l'on trouve dans le dictionnaire de Mistral : « *à la bouco de la nue*, à l'entrée de la nuit », évoque la venue d'un moment dangereux, plein de menace, comme la gueule d'un animal qui s'ouvre pour dévorer sa proie. Par ailleurs, grâce à une création lexicale que l'on peut retrouver dans le dictionnaire de Mistral à l'entrée « *anucha, aniucha, aniecha, aneita, annuita* », Allan parvient à recréer ce jeu de sonorités. Ce verbe peut être employé réfléchi : « *s'anuechar* ». Lorca a utilisé un terme originaire d'Amérique latine, « *nochero* », qui signifie « gardien de nuit ». Cette forme, au féminin, est proche des comptines et souvent les traductions de tournures sont maladroitement. Pour rendre l'idée de la couleur argentée de la nuit, Lorca a créé aussi un terme associant « *plata* » et « *noche* » : « *platinoche* » ; c'est une caractéristique espagnole de fabriquer des termes que le français a du mal à reproduire ou n'y parvient pas. Line Amselem<sup>1592</sup> propose dans ses

<sup>1590</sup> Federico García Lorca, « *Canción de la madre del Amargo* », p. 341. « Chanson de la mère d'Amargo ». Traduction de P. Darmangeat, *Œuvres complètes II*, p. 231. Max Rouquette. P. 69.

<sup>1591</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, p. 454. Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard, p. 230. Max Rouquette. P. 55. Robèrt Allan. P. 40.

<sup>1592</sup> Line Amselem, *Federico García Lorca, Complaintes gitanes*, édition bilingue, Éditions Allia, Paris, 2003. Line Amselem est née à Paris en 1966. Professeur agrégé d'espagnol et maître de conférences à l'Université de Valenciennes, elle travaille en priorité sur la littérature et les arts des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles en Espagne. Elle a traduit *Complaintes gitanes, Jeu et théorie du Duende* et *Les Berceuses* de Federico García Lorca.

traductions : « Dans la nuit bleue nuit argentée, / la nuit noire nocturne nuit » et A. Belamich suggère : « Comme descendait la nuit, / la nuit la nuit tout entière »<sup>1593</sup>.

Le ciel du poème « *San Gabriel* » se constelle d'étoiles qui, de clochettes, deviennent des immortelles, fleurs éternelles dans un firmament andalou. La traduction française ne conserve pas toujours l'idée de passé contenue dans le temps du verbe espagnol « *volvieron* », tout comme Rouquette qui emploie le présent « *se mudan* » :

<i>Las estrellas de la noche</i> <i>Se volvieron campanillas.</i> <sup>1594</sup>	<i>Las estelas de la nuòch</i> <i>se faguèron campanetas.</i>
<i>Leis estelas de la nuech</i> <i>Se faguèron campanetas.</i>	En clochettes se changèrent Les étoiles de la nuit.
<i>Las estrellas de la noche</i> <i>Se volvieron siemprevivas</i>	<i>Las estelas de la nuòch</i> <i>Se mudan en immortals.</i>
<i>Leis estelas de la nuech</i> <i>En sauretas se mudèron.</i>	Les étoiles de la nuit Se changent en immortelles.

Le mot espagnol « *siemprevivas* » vient du latin « *sempervivens* » et désigne une plante pérenne, aux propriétés thérapeutiques comme l'immortelle commune, mais dont la forme s'apparente davantage à un artichaut qu'à une fleur.

Dans le recueil *Soledre* de Miquèl Decòr, c'est aussi la lune qui vient observer la mort de l'enfant-loup endormi sur le sein vide et flétri de sa mère, pendant que la pleine lune monte dans le ciel et que le vent vient du large :

<i>Un enfant –lop dormís dins lo braç</i> <i>De sa maire</i> <i>La popa seca penja a son darrièr</i> <i>Badalh</i> <i>La luna monta gròssa e lo vent ven</i> <i>Del larg</i> <sup>1595</sup>	[Un enfant-loup dort sur le bras de sa mère le sein vide pend vers son dernier sourir la lune monte pleine et le vent vient du large]
---	---

Dans le poème « *Ai penchenat lo vent* », [J'ai coiffé le vent], (P. 7), c'est encore une « *luna d'argent* », une lune d'argent qui crie :

<i>Crit de luna talhada</i> <i>A tròces e a bocèls</i>	[cri de lune fendue en menus morceaux]
---	---

Dans *Soledre*, la course poursuite du soleil et de la lune symbolise le passage du temps et représente le jour :

*Cada jorn qu'Allah fa, lo solelh que corrís, la luna lo seguís!*

<sup>1593</sup> Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard, p. 231.

<sup>1594</sup> Federico García Lorca, *Romancero gitano*, p. 443. Traduction d'A. Belamich. P. 216 et 217. Max Rouquette. P. 42 et 43. Allan. P. 31.

<sup>1595</sup> Miquèl Decòr, *Soledre*, IEO –Aude, *Vendémias*, 2014, « *Un enfant-loup dormís* », p. 6. Le terme « *soledre* » désigne un vent chaud qui suit le Cheminement du soleil.

*Es lo buf de la vida aquela èrsa que tòrna entre l'anar-venir e la mòrt que t'empòrta.*<sup>1596</sup>  
 [Chaque jour qu'Allah fait, le soleil court et la lune le suit ! C'est le souffle de la vie cette vague qui va, vient et revient avant que la mort ne t'emporte.]

Quand la lune est « *mercruda* », c'est-à-dire qu'elle est pleine un mercredi, c'est une ambiance de sabbat qui s'anime pour les bêtes autour d'un cabanon<sup>1597</sup> :

<i>Anirem dins lo cabanòt</i>	[Nous irons dans le cabanon
<i>Per ausir polsar la feruna</i>	écouter respirer la sauvagine
<i>Dins la nuèit d'una luna mercruda</i>	dans la nuit d'une lune de sabbat
<i>Anirem dins lo cabanòt.</i>	nous irons dans le cabanon.]

Mais dans le court texte de trois strophes « *La nuèit es nusa e jaçada* », (P. 8), la lune est absente, la nuit est nue, gisante, le vent d'Espagne s'est levé et pendant que les étoiles dans le ciel sautillent, le rire du coq s'est tu :

<i>La nuèit es nusa e jaçada</i>	[La nuit est nue et allongée
<i>Lo vent d'Espanha s'es levat</i>	le vent d'Espagne s'est levé
<i>Las estelas sautejan amassa</i>	Ensemble les étoiles font la ronde
<i>Lo rire del gal s'es calat.</i>	Le rire du coq a cessé.]

La nuit est personnifiée : elle est couchée et il est permis de penser que l'auteur suggère, par une métaphore, l'absence de l'astre ; c'est sans doute une nouvelle lune. Quant aux étoiles, leur scintillement offre l'image d'un sautilllement en forme de ronde. Un autre exemple d'animisation de l'astre se trouve dans le poème de Max Rouquette, « *Aquò es la nuòch* » où la nuit espionne les hommes sur la ligne d'horizon où point le jour :

<i>Aquò es la nuòch que la nuòch nos espia</i>	C'est la nuit que la nuit nous regarde
<i>Sus l'autra riba de la nuoch. [sic]</i> <sup>1598</sup>	sur l'autre rive de la nuit

Dans ce même poème, l'univers est glacé et glacial :

<i>La man nusa se pausa sus la pèira</i>	notre main nue se pose sur la pierre
<i>E lo freg dau mond tot nos ven au còr</i>	le froid de l'univers nous vient au cœur.

Rouquette adopte des images pour rendre plus humaine cette nuit qui le poursuit dans ce recueil. Dans « *La lenga s'es perduda* » (P. 37), nous la découvrons vêtue d'un tablier dans lequel sont déposés les rêves des hommes ignorants :

<i>La nuòch per acampar dins sa fauda de sòmi</i>	La nuit pour recueillir dans son tablier de songe
<i>Lo sòmi escur das paures que siam totes</i>	le rêve obscur des pauvres que nous sommes,
<i>Èrbas, camins, auçelhs, pèiras e flors,</i>	tous, herbes, chemins, oiseaux, pierres et fleurs,
<i>Traces que siám e que los sabem pas</i> <sup>1599</sup>	nous tous, chétifs, qui ne le savons pas.

<sup>1596</sup> *Idem*, « *lo solelh e la luna* », p. 18.

<sup>1597</sup> *Idem*, « *Anirem dins lo cabanòt* », p. 13.

<sup>1598</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, (Sud, Marseille, 1988), 2ème éd., Domens, Pézenas, 2000, p. 23.

<sup>1599</sup> Est-ce une faute, une erreur ? L'orthographe des deux verbes est différente : « *siám* » et « *siam* » dans l'édition.

Cette nuit qui est une grotte obscure pour elle-même est riche des diamants que sont les étoiles mais n'en demeure pas moins un élément mortifère :

*La nuòch qu'en la bauma de sa tenèbra*                      la nuit qui, dans sa grotte de ténèbres,  
*Dins sos dets mòrts compta sos diamants.*                      En ses doigts morts compte ses diamants.

Le poème intitulé « *L'ombra messagiera* », « L'ombre messagère », conseille de laisser venir une ombre messagère, une ombre hésitante et incertaine. C'est une quête indécise que nous propose l'auteur :

*Daissa la venir l'ombra messagiera*                      *Laisse la venir l'ombre messagère*  
*Qu'a paupas camina e çerca la luz.*<sup>1600</sup>                      *Qui marche à tâtons cherchant la lumière*

Le texte en prose intitulé « *Lo Bòn de la nuòch* » mérite le nom de prose poétique car il est un florilège d'images et de comparaisons qui font appel aux sens avec leur pouvoir évocateur de douceur et de fraîcheur. Le geste d'une main semeuse d'étoiles et de vers luisants rappelle le mouvement des astres ; l'image de la lumière lunaire d'un blanc laiteux donne une sensation de halo mystérieux mais paisible. Le cœur des hommes, celui du cosmos et des animaux semblent battre à l'unisson et une profonde impression d'immense sérénité se détache de ce paragraphe :

*Èra una nuòch coma las autras, coma se'n vei tant cada estiu. E pasmens es ela que demòra la nuòch mai bèla. Una man enveirenta aviá semenat l'èrba d'estelas e lo cèl de lunets tremolants. Del fons del temps un alen veniá qu'amanhagava tot de frescor sens qu'una fuòlha tremolèsse. Lo lach de la luna trasiá son mistèri al mendre bartàs, coma se l'enfant de Dieu i foguèsse estat pausat en mitan. [...] Òmes e luna e cèl, tota la nuòch èra consenta a la patz granda. La tèrra al cèl èra ligada per la pulsacion pausadissa, l'alèn tèunhe e seren d'un cant de grilh acordat al fremin de l'estelum.*<sup>1601</sup>

C'était une nuit comme les autres, comme on en voit tant chaque été. Et cependant cette nuit-là restera la plus belle. Une main invisible avait semé l'herbe d'étoiles et le ciel de vers luisants tremblants. Venu du fond des temps, un souffle de fraîcheur caressait le paysage sans qu'une seule feuille tremblât. La lumière laiteuse de la lune conférait son mystère au moindre buisson, comme si l'enfant de Dieu avait été déposé en son milieu. Hommes, lune et ciel, tout dans la nuit concourait à la grande paix. La terre était liée au ciel par la pulsation tranquille, le souffle léger, serein, d'un chant de grillon, accordé au frisson des étoiles.

C'est encore dans un texte en prose de Rouquette que se trouve une très belle phrase sur la nuit : « *E la nuòch, tan rica, tan larga, tan fonsuda defòra, amb son pesquièr inacabable d'estelas, [...]* », [Et la nuit si riche, si longue, si profonde à l'extérieur, avec son éternel vivier d'étoiles]. Mais ce moment n'est pas aussi paisible pour le héros malade de *Mièja-Gauta* qui dort dans une salle commune :

*[...] la nuòch èra pas per eles que l'escur darrièr las parpèlas, dins l'ombrina de la sala, lo roncar de mantun, lo raufèl dels autres, la tos que non jamai finís pas de quaque autre, las paraulas coma fum azardós grellhat dels sòmis.*<sup>1602</sup>

<sup>1600</sup> *Op. Cit.*, p. 30.

<sup>1601</sup> Max Rouquette, 2008. *Verd Paradis*, Montpellier, CRDP. P. 159-160. Max Rouquette, [les Éditions de Paris, 1995], 2006. *Vert Paradis*, Anatolia, Éditions du Rocher.

<sup>1602</sup> Max Roqueta, *Mièja-Gauta*, p. 97.

[la nuit n'était pour eux que l'obscurité derrière les paupières, dans l'ombre de la salle, les ronflements de certains, les râles des autres, la toux qui ne s'arrête jamais de quelques autres, les mots comme une fumée hésitante née du sommeil].

La nuit est donc bien très souvent un moment d'angoisse, étrange et mystérieux pour les humains et les animaux qui le redoutent. Rouquette, dans le recueil « *Lo Bòn de la nuòch* », révèle que c'est durant la nuit et à l'ombre d'un figuier que se déroulent des actes inquiétants et malveillants pour les hommes et les animaux. Il suffit de repenser à la mort par pendaison de *Pastron*, le chien du vagabond aveugle, acte commis par des enfants<sup>1603</sup>.

Cette inquiétude face à l'ombre qui plane, menaçante et inéluctable, étreint la mère de ce « *Muerto de amor* » dans le *Romancero gitano* :

*Cierra la puerta, hijo mío,  
acaban de dar las once.*<sup>1604</sup>

*Barra la pòrta, filh mieu,  
Que ven de picar las onze.*

*Barra la pòrta, mon dròlle,  
Venon de picar lei vonge.*

Ferme la porte, mon fils,  
Entends-tu ? Onze heures sonnent.

Fermer la porte aux ténèbres est une protection illusoire mais ces vers contiennent une prière pour la protection de l'enfant et révèlent une prémonition.

C'est la nuit du poème de P. Gardy, « *Remembre dei Lavanhas* »<sup>1605</sup>, qui est qualifiée de « *negra nuèch* » [obscur nuit], celle qui apporte « *la sòm* », [le sommeil], celle qui « *pleguèt tot lo país dins la patz sedosa / de sa preséncia* », qui [enveloppa dans sa présence soyeuse et paisible tout le pays], pour que les hommes, recrues de fatigue mais contents, se livrent aux ombres et au silence avant de s'abandonner aux ailes du sommeil :

*Fins qu'au moment  
Tard dins la negra nuèch  
Qu'ais ombras se renderiam  
Las e contents  
E que dins lo silenci  
Cabusseriam  
Abandonats ais alas de la sòm.*

[Jusqu'au moment où  
tard dans l'obscur nuit  
nous nous livrâmes aux ombres,  
las et contents  
et, dans le silence,  
nous tombâmes  
portés par les ailes du sommeil.]

La nuit est donc ambivalente : elle apporte le sommeil calme et réparateur mais elle est aussi l'instant de la mort. Elle est bienfaitrice et protectrice de l'herbe en déposant sur les plantes ses larmes de rosée. Rouquette emploie une très belle image dans son poème « *Cant de nuoch* ». Pour un moment, la paix règne dans cette strophe :

*La nuoch voja a l'erba seca  
De plors d'aigatge estelat  
E ven pausar sa man fresca*

La nuit verse à l'herbe sèche  
ses pleurs de rosée d'étoiles  
et vient poser sa main fraîche

<sup>1603</sup> Voir *Verd Paradis*, p. 172-173 et p. 175-176.

<sup>1604</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, p. 449. Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard, p. 223. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 437. « Ferme la porte, mon fils, /il vient de sonner onze heures. ». Rouquette. P. 48. Allan. P. 36.

<sup>1605</sup> Felip Gardy « *Remembre dei Lavanhas* », *Dins un cèu talhant de blau*, Letras d'òc, 2010, p. 13.]



*Au front dau desconsolat ;  
Es la granda maire escura  
Que dins son mantau rescond  
Per tota set banhadura,  
Per tot dou sòmis e som.*<sup>1606</sup>

au front du désespéré ;  
c'est la grande mère obscure  
qui cache dans son manteau  
pour toute soif son breuvage  
pour tout mal songe et sommeil.

Le poème de Busquet, « *Cançon domestica* », évoque le réveil et le lever d'un couple et celui du soleil qui annonce une nouvelle journée routinière. L'image du soleil personnifié qui cherche une âme charitable pour le débarbouiller de la noirceur de la nuit est attendrissante :

*Lo solelh que te zona  
Te pica la peitrina  
Per que saltas del lèit  
Que cèrca una persona  
Per curar sa veitrina  
Del carbon de la nuèit*<sup>1607</sup>.

[Le soleil qui t'appelle  
pique ta poitrine  
pour que tu sautes du lit  
car il cherche celle  
qui nettoiera sa vitrine  
du charbon de la nuit].

Chez Cordes, la lune accompagne le bouvier dans son incessant labeur, de jour comme de nuit : « *e la luna montava* » et elle semble trouver curieux que parfois l'homme appuie un peu trop fort sur le mancheron : « *e s'un còp l'òme apugava sul mòrs / la luna s'estonava* » / « Et si parfois l'homme poussait la bête / la lune s'étonnait ». Encore un fois, l'empreinte de Lorca est sensible dans la distribution des vers heptasyllabiques qui donnent un rythme lancinant au poème mais aussi dans l'ensemble des vers qui unissent terre et ciel dans une harmonie presque parfaite :

*Tota la nuèit se faguèt d'òrs rossèls,  
Lo clar de luna encantèt los morrèls,  
Mancava pas una estèla del cèl  
E lo boièr laurava.  
Lo clar de luna a sos pès redolava,  
Òr de la nuèit barrejat a la grava  
Lo clar de luna a sos pès s'enterrava  
E lo boièr virava*<sup>1608</sup>

Toute la nuit se fit d'ors roux,  
le clair de lune enchantà les collines,  
pas une étoile ne manquait aux cieux  
Et le laboureur poursuivait sa tâche.  
Le clair de lune à ses pieds retombait,  
or de la nuit confondu au gravier  
le clair de lune à ses pieds s'enterrait /  
et le laboureur reprenait le sillon.

La lune n'est cependant pas chez le poète – paysan de Minerve un astre aussi néfaste et connoté que celui de Lorca. Il n'y aurait guère que dans le violent « *Sirventes* » contre la terre, marâtre plus que mère, (P. 105) que le poète suggère un aspect peu agréable de la lune en s'aidant d'une expression populaire : « *nòstre prètzfait de luna èra d'argent de luna* », « nos besognes de nuit c'était argent de lune ».

Cordes a dédié à Max Rouquette<sup>1609</sup> un poème assez long, l'avant-dernier du recueil *Aquarèla* intitulé « *Lunas* »<sup>1610</sup>. Le pluriel est assez étrange mais les différentes formes que

<sup>1606</sup> Max Rouquette, *Les Psaumes de la nuit*, [1937], Paris, Obsidiane, Édition bilingue, 1984, p. 39 à 43.

<sup>1607</sup> Ramon Busquet, *Aquò Ritz quand plòu*, Messatges, IEO, Tolosa, 1979. P. 71.

<sup>1608</sup> *Op. Cit.*, « *Lo boièr* », p. 53 et 54.

<sup>1609</sup> P. Gardy indique que « Cordes fait la connaissance [de Rouquette] en 1934 » et qu'il lira « les deux premiers recueils, marqués par l'influence du Catalan Josep Sebastià Pons, *Somis dau matin* (1937) et *Los somnis de la nuoch* (1942), ce second recueil publié dans la même collection *Messatges* qui devait accueillir *Aquarèla* quatre ans plus tard ». Cf. Article de P. Gardy, « Léon Cordes : entre cri et silence, premiers essais poétiques », In *Leon*

peut prendre l'astre contribuent certainement à justifier cet emploi. Ce sont encore des enfants qui jouent et se retrouvent dans ces vers le vent, la lune et ses mystères, les gouffres, qui font écho à la poésie lorquienne :

<p><i>Lunas,</i>  <i>Encantaments, presagis</i>  <i>A través dels olius,</i>  <i>Erem pas que de mainatges</i>  <i>Mas lo desir cantava</i>  <i>Mas vairava la gruna</i>  <i>Als ramèls de l'estiu</i>  <i>E los vents dins lo gorg fasián dansar las lunas</i></p>	<p>Lunes  enchantements, présages  à travers les oliviers,  nous n'étions que des enfants  mais le désir chantait  mais les grappes se coloraient  aux rameaux de l'été  et les vents dans le gouffre faisaient danser les  lunes</p>
---	---

P. Gardy éclaire la relation entre le poète andalou et les deux Héraultais au sujet de cette « filiation [qui] est évidente » :

Avec ce poème, comme dans la dédicace à Rouquette, Cordes s'inscrivait dans la sensibilité lorquienne qui avait touché la poésie d'oc à la fin des années 30 et qui battait alors son plein. Et si Cordes avait pu lire le poète andalou de son côté, il exprimait en même temps sa reconnaissance à l'auteur des *Somnis dau matin* (1937) et des plus récents *Somnis de la nuoch* (1942). La fascination pour l'astre lunaire leur était commune, et cette fascination signalait une fraternité poétique, unissant thèmes et rythmes, ainsi qu'un goût partagé pour les refrains, les échos et les rappels de sons et de mots. "*Lunas*" est une évocation de l'enfance en allée, qui renvoie aux pages en prose de Rouquette, déjà fameuses alors chez les écrivains d'oc, de *Secret de l'erba* (1936)<sup>1611</sup>.

Dans « *La nuèit del paure* », de Léon Cordes, la lune est vêtue d'une robe et représente l'espoir mais, comme dans une poésie de Troubadours, la nuit file et tisse la robe de l'aube et ainsi, se révèle à la fois inconnue, bonne et mauvaise :

<p><i>Angel de la flor vermelha</i>  <i>Espelida pel seren,</i>  <i>L'esper, en rauba de luna,</i>  <i>Dansarèl demèst sos plors.</i>  <i>O los mots de mèl e d'ombra</i>  <i>Que doblidèrem enlà</i>  <i>Car la nuèit sus nòstras tèstas</i>  <i>Teissia l'auba per deman.</i><sup>1612</sup></p>	<p>Ange à la fleur vermeille  écloso au vent du soir,  l'espoir, en robe de lune,  dansant à travers ses pleurs.  Ô les mots de miel et d'ombre  que nous oubliâmes là-bas  car la nuit sur nos têtes  tissait l'aube pour demain.</p>
--	--

C'est aussi une nuit dont les yeux sont les étoiles :

<p><i>Plòu d'estèlas sus la sèrra.</i>  <i>Totis los uèlhs de la nuèit</i>  <i>Espian la vièlha tèrra.</i><sup>1613</sup></p>	<p>Il pleut des étoiles sur la colline.  Tous les yeux de la nuit  épient la vieille terre.</p>
---	---

---

Còrdas / Léon Cordes, « *Canti per los qu'an perdut la cançon* » Études réunies par Marie-Jeanne VERNY. 2016. Tome CXX, *Revue des Langues Romanes*, PULM. P. 312.

<sup>1610</sup> *Op. Cit.*, « Lunes », p. 51.

<sup>1611</sup> Philippe Gardy, *Paysages du poème, Six poètes d'oc entre XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle*, PULM, Montpellier, 2014. « Léon Cordes, entre le réel et le mythe », p. 73.

<sup>1612</sup> Léon Cordes, *Aquarèla*, repris dans *Òbra poètica*, Béziers, CIDO, 1997, p.17-19.

Ces astres brillants se reflètent dans l'eau d'une fontaine vers laquelle Cordes conduira celle qu'il appellera « Douce » dans le poème « *Veiràs, te menarai...* », « Viens, je t'amènerai... », et là :

<p><i>I beurem a doas mans un glop d'aiga estelada Sens que la font romana al fresc cascalhejar S'estone solament de nos ausir parlar D'un moment retrobat e d'una flor raubada E te sonarai Doça o me caldrà plorar</i><sup>1614</sup></p>	<p>Nous y boirons à deux mains une gorgée d'eau étoilée, sans que la font romaine à la fraîche cascade, s'étonne seulement de nous entendre parler d'un moment retrouvé et d'une fleur volée et je t'appellerai « Douce » ou il me faudra pleurer</p>
---	---

Cette fontaine humanisée qui se prête sans s'émouvoir aux jeux amoureux se trouve dans « *la garriga clara / ont l'aire fa correr de luna dins l'erbillh* » / « la garrigue claire / où le vent fait miroiter la lune dans l'herbe basse ». Le traducteur, J-M. Petit, a choisi le verbe « miroiter » pour traduire l'effet visuel des nuages qui passent très vite devant la lune et les reflets de ce « mouvement » sur l'herbe. L'image rappelle la lune-miroir de Lorca et les mélanges de sensations qu'il affectionnait.

Ces étoiles qui scintillent de telle sorte qu'elles donnent l'illusion d'une danse tremblotante, sont autant d'yeux qui regardent tristement les humains et la nature et parfois le poète se laisse séduire :

<p><i>Dau mirar larg d'una estela Soi demorat embraigat ; Mirar fosc qu'amont barbela D'una lagrema enaigat.</i><sup>1615</sup></p>	<p>Du long regard d'une étoile enivré je suis resté regard sombre, là-haut, qui tremble noyé d'une larme.</p>
---	---

L'image de la rosée assimilée aux larmes de la nuit est certainement très utilisée en poésie mais Rouquette sait la renouveler, ne serait-ce qu'en évoquant, une certaine tristesse nocturne et l'aspect magnétique du scintillement stellaire. Rouquette est fasciné par ce moment du cycle circadien, moment propice au sommeil et aux rêves mais moment inquiétant et mystérieux. La seule lueur des étoiles et de la lune donne un aspect fantasmatique à la nature et se trouve peut-être à l'origine d'un sentiment de tourment, d'une sensation d'oppression. Il n'y a rien d'étonnant donc à trouver dans la bibliographie de Rouquette le recueil intitulé *Sòmis de la nuòch (Les songes de la nuit, 1942)*. Cette nuit est celle qui étouffe la voix du hibou ; celle-ci se perd dans la citerne de la nuit, gouffre impalpable et sombre. Il doit falloir avoir la pureté et l'innocence de l'enfance pour avoir accès à cet univers insondable :

<p><i>La nuòch, cistèrna Ont lo chòt manda sa crida Despuòì mila ans Sens jamai ne reçaupre resson. [...] E los uòlhs de l'enfant èran solets</i></p>	<p>Nuit, citerne où le hibou jette son cri Depuis mille ans sans jamais en avoir d'écho. [...] Et les yeux de l'enfant étaient les seuls</p>
---	--

<sup>1613</sup> Cf. Voir Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane, Etudes occitanes n°5, PULM, Montpellier, 2009, p. 20. Léon Cordes, *Aquarèla*, repris dans *Òbra poètica*, Béziers, CIDO, 1997, « *Plòu d'estèlas* », p. 28-29.

<sup>1614</sup> Léon Cordes, *Op. Cit.*, p. 39.

<sup>1615</sup> Max Rouquette, *Les Psaumes de la nuit*, « *Cant de nuoch* », p. 39.

*Per s'enclusclar d'aquel expandi.*<sup>1616</sup> à s'enivrer de cet espace

Cette image de la nuit vue comme une citerne se retrouve dans la grotte du poème « *La lenga s'es perduda* » (P. 37). L'expression presque pléonastique, « *la bauma de sa tenèbra* » accentue la profondeur de l'obscurité :

<i>La nuòch qu'en la bauma de sa tenèbra</i>	La nuit qui, dans sa grotte de ténèbres,
<i>Dins sos dets mòrts compta sos diamants.</i>	En ses doigts morts compte ses diamants.

Max Rouquette dans son livre de Mémoires, *Ils sont les bergers des étoiles*, confie comment dans son enfance, il percevait ce moment : [la nuit] « est enfin seule sous le ciel, entre les hommes et les étoiles »<sup>1617</sup>. Il dit que la nuit ressent de la joie, une joie qu'elle tire de cette solitude et « de ce silence de vaste citerne » : il compare l'immensité céleste à une citerne, réservoir aquatique d'un liquide dont Rouquette aimera parler.

Des quatre oiseaux du poème de B. Lesfargues, « *Los quatre aucèls de la nuèch* », le deuxième établit un lien entre Lorca et Rouquette. Se trouvent unis le « *laquet* », l'étang mais aussi les « *piquetas de las gallos* » de Lorca, « les pics sonores des coqs » qui, ici, sont le bec de l'oiseau :

<i>L'autre, amb fòrça còps de bècs, trauca</i>	à coups d'aiguille un autre troue
<i>L'estelat lençòl de l'estanh</i> <sup>1618</sup>	le drap étoilé de l'étang

Le reflet du ciel dans l'eau de l'étang qui joue le rôle de miroir est aussi un écho des deux poètes. Une image du poème « *Orbalutz de Sant-Martin* », « Crépuscule de Saint-Martin », « [...] *l'esparvièr de la nuèch clara* », « l'épervier de la nuit claire »<sup>1619</sup>, renvoie à l'araignée de Rouquette, « *Cançon de l'aranha* »<sup>1620</sup> qui « *Cala au vèspre son filat* », « dans le soir tend son filet » ; elle tisse sans cesse sa toile pour tenter de retenir la lune.

Ce moment de la journée est la preuve que l'univers n'est pas immuable et que le mouvement est source de vie. C'est le moment du repos pour les corps mais les esprits ne dorment que d'un œil car c'est la porte ouverte aux songes que l'obscurité porte en elle et laisse descendre sur le sommeil des êtres et des choses ; c'est la « La voie des songes » comme l'appelle Gardy<sup>1621</sup> :

<i>La nuòch sola per ieu e per lo mond.</i>	La nuit seule pour moi et pour le monde.
<i>La nuòch sola per los blads e los òmes.</i>	La nuit seule pour les blés et pour les hommes.
<i>La nuòch per acampar dins sa fauda de sòmi</i>	La nuit pour recueillir dans son tablier de songe
<i>Lo sòmi escur das paures que siam totes,</i>	le rêve obscur des pauvres que nous sommes,

<sup>1616</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, (Sud, Marseille, 1988), 2<sup>ème</sup> éd., Domens, Pézenas, 2000. P. 168.

<sup>1617</sup> Max Rouquette, *Ils sont les bergers des étoiles*, Editions du Rocher, Monaco, 2001, p.61-62.

<sup>1618</sup> Bernat Lesfargas, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrour, Jorn. P. 29.

<sup>1619</sup> *Op. Cit.*, p. 23. Cet « épervier » n'a rien à voir avec le rapace mais désigne un filet de pêche.

<sup>1620</sup> Max Rouquette, 1963. *La Pietat dau matin*, IEO Toulouse, Messatges. P. 35.

<sup>1621</sup> Philippe Gardy, *Paysages du poème*, Six poètes d'oc entre XX<sup>ème</sup> et XXI<sup>ème</sup> siècle, PULM, 2014. P. 37 et 44.

*Erbas, camins, auçèlhs, pèiras e flors,*  
*Traces que siám e que los sabem pas*<sup>1622</sup>

tous, herbes, chemins, oiseaux, pierres et  
fleurs,  
nous tous chétifs, qui ne le savons pas.

La nuit est souvent sujet des poèmes de J. Mouzat comme dans le florilège intitulé « *Nocturns* »<sup>1623</sup>. Comme Amargo qui n'aime pas marcher la nuit, « *No me gusta andar de noche* », Mouzat dit ne pas aimer la nuit car la lune est un astre trompeur qui veut lui faire croire que le jour est venu :

*Aora la nuech l'ame gaire*  
*Que totjorn tòrna tròp leu...*

La nuit je ne l'aime guère  
Qui revient toujours trop tôt...

*La luna del cial me trompa,*  
*Crese que pica lo jorn...*<sup>1624</sup>

La lune du ciel me trompe  
quand je crois que le jour point...

Cela ne l'empêche pas de trouver la lune « *companta e bona* », « « avenante et bonne » dans un autre poème : « *Nuech* », « Nuit ». Cette lune est capable de rire sur la joue de la femme aimée et, dans un élan lorquien, elle accompagne la « *negra / e mofla nuech* », la « noire et molle nuit » dont elle est l'ouverture et la fermeture. C'est une lune – mer qui berce les amants. Ici ce ne sont plus les cuisses de la femme qui échappent aux mains de l'amant mais les mains qui deviennent des poissons nageant vers le corps désiré :

*Dins son aiga oscura e pura,*  
*Devers tu mas mans nadavan,*  
*Per trobar subre la riba*  
*L'enchantament de ton còrs.*<sup>1625</sup>

Dans son eau obscure et pure,  
vers toi mes mains nageaient,  
pour trouver sur le rivage  
l'enchantement de ton corps.

Lafont, dans les premiers textes du recueil *Dire*, offre quelques images à la mesure de l'empreinte lorquienne. La nature et les astres, mais aussi les objets, parfois détournés de leur finalité, participent d'une perspective poétique ; les feuilles se laissent transpercer par l'ardeur du soleil coupante comme un poignard et le feuillage mouvant de l'arbre pare les mûriers de cercles lumineux :

*Cada fuelha dagueja*  
*De soleu dins sa carn d'ombra*  
*Cada telh dona a l'amora*  
*La moneda dau cèu grand.*<sup>1626</sup>

Chaque feuille se poignarde  
de soleil dans sa chair d'ombre  
chaque tilleul donne à la mûre  
les piécettes du ciel grand.

Alors que le soleil est brûlant au point d'entailler les chairs et les objets, « *Lo soleu es sus la mar / una espasa de vertat.* », « Le soleil est sur la mer / une épée de vérité. »<sup>1627</sup>, ce n'est

---

<sup>1622</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, (Sud, Marseille, 1988), 2<sup>ème</sup> éd., Domens, Pézenas, 2000. P. 34 et 36. Le pluriel du pronom « *los* » dans l'expression « *los sabem pas* » est étrange ; il est difficile de savoir à quoi il se rapporte d'autant que la traduction par « nous ne le savons pas » paraît logique avec l'ignorance de la fragilité humaine. Est-ce une erreur de graphie ?

<sup>1623</sup> *Œuvres poétiques limousines et occitanes* de Jean Mouzat, réunies et présentées par Robert Joudoux Majoral du Félibrige. T. 2 N° 153 janvier 2000, éd. Lemouzi. Tulle. P. 227 à 242

<sup>1624</sup> Jean Mouzat, *Op. Cit.* « *Nuech de velha* », « Nuit de veille », T. 2. P. 229.

<sup>1625</sup> *Op. Cit.* T. 1. P. 131.

<sup>1626</sup> Robert Lafont, 2011. *Poèmes, 1943-1984*, Montpeyroux, Journ. *Dire*. « *Lei castèus d'erba* », « Les châteaux d'herbe ». P. 52-53.



pas le cas de la lune : « *La luna vestida de plueja / a lei dos pès dins la carriera* », « La lune s'est vêtue de pluie / et ses deux pieds sont dans la rue. », (P. 134-135). La nuit des Tropiques, dans une luxuriance d'images qui touche au baroque, associe la terre et la femme, l'homme et le monde :

<p><i>Tropics cencha de carboncles :</i>  <i>Sus leis ombras de la mar</i>  <i>E lei lums perduts deis isclas</i>  <i>De cataractas de carn</i>  <i>Entebisson lo vent larg</i>  <i>Tropics mofles : la nuech duerp</i>  <i>De parpèlas d'obsidiana.</i><sup>1628</sup></p>	<p>Tropiques ceinture d'escarboucles :  sur les ombres de la mer  et les clartés perdues des îles  des cataractes de chair  tiédissent le vent du large.  Tropiques tendres : la nuit ouvre  des paupières d'obsidienne.</p>
---	--

La couleur foncée de la roche volcanique à l'éclat vitreux renforce l'image de l'obscurité qui règne sous les Tropiques et renvoie aux couteaux sacrificateurs des Aztèques.

Ce moment de paix et de silence que devrait être la nuit n'est pas toujours calme ni paisible. Rien d'étonnant à ce que, chez Lorca, la plupart des événements néfastes surviennent de façon nocturne, en particulier dans le *Romancero gitano* : l'assassinat d'Antonio, la mort du « *Muerto de amor* », celle de l'enfant dans la forge gitane. Le massacre de la cité des gitans dans le « *Romance de la guardia civil española* », se déroule « *en la noche platinoche* », comme le viol de Thamar. La disparition de la « *muchacha dorada* » survient aussi de nuit, un moment ambivalent, à la fois clair et mauvais :

<p><i>Vino la noche clara,</i>  <i>Turbia de mala plata</i><sup>1629</sup></p> <p><i>La nuech linda venguèt</i>  <i>Fosca d'argent marrit</i></p>	<p><i>Venguèt lo clar d'auga</i>  <i>treble de marrit argent</i></p> <p>Vint la claire nuit  au mauvais argent</p>
---	--

De même, comme nous l'avons aperçu avec les poètes occitans, c'est une parenthèse de vie ensorcelante et envoûtante qui fait naître l'angoisse et l'appréhension. Ces alarmes nocturnes ont certainement une origine cosmique liée à l'absence de lumière solaire, vive et chaude, qui occasionne des perceptions différentes voire des fantômes ou des mirages. Les éléments naturels prennent, sous le regard des étoiles et de l'astre changeant et mouvant, une tout autre dimension ou un autre pouvoir.

Que les astres gouvernent les mouvements du ciel et de la terre est un fait indéniable depuis des siècles. Ils sont aussi à l'origine d'éléments vitaux pour la terre et ce qu'elle porte : culture, végétation, humanité. Si ces éléments naturels peuvent être bénéfiques, ils peuvent aussi devenir dangereux et néfastes pour les humains et la nature sur lesquels ils peuvent se

<sup>1627</sup> *Op. Cit.*, p. 136-137. *Dire l'òme lo segle*, « *D'òmes de tota mena IV* ».

<sup>1628</sup> *Idem*, p. 136-137.

<sup>1629</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. *Diván del Tamarit*, « *Casida de la muchacha dorada* », p.573. Traduction de C. Couffon et B. Sesé. P. 174. Traduction de L. Breyse-Chanet, p. 123 : « De la fille dorée », « Arriva la nuit claire / trouble d'argent mauvais ». Rouquette, « *Casida de la filha endaurada* », p. 103. Allan, « *Casida de la joventa daurada* », p. 55.

déchaîner, ils n'en sont pas moins nécessaires et les poètes les ont employés au service de leur art.

### 3.5.2- Les Eléments : le vent, l'eau, le feu.

Les éléments sont partie prenante de la nature qu'elle soit andalouse, languedocienne, limousine ou provençale. L'air sous toutes ses formes, la terre, l'eau et même le feu sont intégrés aux œuvres de Lorca et ont aussi leur place dans les textes occitans. La première partie de l'ouvrage de Luis Fernández Cifuentes s'intitule « *Lorca, poeta cósmico* » et développe dans un premier chapitre une étude proposée par Manuel Alvar sur « *Los cuatro elementos en la obra de García Lorca* »<sup>1630</sup> : « *El fuego*, « *La tierra* », « *El agua* » et « *El aire* », [Les quatre éléments dans l'œuvre de García Lorca] ; [Le feu], [La terre], [L'eau], [L'air]. Manuel Alvar rapporte le nombre de fois où sont employés les termes qui désignent les éléments. L'eau est bien l'élément primordial avec, en poésie, 199 entrées, suivie par l'air, 106 ; viennent ensuite la terre avec 86 et enfin le feu avec seulement 64.

#### 3.5.2.1- Le vent, l'air en mouvement

Le vent souffle où il veut, **qu'il soit** vent d'été, brise de printemps ou tempête d'hiver. Impalpable, invisible mais puissant, il impressionne souvent. Il est un symbole de liberté mais aussi de violence et d'inconstance. Les Chrétiens ont très tôt rapproché vent et esprit / Esprit. Dans la Bible c'est un souffle divin qui anima l'homme que Dieu venait de modeler. C'est un vent qui apporta la langue de feu qui descendit sur les apôtres pour leur donner la sagesse lors de la théophanie de Pentecôte. Cet élément est inséparable de l'eau et du feu.

Sur le plan météorologique, le souffle céleste se fait sentir partout dans le Midi et, selon son origine il s'appelle le cers, « *lo cerç qu''es vengut del Nòrd* »<sup>1631</sup>, vent du nord-ouest languedocien, « *lo garbin* » ou vent du sud-ouest méditerranéen, la tramontane, le mistral : le grand vent de la terre, l'autan, le grec, le marin, la brise, les « aures », de l'occitan « *aura* » ...

Dans la composition « *Cantic dau Brau* » de R. Allan, cet élément est animé, il se nomme « *Aura verda* ». Ce « cantique » est dédié « *A la memòria de Federico García Lorca* » et fait dialoguer le Taureau, la Génisse, l'Araignée et le Vent, en une espèce de théâtre chanté. Ce dernier personnage répète sans cesse le même refrain au cours de ses sept interventions comme un souffle qui va et qui vient, qui se pose mais revient :

*Quora tornarai*  
*Las de perfum veuse*  
*Cremaretz per ieu*

Quand je reviendrai  
las veuf de parfum  
vous brûlerez pour moi

<sup>1630</sup> Manuel Alvar « *Los cuatro elementos en la obra de García Lorca* », In Luis Fernández Cifuentes, (editor), 2005. *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Colección Fundamentos N° 219, Madrid. Istmo. P. 73.

<sup>1631</sup> Martí chanta ainsi dans son disque *Occitania!* de 1969, dans la chanson intitulée *Los penjats*.

*Tres espinas verdas.*<sup>1632</sup>

trois épines vertes.

Par deux fois, Allan va ajouter un vers, à son deuxième refrain et au septième :

*Terra buta-lei*  
*Terra balha-lei*

Terre nourris-les  
Terre donne-les

Seule la dernière strophe qui clôt le chant est différente. C'est la huitième fois que parle le vent et c'est aussi la dernière :

*E parlavan lei gardians*  
*Dins lei montilhas de cròs*  
*E lo soleu sus lei còlas*  
*Trasent sei radiers belucs*  
*Aluminava un brau ferit.*<sup>1633</sup>

Et les gardians parlaient  
dans les dunes de tombes  
et le soleil sur les collines  
jetant ses derniers feux  
illuminait un taureau blessé.

À propos de ce poème, un extrait d'un essai de Ch. Bontoux-Maurel<sup>1634</sup> peut éclairer la compréhension d'un document peut-être un peu hermétique à la première lecture. D'après une lettre d'Allan à M. CH. Bontoux-Maurel, à propos du « Cantique du Taureau », « le Vent [est] le monde extérieur qui se moque éperdument des orages de notre âme ». Il ajoute que « la Terre [est] le bon sens ». L'Araignée est plus protectrice : elle est « la conscience » selon Allan. Pour L'Araignée, le vent est porteur de paix mais il est possible de se demander si cette sérénité n'est pas le calme de la mort pour le Taureau « *d'amor ferit* », « d'amour blessé » :

*E passant pròche tu lei vents*  
*Ambé seis olors de mar e rasims*  
*E sei seguèncias de nèu*  
*Tant de gràcias t'adurràn*  
*Que vendràs fortaressa au mitan de l'escamp.*<sup>1635</sup>

Et passant près de toi les vents  
et leurs odeurs de mer et de raisins  
et leurs escortes de neige  
t'apporteront tant de grâces  
que tu deviendras forteresse au cœur de l'espace.

Si, pour certains, l'air est personnifié, pour R. Allan, le vent est ressenti comme une griffe qui symbolise physiquement la morsure du vent froid ou du souffle qui veut éteindre le feu dans la « *Cançon de la flamba* » (P. 59) :

*Flamba flamba agrapis-te*  
*Lo vent trèva lo vent ritz*  
*A ta bosca en te boscant*  
*Lo vent qu'es vengut arpa*  
*Vòu derrabar mei cabeus.*

Flamme flamme agrippe-toi  
le vent erre le vent rit  
à ta recherche en te cherchant  
le vent devenu une griffe  
veut m'arracher les cheveux.

Le vent de R. Allan, dans « *La Chauchavièlha* », gonfle « *una bandiera blanca* », « une bannière blanche » (P. 89). Une femme semble faire un cauchemar au cours duquel, elle rejette tout ce qui a fait sa vie et, comme un présage de mort, un suaire est déjà prêt et l'attend. Ce suaire va se transformer, dans les derniers vers du poème, en une voile blanche

<sup>1632</sup> Rober Allan, *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tibra I*, Edition bilingue établie par M-J. Verny, lettras d'òc, Tolosa, 2012. « *Cantic dau brau* », Libre V, p. 155 à 171.

<sup>1633</sup> *Idem*, p. 171.

<sup>1634</sup> *Idem*, annexe II, p. 222 à 226, en particulier les pages 224 à 226.

<sup>1635</sup> *Idem*, p. 161.

gonflée par le vent. Le souffle du « *Cantique de la palha* » (P. 103) est « *lo vent dei canèus* » qui faisait crier la paille sèche :

*Antau lo vent dei canèus*  
*Me fasiá cridar qu'ère seca.*

Ainsi le vent des roseaux  
Me faisait crier car j'étais sèche

N'y aurait-il pas une métaphore de la paille / femme ? Femme stérile, comme *Yerma*, qui ressemble à l'éteule ? Ne serait-ce pas la femme symbole de l'Andalousie du poème « *Elegía* » dont le « corps ira au tombeau / intact d'émotions ? » : « *Tu cuerpo irá a la tumba / intacto de emociones* »<sup>1636</sup> ?

C'est encore et toujours un vent mauvais, qui est coupable de la mort du chat dans ce qui peut être considéré comme une plainte, le « *Cant per un cat mòrt* », « Chant pour un chat mort »<sup>1637</sup>. L'animal qui dormait tranquillement, perché sur une branche et bercé par « *l'aureta* », « la brise » douce, fut méchamment renversé par « *lo vent* », « le vent » :

*Amb seis uelhs gris de nivas*  
*Lo vent le veguèt sus la branca*  
*Lèu a la branca se pengèt*  
*E d'aquí que la miègderrabèsse*  
*E faguèt resquilhar lo cat*  
*Entre la branca e l'enfust*  
*S'ausiguèt una miaulada*  
*Una plora d'enfantet*  
*E lo vent eu que sus la bauca*  
*En cacalant s'encorrissíá*

Avec ses yeux gris de nuages  
le vent l'a vu sur la branche  
Vite à la branche il s'est pendu  
il l'a à moitié arrachée  
et il en a fait glisser le chat  
entre la branche et le tronc  
on a entendu un miaulement  
un pleur de petit enfant  
et le vent qui sur l'herbe folle  
s'enfuyait en riant

L'anecdote n'aurait rien d'extraordinaire si le vent n'était transformé en un personnage moqueur, mû par un sentiment sadique, et si le chat n'était pas devenu un petit enfant, « *Una plora d'enfantet* ». Les derniers vers du poème qui reflètent la peine profonde et sincère mais très simplement exprimée du poète relèvent de l'élégie, une plainte voisine du *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* :

*Balmat-me lèu qu'arque pèiras*  
*Coloradas rufas e grèvas*  
*Per sebelir mon cat mòrt.*

Donnez-moi vite quelques pierres  
colorées rudes et lourdes  
Pour enterrer mon chat mort.

Quant au vent de l'aube, cet instant maudit des amoureux des *Albas* des troubadours, qui les sépare, il est loin d'être agréable. Quand apparaît le soleil, quand le ciel blanchit à l'horizon, le froid glace le cœur des amants comme il gèle le brin d'herbe qui frémit : « *tressalisses au vènt de l'auba* » (« *Paraulas per l'èrba* » dans *Los Saumes de la nuòch* de Max Rouquette)<sup>1638</sup>.

<sup>1636</sup> Federico García Lorca, *Libro de Poemas*, p. 203. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 33.

<sup>1637</sup> Robert Allan, *Op. Cit.*, p. 56-57.

<sup>1638</sup> Rouquette Max, *Les Psaumes de la nuit*, [1937], Paris, Obsidiane, Édition bilingue, 1984. P. 24.

Ce vent qui souffle sur la Camargue domine aussi la terre du Larzac : « *tèrra del Larzac dubèrta als quatre vents de la revòlta* »<sup>1639</sup>. Jean Mouzat chante le « *Larzac* »<sup>1640</sup>, une terre bien différente de son Limousin ; c'est un « *Larzac nud* », un « Larzac nu », glacé, balayé par le vent, dans lequel passe un troupeau dont la voix se mêle à celle du vent, « *un tropel* » guidé par un « *pastre / mut, e sos uelhs d'amoras negras* », un « pâtre / muet aux yeux couleur de mûres noires ».

*Larzac, ò Larzac nud, es l'aura de la pluèja*      Larzac, ô Larzac nu, c'est le vent de la pluie  
*Que druja bufa sus lo ròc e lo bois...*      Qui souffle dru sur le roc et le buis...

Le vent y gémit mais pour personne ; sa plainte douloureuse ne reçoit aucun écho ; il semble errer, perdu dans l'immensité :

*[...] E defòra, lo vent gima*  
*Per degun, als cantons de la charrieras.*  
Et dehors, le vent gémit, au coin des rues, pour personne.

Mouzat renforce cette idée d'errance en mettant en début de vers deux expressions qui soulignent cette solitude : « *E defòra* » et « *per degun* ».

Cette terre du Larzac est une terre désolée et déserte, où les fermes sont éventrées (« *la bòria crebada* »), aux maisons abandonnées,

*Mudas las tors dels chevaliers perduts,*  
*Sus los teulat senhorejantas.*  
Muettes les tours des chevaliers disparus, dominant les toits crevés.

Le peuple de bergers vit dans une solitude, que l'auteur a vue et a trouvée immense

*La soletat de l'univers, l'ai vista*  
*Alargada dejos ton cel, ò Larzac verd !*  
La solitude de l'univers, je l'ai vue étalée sous ton ciel, ô Larzac vert !

Cependant, comme souvent chez Mouzat, le poème s'achève sur une note positive ; la couleur verte, ici, représente un espoir et les derniers vers sont empreints de joie :

*Mas se lo vent fugís sens ges d'estrada,*      Mais si le vent s'enfuit sans nulle route,  
*Lo gim se tòrna en chançon al solelh...*      Le gémissement, au soleil, se change en chanson...  
*E membra-te de la ricor del causse !*      Et souviens-toi des richesses du causse !

Boudou a traduit en occitan « Larzac », un poème d'un poète rouergat, Pierre Loubière :

Rouergue, je te sens saigner entre mes doigts,      *Te sentissi sagnar*

<sup>1639</sup> Rotland Pecot, « *Cardabèla* », 1976. C'est une chanson interprétée par le groupe éponyme dans son premier disque « *Cardabèla* » dont Pecot a écrit la présentation : on y trouve deux poèmes qu'il a composés : « *Se canta* » (*Avèm decidit d'aver rason*) et « *Cardabèla* ». Musique du groupe, « Ventadorn » VS3 L 22. Cf. « Le Larzac, terre de luttes et paysage poétique », [http://www.univ-montp3.fr/uoh/pecout/index.php?option=com\\_content&view=article&id=68&Itemid=63](http://www.univ-montp3.fr/uoh/pecout/index.php?option=com_content&view=article&id=68&Itemid=63)

<sup>1640</sup> *Œuvres poétiques limousines et occitanes de Jean Mouzat*, T. 2, éd. Lemouzi, Tulle, janvier 2000. P. 275 et 276.



[...]	<i>entre mos dets</i>
Ton lunaire Larzac que l'on veut barbeler,	<i>Roergue...</i> <i>ton Larzac de luna</i>
Témoin des siècles d'or parmi les clairs troupeaux,	<i>que vòlon escrancar d'arams...</i> <i>Mòstra dels sègles d'aur</i>
Ses paysans que l'on veut vendre à la criée	<i>entre los tropèls clars</i> <i>vòlon vendre a l'enquant</i> <i>Tos païsans...</i> <sup>1641</sup>

Ce poème traduit une certaine colère de l'auteur et une certaine désespérance face à la perte d'un monde agricole et à la disparition des paysans. Dans le morceau choisi, la versification de Boudou met en relief « *Roergue* » et « *tos païsans* » pour souligner et rappeler son attachement à son terroir.

Plus au Nord du Larzac, sur le plateau du Ségala de Boudou, le vent souffle, invisible et bruyant ; il ne rencontre jamais quoi que ce soit qui l'arrête et c'est bien ainsi que J. Ginestet comme le poète le ressentent : « Sur le plateau rien n'arrête vraiment le vent d'Autan et il rend fou. »<sup>1642</sup>. Dans l'œuvre poétique et romanesque de Boudou, la présence du vent est porteuse de symboles. C'est « *lo vent negre* », « le vent noir » du poème « *Lendeman de fièira* » (P. 29). C'est un vent qui ne cesse de hurler sur les plaines rouergates :

<i>Clamor de l'autan per las planas...</i> <sup>1643</sup>	Clameur de l'autan dans les plaines...
<i>D'autan o de bisa pren lo vent sul nas</i> <sup>1644</sup> <i>Defòra bronzissia lo vent</i> <sup>1645</sup>	Vent d'autan ou bise, l'air te giflera. Dehors mugissait le vent
<i>E lo vent d'autan dins las planas</i> <i>Fasiá bronzir los castanhièrs.</i> <sup>1646</sup>	Et le vent d'autan dans les plaines Faisait bruire les châtaigniers.

Ainsi l'analyse J. Ginestet : « Le long des voies empruntées, les marcheurs doivent composer avec le vent d'autan. Il représente en général le vent de l'histoire »<sup>1647</sup> :

<i>Dins lo grand vent de l'istòria,</i> <i>Que direm los Occitans ?</i> <sup>1648</sup>	Dans le grand vent de l'histoire, Occitans que dirons-nous ?
--	---

Mais il peut être le vent qui « *a pas de nom* », « n'a pas de nom », mais c'est le vent de l'amour comme dans « *Lo Vent* ». Car, à la fin de sa vie, Boudou lui fait murmurer des mots d'amour : « *Aquel vent se ditz : amor* » / « Ce vent s'appelle : l'amour » (P. 87). Il pourrait être « le vent de la consolation », celui qui sèche les pleurs dans « *Lo Vent d'autan* » (P. 149) mais il n'y parvient pas car il brûle au lieu d'apaiser :

<sup>1641</sup> Joan Bodon, 2010, *Poèmas, ed. Bilingue*. Traduction française de Roland Pécout, Puylaurens, IEO-Edicions, p. 290-291.

<sup>1642</sup> Joëlle Ginestet, *Jean Boudou : la force d'aimer*, Wien : Ed. Praesens, 1997.P. 90.

<sup>1643</sup> Joan Bodon, *Op. Cit.*, « *Misèria* », p. 23.

<sup>1644</sup> *Idem*, p. 69. « *La talvèra* ».

<sup>1645</sup> *Idem*, p. 115. « *Velhada (II)* ».

<sup>1646</sup> *Idem*, p. 125. « *Misèra* ».

<sup>1647</sup> Joëlle Ginestet, *Op. Cit.*, p. 87.

<sup>1648</sup> Joan Bodon, *Op. Cit.*, p. 19. « *La Caça de la quimèra* ». « La chasse à la chimère ».

*Lo grand vent d'autan que bufava  
 Ensagèt de me consolar.  
 [...]
 Los meusses uèlhs volián plorar ;  
 Lo grand vent d'autan que bufava  
 Los brutlèt sens me consolar.*

Du grand vent d'autan, le souffle  
 essaya de me consoler.  
 [...]
 Et mes yeux voulaient pleurer ;  
 du grand vent d'autan le souffle  
 les brûla sans me consoler.

Le vent n'apporte pas le réconfort car il finit par brûler les yeux de l'homme. Pire, il est un élément mauvais qui sème le chiendent, qu'il a lui-même cueilli, dans le texte « *L'èrba d'agram* » (P. 53) :

*Marrida grana, l'ai brandida  
 Als quatre caires del meu òrt.  
 E lo grand vent de la misèria  
 L'escampilha sus la miá tèrra.*

Mauvaise graine, je l'ai brandie  
 aux quatre horizons de mon champ.  
 Et le grand vent de la misère  
 l'éparpillera sur ma terre.

J. Ginestet confirme cette impression d'ambivalence du pouvoir de cet élément : « Il rend souvent la peine des personnages plus légère parce qu'il les pousse, les empêche de s'arrêter, mais ceux-ci savent bien qu'il est inévitablement le grand semeur de misère : "*l'Èrba d'agram*" »<sup>1649</sup>.

Dans « *Lo prisonèr* », le vent est associé à la guerre. Un jeune homme revient de la guerre, de nuit, et marche contre le vent mauvais qui tourbillonne comme pour l'arrêter : « *als revolums del vent missant* ». Il part à la recherche de sa bien-aimée « *dins la ventada* », « dans la bourrasque » mais c'est la mort qu'il va trouver alors que « *Defòra totjorn l'autan siscla* », « Dehors l'autan siffle toujours ». Son amour n'est pas mort mais c'est tout comme : elle est entrée au couvent et a prononcé des vœux alors le jeune homme repart :

*Dins la nuèch lo joven camina  
 La man sul cap, plèga l'esquina  
 Als revolums del vent missant.  
 [...]
 Lo jovent carga son mantel  
 E partís dins la nuèch canina  
 Entremièg los arbres gigants.  
 La man sul cap, plèga l'esquina  
 Als revolums del vent missant.<sup>1650</sup>*

Dans la nuit, le jeune homme marche,  
 main sur la tête et dos courbé  
 aux tourbillons du vent mauvais.  
 [...]
 Le garçon remet son manteau  
 et il s'en va dans la nuit aigre  
 au milieu des arbres géants,  
 main sur la tête et dos courbé  
 aux tourbillons du vent mauvais.

Nous remarquons que, ici comme souvent, Boudou, reprend en fin de poème, un ou des vers du début comme pour enfermer le sujet et / ou le lecteur ou pour insister sur la difficulté voire l'impossibilité de changement. J. Ginestet l'a très bien vu : « le vers final reprend le vers initial... avec une légère variante. [...] Il termine même un certain nombre de poèmes par trois points allusifs »<sup>1651</sup>. Nous retrouvons une nuit peu amène dans laquelle tout change de forme pour faciliter la désorientation du marcheur.

<sup>1649</sup> Joëlle Ginestet, *Op. Cit.*, p. 87.

<sup>1650</sup> Joan Bodon, *Op. Cit.*, p. 267 à 273.

<sup>1651</sup> Joëlle Ginestet, *Op. Cit.*, P. 18.

Non seulement cet élément est méchant mais il est doté d'autres capacités humaines. Dans le Livre III des *Cants dau deluvi* d'Allan, la « *Pròsa per Loís Bergerot* » présente un vent voleur qui a dérobé un arbre dans la petite cour d'une grande maison parmi les plus anciennes de la ville pour le déposer en guise de présent devant la porte de Vincenç le gitan : « *lo vent aviá mandat aquel aubre davant sa pòrta, après l'aver raubat dins la correta estrecha e pregonda d'un dei ostalàs mai vielhs de la vila* ». « Le vent avait apporté cet arbre devant sa porte, après l'avoir volé dans la petite cour, étroite et profonde, de l'un des plus anciens hôtels particuliers de la ville »<sup>1652</sup>.

Comme les hommes, le vent a le don de la parole et, de plus, il peut prendre des couleurs et avoir des sentiments qui sont souvent cruels comme dans le poème « *Laissarem degun* »<sup>1653</sup> de R. Pécout qui peint un vent sans amour, au cœur froid :

[...] au balanç	[...] au rythme du vent,
Dau vent, fringaire sens recòrd.	Amoureux sombre et sans mémoire.

Le vent possède une force glaçante qui éparpille les mots comme le suggère Ph. Gardy dans son poème :

<i>A la fòrça enveirenta dau vènt</i>	[la force invisible du vent
<i>Qu'esparpalha</i>	qui éparpille
<i>Lei paraulas.</i> <sup>1654</sup>	les mots.]

Le souffle se fait lubrique, dans les « *Tres historietas del viento* » des *Poemas sueltos* de Lorca. Ce vent mâle libidineux, est un « *sátiro* », un satyre ; il est « *el viento-hombrón* » qui poursuit Preciosa de ses assiduités :

<i>El viento-hombrón la persigue</i>	<i>Lo vent mascle la perseguís</i>
<i>Con una espada caliente.</i> <sup>1655</sup>	<i>Amb una espada cremanta.</i>
<i>Lo vent mascle la corseja</i>	Le vent mâle la poursuit
<i>Ambé son espasa cauda.</i>	Avec une épée brûlante.

Ce souffle, furieux d'être trompé par la jeune fille chaste et pure, mord de rage : « *el viento furioso, muerde* », « plante, furieux, les dents ». Mais il doit passer sa colère « *en las tejas de pizarra* », « sur un toit d'ardoises ». C'est aussi un « *viento verde* », un vent de couleur verte, de mauvais augure, qui peut suggérer la verdure des branches agitées par l'air mais aussi la verdure masculine désireuse de séduire la belle. À cette image s'ajoute celle de l'épée, symbole de la virilité. L'expression espagnole « *viejo verde* » ressemble à l'expression française « un vieillard encore vert » qui désigne un homme âgé mais resté vigoureux, pour

<sup>1652</sup> Robert Allan, *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tibra I*, Edition bilingue établie par M-J. Verny, Letras d'òc, Tolosa, 2012. P. 133.

<sup>1653</sup> Roland Pecout, *Laissarem degun*, Éditions Ostau dau país marselhés, 2008. P. 34-37.

<sup>1654</sup> Felip Gardy, *Lo paisatge endemic*, Nîmes, Jorn e Fédérop, 1982. P. 41.

<sup>1655</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. *Romancero Gitano*, « *Preciosa y el aire* », p. 426. Traduction d'A. Belamich, *Poésie*/Gallimard. P. 194. « Précieuse et le vent ». Max Rouquette. P. 20. Robèrt Allan P. 15.

évoquer un vieillard gaillard et libertin. Une interprétation différente imaginerait un vent plein d'une ardeur juvénile.

Le poème de Lorca « *Arbolé, Arbolé* » montre une jeune fille en train de ramasser des olives, la taille ceinte par le bras gris du vent qui la retient et ne la laisse pas écouter la voix des « *jinetes* », des « galants », qui lui suggèrent de les suivre pour découvrir d'autres horizons :

*Con el brazo gris del viento  
Ceñido por la cintura.*<sup>1656</sup>

Avec le bras gris du vent  
Serré autour de sa taille.

Pour éviter que les jeunes filles ou les femmes cloîtrées comme « *la joventa dei peus ros* » de Lafont, ne soient séduites par la chanson tentatrice du vent, il faut les empêcher d'entendre ; mais le verbe « *matar* », « mot-jumeau » est bien plus fort que le verbe « dompter » :

*Per matar la vòtz de l'aura  
I an tapadas leis aurelhas.*<sup>1657</sup>

Pour dompter la voix du vent  
ils ont bouché ses oreilles.

Ramon Busquet, dans « *Las olivas* », réutilise ce rôle de séducteur :

*Lo vent que vòl totjorn córrer  
Li cenh las ancas esquivas.*<sup>1658</sup>

[Le vent qui veut toujours courir  
Ceint ses hanches farouches.]

La version que donne R. Busquet semble encore plus sensuelle par l'évocation des hanches fuyantes et le mouvement du vent qui voudrait emporter la belle dans sa course. Ramon Busquet parle évidemment du Mistral, le vent maître, dans le poème « *Lo Mistral* » (p. 35), mais décrit aussi « *Un vent de mòrt* » (P. 44), dans la première partie de son ouvrage, *Aquò ritz quand plòu*, intitulée « *Pluma de vent, papièr de sabla* » :

*Un vent de mòrt e d'asirança  
Bufa suls mieus amics  
E lo temps, qu'a de vams sadics,  
Paures, contra els se lança.*

[Un vent de mort et de haine  
souffle sur mes amis  
et le temps, qui a des élans sadiques  
contre eux, les malheureux, se déchaîne.]

C'est un vent haineux qui « *bufa contra natura* », et nous ramène à Rutebeuf<sup>1659</sup>. C'est « *un vent furtiu* » qui raconte des histoires à dormir debout aux arbres ... qui ronflent ! :

*Un vent furtiu  
Als arbres raconta d'istòrias  
A dormir dreit  
E los arbres roncan que roncan,  
Pès sul talús, cap sus la niu.*<sup>1660</sup>

[Un vent furtif  
aux arbres conte des histoires  
à dormir debout  
et les arbres de ronfler tant qu'ils peuvent,  
pieds dans la glèbe et tête dans les nues.]

<sup>1656</sup> Federico García Lorca, *Canciones*. Traduction d'A. Belamich, *Poésie*/Gallimard. P. 54. « Arbrisseau ».

<sup>1657</sup> Robert Lafont, 2011. *Poèmes, 1943-1984*, Montpeyroux, Jorn. « *Flaiüta sorna enamorada* », « Flûte sombre énamourée », « *Legenda de la joventa dei peus ros* », « Légende de la fille aux cheveux roux », p. 96-97.

<sup>1658</sup> Ramon Busquet, *Aquò Ritz quand plòu*, Messatges, IEO, Tolosa, 1979. P. 123. Cf. M-J. Verny: *Pais d'òc e Espanha, Una fraternitat poetica, Lengua e pais d'òc*, p. 63 et 64.

<sup>1659</sup> *Idem*, « *Las nèus d'un còp èra* », p. 44.

<sup>1660</sup> *Idem*, XLVIII, p. 149.

Éole, en automne, s'attaque à la nature la plus fragile comme la fleur :

<i>Caçaire de camin tardier</i>	Chasseur en chemin attardé
<i>Te'n anaràs jos l'espandida</i>	tu t'en iras sous l'étendue
<i>E sentiràs mesclat a ton alen</i>	et sentiras se mêler à ton souffle
<i>Lo vent per quau es tota flor passida.</i> <sup>1661</sup>	le vent par qui toute fleur est flétrie.

Pour Lafont, le vent ne joue pas un rôle néfaste pour la nature ni envers les humains. Il s'adapte aux saisons et les accompagne, comme dans les poèmes « *Preludi sus un tèma de prima* » et le premier volet de *L'Ora* :

<i>E l'aura musiqueja dins lei ciprès.</i> <sup>1662</sup>	et le vent jouait son air dans les cyprès
<i>Parier l'auton alucat de cisampa</i>	Comme l'automne attisé par la brise
<i>En un canton d'univers transparent</i> <sup>1663</sup>	en un recoin transparent d'univers

Il partage la nuit et se mêle à l'eau :

<i>E lo vent deis uelhs d'escaumas</i>	Et le vent aux yeux d'écailles
<i>En balèti sus leis ersas</i>	qui danse sur les vagues
<i>De la nuech</i> <sup>1664</sup>	de la nuit

La douzième pièce du premier recueil, *Paraulas au vièlh silenci*, ne décrit pas non plus un aspect négatif de l'élément aérien :

<i>Lo vent au tombant de l'òrta</i>	Le vent au bout du jardin
<i>Pousseja dins l'estelum.</i>	poudroie parmi les étoiles.
<i>Ton sospir, lo vent l'empòrta,</i>	Ton soupir, le vent l'emporte
<i>E ta carn resta au vielhum.</i> <sup>1665</sup>	et ta chair reste à vieillir.

Au contraire, « *Lei contradiccions d'Itaca* », présentent un vent créateur, « *D'abòrd que naisseriam dau vent d'una Odissèa* », « Puisque nous sommes nés du vent d'une Odysée », qui ravive les braises d'un pays en train de s'éteindre et part à la découverte d'autres pays, « *vent dau tresmont que vai querre la brasa / dau paí nòstre e d'autrei país tròba* », « le vent du soir qui court chercher la braise / de notre terre et découvre d'autres terres »<sup>1666</sup>. C'est un élément fraternel qui seconde le poète dans son cheminement Enfin jusqu'aux espaces où le vent :

<i>E mai ai relargs ont lo vent</i>	Enfin jusqu'aux espaces où le vent
<i>Nòstre fraire grand lo vent larg</i>	notre grand frère le vent du large
<i>Nos quilharà sus son esquina d'esposcada.</i> <sup>1667</sup>	nous hissera sur son échine d'écume.

<sup>1661</sup> Max Rouquette, *Les Psaumes de la nuit*, [1937], Paris, Obsidiane, Édition bilingue, 1984. P. 26.

<sup>1662</sup> Robert Lafont, 2011. *Poèmes, 1943-1984*, Montpeyroux, Jorn. *Dire*, « *Preludi sus un tèma de prima* », « Prélude sur un thème de printemps », p. 38-41.

<sup>1663</sup> *Op. Cit.*, « L'heure », p. 184-185.

<sup>1664</sup> *Op. Cit.*, *Dire*, « *Cantilena setòria* », « Cantilène sétoise », « *Interview d'un pescaire* », « Interview d'un pêcheur », p. 68-69.

<sup>1665</sup> *Op. Cit.*, « Paroles au vieux silence », p. 30-31.

<sup>1666</sup> *Op. Cit.*, *Aire liure*, « Les contradictions d'Ithaque 3 », p. 216-217 et « Les contradictions d'Ithaque 1 », 212-213.

<sup>1667</sup> *Op. Cit.*, « *Glòria dau temps* », « Gloire du temps 4 », p. 240-241.



Le poète dordognot, B. Lesfargues, allie la nuit, les étoiles et le vent dans un poème de son premier recueil, peut-être le plus marqué par la présence de Lorca, *Cap de l'aiga*. Il part d'une réalité et d'un aspect concret qu'il parvient à transformer en objet poétique :

*L'estèla es non mas una estèla,  
Lutz ligada ambe lo vent  
Per agusar la nuèch bèla  
E lo silenci del temps.*<sup>1668</sup>

L'étoile n'est qu'une étoile,  
lueur alliée au vent  
pour aiguïser la nuit belle  
et le silence du temps.

Dans les montagnes de Catalogne, dans les ruelles, « *bufa un vent bourrut d'agulhas* », « souffle un vent hérissé d'aiguilles »<sup>1669</sup> ; le vent de la Sierra de Guadarrama, à Segovie, auquel s'adresse le poète, n'est pas non plus très chaleureux :

*Que lo vent bufè o vos esfuèlhe,  
Ò records de lonhdana tor,  
Memòria de ciutat lonhdana,  
Segovia coma un auriflor,  
Dins lo vent que ven de las montanhas  
Per cantar coma las campanas  
E gusar la nuèch de lusors.*<sup>1670</sup>

Que le vent souffle et vous effeuille,  
souvenirs d'une tour lointaine,  
mémoire de lointaine ville,  
Ségovie comme une oriflamme  
dans le vent qui vient des montagnes,  
pour chanter avec les cloches  
ou aiguïser de leurs la nuit.

Les termes « *agulhas* », « *gusar* » et « *agusar* » soulignent, par leur sens et par la phonétique, le côté piquant et aigu, coupant et acéré du vent. Le poème dédié à Jean Mouzat, « *A Joan Mozat* » (P. 79), s'inspire des compositions du poète limousin et évoque la jalousie et l'animosité du vent :

*Viri una paja e  
Bufas, tu, vent que raubas  
Los sospirs, los rebats, los astres mòrts*

Je tourne une page et  
tu souffles, vent qui voles  
souples, reflets et astres morts

Ces vers rappellent ceux du poème lorquien « *La soleá* » :

*Piensa que el suspiro tierno,  
El grito, desaparecen  
En la corriente del viento.*

*Se pensa que lo sospir tendre  
e lo crit s'esvanisson  
Dins l'escolament dau vent.*<sup>1671</sup>

Elle pense que le tendre soupir  
le cri, disparaissent  
dans le courant du vent.

La composition de Lesfargues semble plus critique vis-à-vis du vent car il est qualifié de voleur, « *raubas* ». Bien que Lorca ait ajouté « *el grito* », « le cri » qui suggère la douleur, le terme « *la corriente* » n'apporte pas de note violente. Le terme employé dans la traduction de Rouquette, « *escolament* », est plus significatif de douceur ou de lenteur.

Chez Lesfargues, le vent n'est pas très conciliant. Il participe à dégager le ciel de nuées obscures mais il n'est pas toujours positif ; il efface les souvenirs, les soupirs et ne laisse que les tristes évocations, ainsi dans le poème du deuxième recueil, « *Quò's segur que me'n soveni* » :

<sup>1668</sup> Bernat Lesfargas, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrour, *Jorn*. P. 15.

<sup>1669</sup> *Idem*, p. 75. « *Letra a Núria e a Joan Sales* », « Lettre à Núria et à Joan Sales ».

<sup>1670</sup> *Idem*, p. 25. « *Recòrd de Segovia* », « Souvenir de Ségovie ».

<sup>1671</sup> Federico García Lorca, *Poema del Canto jondo*, p.305. Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard, p. 137. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 139. Rouquette, p. 25.

*La malastrosa nuèch, dau vent  
Las glaçadas remolinadas  
Me tornaràn la mementa.*<sup>1672</sup>

La désastreuse nuit, du vent  
les tourbillons glacés  
me rendront la mémoire.

À « Valreas », il existe un lien entre le vent et la langue d'oc : « *Lo vent, el, francimandeja pas* » / « Le vent, lui, ne s'exprime pas en français ». Dans la solitude de la ville, c'est un élément piquant et le froissement du papier traduit le bruit qu'il émet :

*Lo vent non mas  
Que vironeja  
Mossegant un papièr entre sas dents d'agulhas*<sup>1673</sup>

Seul le vent  
qui tourbillonne  
en mordant un papier de ses dents  
aigües

C'est encore un élément qui s'ingénie à faire preuve de cruauté dans le dernier poème de l'ouvrage *La brasa e lo fuòc brandal*. Sur fond d'un poème pour un amour laissé en Navarre, le vent souligne la douleur et la peine :

*Dins aquela vila  
Bufa lo vent fòl  
I ai daissat mon còr  
Mon còr de tortora  
Alai dins la glèisa  
Al ras de l'autar.  
Dins la glèisa udola  
Un vent fèr e fòl  
[...]  
Defòra lo vent  
Bassaca l'aubrum  
E la cossa plana  
Dins lo revolum.*<sup>1674</sup>

Dans cette ville  
souffle le vent fou  
j'y ai laissé mon cœur  
mon cœur de tourterelle  
là-bas dans l'église  
auprès de l'autel.  
Dans l'église hulule  
un vent sauvage et fou  
[...]  
Dehors la tempête  
matraque les arbres  
et le vautour plane  
dans les tourbillons.

Voici quelques textes qui montrent un élément naturel violent avec les humains mais aussi avec la nature envers laquelle il se comporte comme un personnage furieux ou jaloux. C'est à la fois un écho de Lorca et un point commun entre les poètes occitans. Une caractéristique de Lesfargues réside dans cette vision du vent qui souffle très souvent dans des églises en ruines ou abandonnées (« *La glèisa en roïnas* », « L'église en ruine », p. 59) dans lesquelles il pénètre sans frapper. Dans les compositions de Lesfargues, il n'y a guère que lorsque le poète défend la langue et la culture occitanes que le vent joue un rôle positif. Le poème s'intitule « *Catalonha* » mais il s'agit bien de la langue d'oc :

*Veirai sus quela tèrra estèrta  
Timidament frotjar quauqua violeta  
E bofar un vent  
Qu'avalisca tot aquel femorièr ?*<sup>1675</sup>

Est-ce que je verrai sur cette terre stérile  
timidement fleurir une violette  
et souffler un vent qui balaye  
toute cette pourriture ?

<sup>1672</sup> Bernat Lesfargas, *Op. Cit.*, p. 83. « Bien sûr que je m'en souviens ».

<sup>1673</sup> *Idem*, p. 215. « Valréas ».

<sup>1674</sup> *Idem*, p. 223. « *Cançon de Bernat lo marrit* », « Chanson de Bernard le mauvais ».

<sup>1675</sup> *Idem*, p. 129. « Catalogne ».

Toujours confiant, dans le poème qui suit, « *Bofe lo vent !* », Lesfargues fait passer un souffle d'optimisme :

*Mas que bofe lo vent,  
D'onte que bofe !  
Un vent sanitós e cargat de paraulas  
Occitanas  
[...]  
Mas que bofe lo vent,  
D'onte que bofe !  
Lo vent, lo vent, lo vent.*<sup>1676</sup>

Mais que le vent souffle,  
Qu'il souffle d'où il voudra,  
un vent sain et lourd de mots  
occitans  
[...]  
Pourvu que le vent souffle,  
qu'il souffle d'où il voudra,  
le vent, le vent, le vent.

La répétition, le ton d'injonction et l'énergie que contiennent ces vers dévoilent l'espoir et l'espérance du poète de voir cette langue retrouver sa dignité : le terme « *occitanas* » est bien mis en relief. Les sentiments positifs quittent rarement Lesfargues, au contraire d'un poète andalou confronté sans cesse avec la peine, la sienne et celle des autres.

Malgré tout, si, dans le poème lorquien « *Preciosa y el aire* », entre autres, le vent a une présence forte et physique, il n'est pas toujours un élément tempétueux ou destructeur. Il peut être le musicien des orgues des forêts ou celui qui fait bruissier les branches et danser les feuilles. Boudou, par exemple, lui accorde un rôle agréable et trouve que l'air se change, parfois, en « *l'aura* », une douce brise, qui est la respiration divine quand elle berce les amours :

*L'amor que se presenta  
Lo cal prene tot viu,  
Quand la doça aura venta  
Qu'es lo polsar de Dieu.*<sup>1677</sup>

L'amour qui se présente  
on le prendra tout vif,  
quand vient la douce brise  
qui est le souffle de Dieu.

Ce souffle doux et sensuel nous rapproche du vent généreux et doux évoqué par Rouquette dans son poème « *Lo Maucòr de l'unicòrn* » :

*E lo vent tant pietadós  
Dins sa man fasiá volar  
Son pèu ondejat de ràbia  
E baisava de sos dets  
Lo pèu sedós de sas ancas.*<sup>1678</sup>

Et le vent plein de pitié  
dans sa main faisait voler  
son poil ondoyé de rage  
et il baisait de ses doigts  
le poil soyeux de ses hanches.

Nous pouvons apprécier la grande douceur et la délicatesse rouquettiennes, « *E baisava de sos dets / Lo pèu sedós de sas ancas* », comparées au vent lorquien. Nous abandonnons le domaine du vent-fléau, brutal et destructeur, pour percevoir la légèreté d'un souffle sensuel et rieur comme dans le poème « *Lo gavach de la montanha* »<sup>1679</sup> : « *Lo vènt ritz au frònt dau serre* », « Le vent rit au front du serre ».

<sup>1676</sup> *Idem*, p. 131. « Souffle le vent ! ».

<sup>1677</sup> Joan Bodon, *Poèmas*, ed. bilingue, IEO edicions, 2010. « *La filha polida* », p.27. Traduction française de R. Pécout.

<sup>1678</sup> Max Roqueta, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, p. 144-146.

<sup>1679</sup> Max Rouquette, *La Pietat dau matin*, IEO Toulouse, Messatges. P. 39.

Ce vent, érotique et caressant, comme le baiser sur la peau de la licorne, rappelle celui que Lorca qualifie de « *galán de torres* », qui « *prende por la cintura* », « *la niña de bello rostro* » en train de cueillir les olives (« *Arbolé arbolé* » dans *Canciones*) ; il prend les filles par la taille, endroit érotique par excellence chez Lorca, en particulier. Ce n'est cependant pas « le vent fripon » qui soulève les jupons de Prudence dont parle la chanson « Le vent », de Georges Brassens<sup>1680</sup> ; « le vent maraud » « retrousse les robes » et enlève les chapeaux qu'il ne possède pas. J-Guilhem Rouquette nous fait remarquer, lors d'une conversation, que « l'occitan populaire parle de “*vent gelós*”, pour les mêmes raisons que Brassens. ». Pour Lorca, cependant, le vent ne semble pas avoir toujours ce côté coléreux bien qu'il soit personnifié en homme, en satyre.

Une image de L. Cordes, dans le poème « *Lo sòmi* », rappelle celle de l'air coquin qui fait danser les jupes des filles :

*L'aire èra un marrit conselh  
Que fasiá dançar ta rauba  
Mas me revirèri pas  
Per saber ta destinada  
Car lo vent s'èra levat  
Fiularèl coma una dalha  
Dins lo brancum dels olius  
Ont lo Drac morrefintava*<sup>1681</sup>

L'air était de mauvais conseil  
qui faisait danser ta robe,  
mais je ne me retournai pas  
pour savoir ta destinée  
car le vent s'était levé  
bruisant comme une faux  
dans les branches d'olivier  
où le Drac riait sous cape

et « *La flor vermelha* » :

*La flor vermelha de ta rauba  
[...]  
E dançarèla dins lo vent*<sup>1682</sup>

La fleur vermeille de ta robe [...]  
quand elle dansait dans le vent

Si « *lo vent cocha las garbas / e las fa redolar* », « le vent guette les gerbes / et les envoie rouler », (« *Segas* », « Moissons », p. 71), Cordes lui accorde le privilège de sécher les toits après la pluie et de faire revenir le soleil qui va éclairer les tuiles rouges et produire une symphonie de couleurs, tel un peintre doublé d'un chef d'orchestre :

*Al còp de vent sus la ramada  
Cantan los teules al solelh  
De roge e brun e rossèla civada,  
Al trelusent*<sup>1683</sup>

Après le vent chassant l'averse  
chantent les tuiles au soleil  
de rouge et brun aux chatouillements d'avoines mûres,  
aux reflets du crépuscule

Quelques mots simples, une situation que l'on peut qualifier d'ordinaire et nous ne sommes pas loin de la poésie musicale et colorée de Lorca avec le bruit du vent, des dernières gouttes qui tombent et des couleurs crépusculaires mêlées aux parfums qui montent de la terre...

<sup>1680</sup> La pièce XXII du recueil de poèmes écrits après 1830 et publié en 1840 : *Les Rayons et les Ombres* de Victor Hugo s'intitule « Guitare » et devient « Gastibelza » dans la chanson interprétée par Brassens. Il y est dit que « le vent qui vient à travers la montagne me rendra fou ».

<sup>1681</sup> Léon Cordes, 1997. *Òbra poètica*, traduction française en regard, préface de Jean-Marie Petit, Béziers, Centre International de Documentation Occitane. P. 81, « Le rêve ».

<sup>1682</sup> *Idem*, p. 95, « La fleur vermeille ».

<sup>1683</sup> *Idem*, p. 117, « Coblà IV ».

Dans le recueil *Los saumes de la nuoch*, Rouquette consacre un poème à cet élément : « *Lo vent* »<sup>1684</sup> dans lequel, par des associations synesthésiques, le poète fait parler et chanter le souffle ; il le fait passer sur les plateaux, à travers monts et combes, bois et mas. Mais qu'il soit vent de tempête ou souffle céleste se promenant dans les étoiles, il apporte un souvenir perdu :

<i>Lo vent de la terras fonsudas</i>	Le vent des terres profondes,
<i>Lo vent d'un gorg desconegut</i>	le vent d'un gouffre inconnu,
[...]	[...]
<i>Caucaire de l'erba magriula</i>	fouleur de l'herbe misérable
<i>Dau grand planòu solitari e desert</i>	du grand plateau solitaire et désert
[...]	[...]
<i>A dich sa cançon aspra de temperi</i>	il a dit son âpre chanson de tempête
[...]	[...]
<i>Cada comba secreta mai fonsuda</i>	chaque combe secrète, plus profonde,
<i>I a fach cantar lo cant de son desert</i>	lui fit chanter le chant de son désert,
[...]	[...]
<i>O ! votz de la comba e dau puog,</i>	ô voix de la combe et du mont
<i>Nos as bailat l'odor perduda.</i>	tu nous rendis l'odeur perdue.

Un air tendre et calme berce des amoureux dans la « *Cançon per Regina* » de R. Allan :

<i>Coma dos pinhons</i>	Comme deux pignons
<i>A poncha de rama</i>	à pointe de branches
<i>Breçats per lo vent</i>	bercés par le vent
<i>Se potonarem</i> <sup>1685</sup>	nous nous embrasserons

Les « *Tres historietas del viento* »<sup>1686</sup> de Lorca nous parlent d'un vent rouge, « *El viento venía rojo* » que la rivière teint en vert : « *se ha puesto verde, verde / por el río* ». La couleur verte évoque l'association d'une odeur et d'un goût de fiel, de menthe et de basilic, apportés par le vent dans *Romance sonámbulo* :

<i>El largo viento, dejaba</i>	<i>Lo vent large abandonava</i>
<i>En la boca un raro gusto</i>	<i>dins la boca un rare gost</i>
<i>De hiel, de menta y de albahaca.</i>	<i>De fèl, menta e baselic</i>
<i>E laissava, lo vent larg,</i>	Dans leur bouche le grand vent
<i>Dins la boca un gost estranhe,</i>	laissait comme un goût de fiel,
<i>De baselic, menta e fèu.</i> <sup>1687</sup>	de basilic et de menthe.

Pour Neruda, l'air, de couleur bleu comme l'azur, a des doigts de fleur d'oranger qui apaisent le sommeil. Ce poème, comme le précédent, mêle plusieurs sens : vue, odorat et toucher car les doigts du vent sont caressants et parfumés :

<i>Y el aire entró con dedos</i>	Et l'air passa entre ses doigts
----------------------------------	---------------------------------

<sup>1684</sup> Max Rouquette, *Op. Cit.*, p. 20.

<sup>1685</sup> Robert Allan, *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tibla I*, Edition bilingue établie par M-J. Verny, Letras d'òc, Toulouse, 2012. P. 97.

<sup>1686</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. P. 624.

<sup>1687</sup> *Idem*, p. 432. Traduction d'A. Belamich *Poesie*/Gallimard. P. 200. Max Rouquette. P. 26. R. Allan, Robèrt Allan. P. 20.



*De azahar sobre todos los dormidos :  
Mil años de aire, meses, semanas de aire,  
De viento azul.*<sup>1688</sup>

de fleur d'oranger sur les endormis :  
mille années, des mois, des semaines d'air,  
de vent bleu.

Le vent est présent dans de nombreux textes du recueil *Soledre* de Michel Decor. Ce n'est pas un élément brutal au contraire, il est plutôt aimable comme dans cette strophe qui produit une impression de paix et de sérénité, de douceur d'une soirée où le vent est un agréable souffle et où les grillons font entendre une musique qui fait retentir l'air. M. Decor, pour faire rimer « *felhum* », crée un terme à partir du mot « *grelh* » auquel est ajouté le suffixe « *-um* » pour indiquer un collectif ou un groupe.

*Lo lum penjat dejost la trelha  
Lo vent qu'espolsa lo felhum  
L'aire bronzís, pòble grilhum,  
La semal s'estanca, perleja.*<sup>1689</sup>

[La lanterne pendue sous la treille  
le vent époussette le feuillage  
l'air bourdonne, peuplé de grillons  
la comporte pleine à ras, goutte.]

C'est un souffle qui vient d'Espagne pendant la nuit et qui apporte lui aussi le calme :

*La nuèit es nusa e jaçada  
Lo vent d'Espanha s'es levat  
Las estelas sautejan amassa  
Lo rire del gal s'es calat.*<sup>1690</sup>

[La nuit est nue, allongée  
le vent d'Espagne s'est levé  
ensemble les étoiles fond la ronde  
le rire du coq a cessé.]

L'élément aérien accompagne tous les moments évoqués dans le poème intitulé « *La craba e l'arganièr* », ici, le matin, qui nous emmène « *Oltra-mar* »<sup>1691</sup>. Nous pouvons remarquer la présence du figuier, des animaux et la simplicité monotone des gestes de la vie quotidienne. Ici aussi, se retrouvent des bruits associés à des odeurs et à des sensations. Le texte s'achève sur une question empreinte de tristesse :

*Sus un arganièr vièlh es una craba negra.  
Lo vent de mar, salat, bufa dins la figuèira ;  
Una vespa en vestit bronzina al romanin.  
Un ase brama, lo gal canta, lo fornìl sentís a pan  
E la femna a la bugada torcís lo lençòl trempat.  
Mas, ont va lo blu quand lo cèl es tot gris ?*

[Sur un vieil arganier est une chèvre noire.  
le vent de la mer, salé, souffle dans le figuier ;  
Une guêpe dans sa robe, bourdonne autour du romarin.  
Un âne braie, le coq chante, le fournil sent le pain  
et la femme à sa lessive tord le drap trempé.  
Mais, où va le bleu quand le ciel est gris ?]

Dans cette partie, deux autres poèmes évoquent le vent : c'est un « *vent frairal* », qui se comporte comme un frère, dans le texte « *Mon país de castèls* » (P. 22), dans lequel M. Decor chante son pays où souffle « *lo Cèrç* »<sup>1692</sup>.

C'est « *Lo vent que bufa de Narbona* », « Le vent qui souffle de Narbonne » du poème « *Narbonés* », « *Narbonnais* », de L. Cordes qui, lui aussi, a cité cet élément dans deux

<sup>1688</sup> Pablo Neruda, [1950 *Canto general*], *Chant général*, 1977. Trad. de l'espagnol (Chili) par Claude Couffon, Collection Du monde entier, Gallimard. P. 17-18. Chant VI, Cf: *Alturas de Machu Picchu*<sup>o</sup> - Poemas de Pablo Neruda – <http://www.poemas-del-alma.com/alturas-de-macchu.htm>

<sup>1689</sup> Miquèl Decòr, 2014. *Soledre, poèmas del quasèrn roge*, « *Lo lum penjat dejost la trelha* », p. 9.

<sup>1690</sup> *Idem*, « *La nuèit es nusa e jaçada* », p. 8.

<sup>1691</sup> *Idem*, titre de la troisième partie du recueil dans laquelle se trouve le poème « *La craba e l'arganièr* », p. 21.

<sup>1692</sup> Vent du nord-ouest de Narbonne, parfois très violent<sup>2</sup>, soufflant dans le Languedoc près de la côte méditerranéenne. Il est toujours sec, mais est froid en hiver et parfois très chaud en été.

poèmes. Le premier est extrait du premier recueil *Aquarèla*, très marqué par l'influence de Lorca et les couleurs, comme l'indique son titre :

<i>Lo Cèrs es roge e roges</i>	Le Cers est rouge. Rouges
<i>Lo solelh e las nius,</i>	le soleil et les nuées,
<i>Temps clar e tramontana</i>	temps clair et tramontane
<i>Bon signe pel romiu</i> <sup>1693</sup>	bon signe, pèlerin !

Ce vent froid coupe le souffle mais n'entrave pas la marche de Jean-Marie Petit à qui est dédié le poème « *Quand arribas a Montadí* », « Quand tu arrives à Montady »<sup>1694</sup>. Nous retrouvons un poète féru d'histoire de sa région qui joue sur le sens du mot « *Crosada* », croisement de chemin ou carrefour et allusion à la Croisade destructrice du XIII<sup>ème</sup> siècle :

<i>Aquò's tanplan lo Cèrç que te copa camin</i>	C'est peut-être le Cèrs qui te coupe le chemin,
<i>Que te copa lo buf</i>	te coupe le souffle
[...]	[...]
<i>E t'engulhas dins la ventada</i>	Et tu fonces dans le vent fou
[...]	[...]
<i>Quand arribas a la Crosada</i>	Quand tu arrives à La Croisade
[...]	[...]
<i>Dins cada sentor recaçada</i>	dans chaque senteur retrouvée
<i>Es lo Cerç [sic] que se fa camins</i> <sup>1695</sup>	c'est le Cèrs qui se fait chemin.

Tous ces vents qui viennent du Nord sont froids mais ont l'avantage de dégager le ciel et de permettre aux pèlerins ou marcheurs ou « *rebalaires* » ou mendiants, de cheminer sans crainte des averses ou des orages.

Dans la cinquième partie du recueil intitulée « *Amor es trobador* » de M. Decor, le silence, cher à Rouquette et à Lafont, allié au vent de l'Éternel semble régler le pas de la nature, du cosmos et des hommes :

<i>Nos jaçarem amassa</i>	[Nous nous étendrons ensemble
<i>Al palhat d'un pelhenc,</i>	sur la jonchée de la prairie,
<i>Dins l'òrdre del silenci</i>	dans l'ordre du silence
<i>E lo vent de l'Étern.</i> <sup>1696</sup>	et le vent de l'Éternel].

Le cosmos revient dans le poème « *Perseguirem lo vent* », pour soutenir l'effort de l'homme dans sa quête, sur les chemins célestes, d'une nouvelle vie « *d'Amors entières* » :

<sup>1693</sup> Cordes Léon, 1997. *Òbra poètica*, traduction française en regard, préface de Jean-Marie Petit, Béziers, Centre International de Documentation Occitane. « *Partença* », « Partance ». P. 33.

<sup>1694</sup> Montady : lors de la Croisade, les incendiaires de Saint-Nazaire à Béziers ont mis le feu à ce bourg que les habitants épouvantés par le traitement des habitants d'une grande ville voisine avaient abandonné. Les pyromanes ne pardonnaient sûrement pas au village d'appartenir au château. Le château situé en haut de son pic, à l'est de l'éperon rocheux qui domine le site actuel aurait été construit au XII<sup>e</sup> siècle bien que l'on ait prétendu que du IX<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle les Sarrasins avaient fait de celui-ci un lieu de refuge. L'étang de Montady est un ancien étang asséché au Moyen Âge situé au pied de l'oppidum d'Ensérune. Celui-ci est un site archéologique comprenant les vestiges d'un village antique, situé sur une colline de la commune de Nissan-lez-Enserune (l'Hérault) ; il permet d'appréhender en un seul regard le paysage en forme d'étoile ou de soleil, de l'étang asséché. <http://www.montady.fr/index.cfm>

<sup>1695</sup> Leon Còrdas, *Op. Cit.*, p. 185.

<sup>1696</sup> Miquèl Decòr, *Op. Cit.*, « *Dins l'òrdre del silenci* », p. 27.

« *Perseguirem lo vent / dins la dralha del cèl* », [Nous poursuivrons le vent / sur le chemin du ciel] (P. 28). C'est « *Lo vent d'amor* », celui qui redonne vie et espoir dans le désert de la nature asséchée et assoiffée et la solitude psychologique de l'homme. Lorca n'aurait probablement pas renié les images de la déchirure érotique d'un vent devenu homme et de la douceur de la soie d'une robe associée à la chair : « *I aguèt un vent d'amor que bufèt de l'autan e qu'esquicèt la carn coma seda de rauba e, dins un remolin, m'apareguères fada* » [Il y eut un vent d'amour qui souffla de l'autan et qui déchira la chair comme la soie d'une robe et, dans un tourbillon, tu m'apparus telle une fée]<sup>1697</sup>.

Si le souffle joue un rôle purificateur dans le poème « *Dins lo blu de ton uèlh* », [Dans le bleu de tes yeux] : « *Sabi ont nais lo vent / que purifica l'anma* », [Je sais où est le vent / qui purifie l'âme]<sup>1698</sup>, cependant le Cers est parfois cruel dans le désert :

*Lo vent i bufa  
Coma per faïssa  
Venguda ermàs  
De marrit Cèrç.*<sup>1699</sup>

[Le vent y souffle  
comme terrasse de terre  
devenue friche  
par le mauvais Cers].

Dans l'avant-dernier poème du recueil<sup>1700</sup>, le froid de l'hiver, que renforce le « *vent canin* », le vent aigre et vif, est dur à supporter et le poète « *se languís* », il s'étirole comme la nature et souhaite ardemment le retour du « *Temps Polit* » ; les majuscules soulignent la longueur de l'attente et la force du désir.

Pour M. Decor comme pour tous les poètes, le vent, d'où qu'il vienne, est un élément en permanence en mouvement, insaisissable et qui ne s'arrête jamais. C'est un élément qui « *nunca duerme* » nous dit Lorca dans « *Preciosa y el aire* » ; il ne dort jamais, et il souffle à certaines heures qu'il choisit comme dans le *Cant funèbre* del Libre VI de R. Allan<sup>1701</sup>. Ce chant est la troisième partie du « *Poema de l'ametla* », il fait suite à « *Elegia* » et à « *Cant noviau* » :

*Lo vent de tres oras  
Lo vent de sièis oras,  
Lo vent de nòu oras*

Le vent de trois heures  
Le vent de six heures  
Le vent de neuf heures

Cette composition semble reprendre le chant élégiaque de Lorca lors du décès de son ami Ignacio, dans lequel plane la mort. Celle-ci est évoquée par la « *Primiera femna* », « Première femme » quand elle avertit l'enfant qu'il ne doit pas prendre l'amande sinon il mourra. Mais l'enfant s'entête ; il veut cueillir l'amande pour son plaisir, « *vendrai me culhir l'ametla* » ; c'est son amande, il l'affirme clairement. Les structures grammaticales<sup>1702</sup> occitanes mais

<sup>1697</sup> *Idem*, « *Lo vent d'amor* », p. 29.

<sup>1698</sup> *Idem*, « *Dins lo blu de ton uèlh* », p. 29.

<sup>1699</sup> *Idem*, « *Asir e desir* », p. 28.

<sup>1700</sup> *Idem*, « *Man dins la man* », [Main dans la main], p. 36.

<sup>1701</sup> Robert Allan, *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tibra* I. P. 185 et 187.

<sup>1702</sup> Voir : Loïs Alibèrt, *Gramatica occitana*, CEO, Montpellier, 1976. P. 285, § 30 et 288 § 32 : « *Gaireben tots los vèrbs pòdon èsser precedits d'un pronom al datiu etic, qu'indica l'interès pres pel subjècte a l'accion exprimida pel vèrb. Aital son : S'ausir, se beure, se creire, se culhir, se dinnar, se dormir, [...] se manjar, se*

aussi espagnoles de l'emploi du pronom personnel « *me* », pour renforcer l'idée de possession en lieu et place de l'adjectif possessif, permettent de souligner cette idée d'appartenance. Nous retrouvons un écho du premier poème du *Romancero gitano*, « *Romance de la luna, luna* », lorsque la lune voulait danser sans être gênée par l'enfant et elle lui demandait d'éviter de souiller son jupon blanc :

*Enfant laïssa trepes pas  
Mon lençòu de borra grisa  
Se vènes me lo raubar  
L'ombrina de l'ametlier  
Trairà de fuòc mila lengas.*

Enfant recule ne piétine pas  
mon enveloppe de duvet gris  
si tu viens me la voler  
l'ombre de l'amandier  
jettera mille langues de feu.

Elle insiste encore :

*Enfantet ieu tei dets moïsses  
E teï uelhs de luna baugs  
Lei metrai sota lo ròc  
Ambé l'ametla escampada  
Sota un ròc engarda-te  
D'aqueu ròc d'aquela ametla.*<sup>1703</sup>

Petit enfant tes doigts humides  
et tes yeux fous de lune  
je les mettrai sous le rocher  
avec l'amande jetée  
sous un rocher méfie-toi  
de ce rocher de cette amande.

Mais l'enfant n'écoute pas les injonctions sévères qui ressemblent fortement à celles que l'enfant de la forge gitane adresse à la lune. Et, à la fin du poème, L'Amande vient annoncer, de façon métaphorique, son départ, autrement dit, sa mort sous-entendue dans le titre « *Cant funèbre* » : « *sang e suja s'enanèt* », « s'en est allé sang et suie ». D'autres indices laissent prévoir une fin mortelle pour cet enfant indiscipliné comme, par exemple, la répétition du vers « *Tras la pòrta dei carbons* », « Par la porte des charbons ». Cette teinte noire si chère à Lorca pour suggérer la mort ou le danger est rejointe par l'autre couleur mortifère, le vert :

*L'enfant que toquèt l'ametla  
Lo que susava mon sang  
Ambé lo darrier poton  
De seis uelhs ambé la paur  
D'una lenga de freg verda.*<sup>1704</sup>

L'enfant qui a touché l'amande  
celui qui suçait mon sang  
avec le dernier baiser  
de ses yeux avec la peur  
d'une langue de froid verte.

Comme les animaux, les couleurs et les astres, le vent joue le rôle de messager, il est une sorte d'interprète du poète ; par son truchement celui-ci exprime des sentiments ou des concepts afin de les rendre plus lisibles et perceptibles mais aussi plus poétiques. Tout en n'étant pas toujours nommé, il est un personnage du *Poema del cante jondo*. C'est aussi le

---

*morir, [...]* ». [Presque tous les verbes peuvent être précédés d'un pronom au datif éthique qui indique l'intérêt du sujet dans l'action exprimée par le verbe. Ainsi se construisent : entendre, boire, croire, cueillir, souper, dormir, [...] manger, mourir, [...]]. Voir aussi : Jean Bouzet, *Grammaire espagnole*, Belin, 1964. P. 288 et 289, § 679, 680, 681 et 682. « L'espagnol construit [...] un certain nombre de verbes signifiant acquisition ou conservation, avec un pronom d'attribution qui n'est pas habituellement représenté en français, mais dont l'emploi se retrouve dans nos dialectes méridionaux, [...]. Ce pronom montre l'action accomplie au profit du sujet. [...] le pronom d'attribution apparaît encore, et d'une façon plus régulière, avec les verbes signifiant absorption d'un aliment ou, au sens figuré, d'une matière quelconque ».

<sup>1703</sup> Robert Allan, p. 181.

<sup>1704</sup> *Idem*, p. 185.

vent qui emporte les pansements sanguinolents d'Ignacio chez Lorca et qui les dérobe pour Allan :

*El viento se llevó los algodones*<sup>1705</sup>      *Lo vent se prenguèt los cotons.*

*Lo vent raubèt lei cotons*      Le vent emporta les cotons

Serait-ce pour accélérer son trépas ?

Le « *large vent del Chabrier* », le « large vent du Nord » de J. Mouzat « anime la nature et conduit à l'essentiel, aux choses et aux êtres »<sup>1706</sup> ; c'est celui qui « vient errer sur les chaumes, **suls rastolhs** [sic], et crée le verbe, force primitive et irrésistible qui emporte le poète » comme un « beau torrent » auquel il est comparé, « « *Chabrier, brave riu !* » :

<i>Parier que l'ausel dins lo beç, Bolegat, balançat, banlevat per ton flux, Te chante, alen del Nòrd, ò flume montanhier</i>	Pareil à l'oiseau dans le bouleau, secoué, balancé, emporté par ton flux, je te chante, souffle du Nord, ô fleuve montagnard
<i>Que nos menas la lutz.</i> <sup>1707</sup>	qui nous apportes la lumière.

C'est le « *flume blos* », « le fleuve pur », c'est le « *flume que passa entre sos vimes verds / e redòla(s) dels puegs redonds* », « le fleuve qui passe entre des osiers verts » et qui « roule des puits arrondis » quand il descend les montagnes. C'est lui qui « *marca[s] lo ritme als mots* », « qui marque[s] le rythme aux paroles », lui, le « *trobair de l'azur, joglar de l'amonaut* », le « poète de l'azur, chanteur du zénith », (« *Lo vent* », p. 50 et 51). Grâce à ce souffle la pensée du poète peut s'élever jusques aux cimes éthérées où :

<i>[...] onte candes e blos Los anges on repaus !</i>	[...] où immaculés et purs se reposent les anges.
---	--

Ce « *vent rei* » peut être lumière comme dans le poème « *Granda òda a Lemosin* » : « *Ai ! Lemosin, tas erbas e tos aubres / que lusisson al vent, al vent de junh* », « Ah Limousin, tes herbes et tes arbres / qui étincellent au vent, au vent de juin »<sup>1708</sup>. Il participe de l'éveil de la nature en faisant rouler les « eaux du printemps ». C'est l'élément qui fait se promener les nuages :

<i>Las nivols que von pel cial E passon, nadant al fial De las aigas de l'azur, [...] Samenon de carres purs L'ondada del vent passant.</i> <sup>1709</sup>	Les nuages qui errent dans le ciel et passent nageant au fil des eaux de l'azur [...] Sèment d'endroits purs les ondes du vent qui passent.
---	--

<sup>1705</sup> Federico García Lorca, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, «La cogida y la muerte », p. 537. Traduction de P. Darmangeat. Rouquette. P. 74. Allan, « *Planh per Ignaci Sanchez Mejias* ». P.45.

<sup>1706</sup> *Œuvres poétiques limousines et occitanes* de Jean Mouzat, réunies et présentées par Robert Joudoux Majoral du Félibrige. T. 1 N° 152 octobre 1999 Avant-propos de R. Joudoux. P. 5.

<sup>1707</sup> *Idem*, « *Lo vent* », p. 50.

<sup>1708</sup> *Idem*, « Grande ode au Limousin », p. 171.

<sup>1709</sup> *Idem*, « *Nivols* », p. 53.



Le ciel, symbolisé par sa couleur, est vu comme une étendue d'eau sur laquelle nagent, tels des poissons, les nuages. Un autre poème intitulé « *Autas nivols* », « Hautes nuées » (P. 263) ne chante pas la nature ni les paysages du Limousin et d'ailleurs, que les nuages, tels des touristes, ont pu visiter et sur lesquels l'auteur les interroge. Ce second poème est mélancolique et rempli d'amour pour « une belle » que, seules, les « hautes nuées » peuvent voir puisqu'elles sont placées à des altitudes célestes comme l'indique l'adjectif du titre.

Nous retrouvons ce mélange d'éléments apparemment incompatibles, nuages et vent, chez Pécout qui cite souvent le vent dans son œuvre *Mastrabelè*<sup>1710</sup> :

*Lo vent me mena vers lo vent  
L'emponhi e mai lo vòli bèn  
Lo vent me mena vers lo vent.*

Le vent me conduit chez le vent  
je sais l'aimer en l'affrontant  
le vent me conduit chez le vent.

Ici, ce ne sont pas les nuages qui sont bousculés par l'air mais l'homme. Ces vers semblent évoquer une forme de relation amoureuse plutôt violente entre le poète et le souffle d'Éole.

Un mélange feu – vent est évident, pour Pécout ; en se combinant, les deux se complètent et se modifient l'un l'autre :

*Lo fuòc  
Ama lo bofar que l'empura  
(e ambé lo bofar grandis,  
Un còp qu'o a comborit tot,*

aime le souffle qui l'attise  
(et avec le souffle il grandit  
jusqu'à sa dernière apparence,  
quand il a tout consommé,  
qu'il ressemble au vent et qu'il passe  
muraillès).

*Que s'es fach aura e que passa muralhas).*<sup>1711</sup>

Les éléments sont complémentaires. Pécout allie les trois, l'air, l'eau, le feu, qui interagissent entre eux au point de modifier quelque peu leur substance, quand il évoque la consommation du corps-continent comme l'eau est séchée par le vent, après que celui-ci s'est abreuvé dans les eaux salées de la mer : le corps de l'homme est un continent qui :

*S'abeura de la mar.  
E puèi se comboris  
coma l'aiga dins lo vent*<sup>1712</sup>.

Vient boire à la mer.  
Et puis il se consume  
Comme l'eau dans le vent

Nous pouvons remarquer trois mots pour traduire l'élément aérien : « *vent* », « *bofar* » qui est aussi le verbe, substantivé ici et « *aura* ». Pour le souffle humain, la respiration, Pécout emploie « *lo respir* » et « *l'alen* » qui lui rappelle des poissons volants qui s'évadent (P. 59) : « [...] *leis alens [...] son aitant de peis-que-vòlan, e s'escapan* », « [...] les souffles, dans la pénombre / sont autant de poissons volants, et ils s'échappent. ». M-J. Verny indique que « Le souffle s'exprime sous différentes formes. Parfois l'écrivain emploie les termes propres, *alen* ou *bof* [...] » et précise que « L'expression du souffle est récurrente dans *Mastrabelè*, parfois reliée au rythme », « *Ton alenada es lo ritme, / lo sol ritme* », « Ton souffle est le rythme, / le

<sup>1710</sup> Roland Pécout, *Mastrabelè*, Montpeyrroux, Jorn, p. 63.

<sup>1711</sup> *Idem*, P. 55.

<sup>1712</sup> *Idem*, p. 23.

seul rythme. »<sup>1713</sup>. Cette dichotomie est relevée par G. Bachelard<sup>1714</sup> dans le chapitre XI consacré au vent dans l'ouvrage *L'air et les songes* qui fait la différence entre le vent et le souffle : « Le vent pour le monde, le souffle, pour l'homme, [...] emportent au loin l'être intime et le font participer à toutes les forces de l'univers. »

Face aux tombeaux du site de Saint Blaise, Pécout se livre à une réflexion sur leur présence et leur permanence au-delà des siècles. Ces sépultures vides conservent le souvenir de l'existence et de la présence d'un corps dont les ossements ont été balayés par le vent qui les a transportés ailleurs comme s'il les avait semés pour qu'ils fertilisent une autre terre. :

<p><i>Mila arcadas cavadas ò bastidas, sens cubercèu Montadas, dau fin fons de la sòm, a la susfàcia D'uneis emplidas de terra e de pinhas D'autrei sens rèn, grèpias per lo vent-larg Demòra pas que pòuverum d'òs D'aquèu que noiriguèt leis euses de l'encontrada E lo vent l'escampa dins l'aire aquela pelòfa.</i><sup>1715</sup></p>	<p>Mille arches creusées ou bâties, sans couvercle montées, depuis le fond du sommeil, à la surface les unes emplies de terre et de pommes de pin les autres vides, mangeoires pour le mistral. Il ne reste rien d'autre que la poussière d'os, celle qui a nourri les chênes de l'endroit et elle a volé dans le vent, cette balle de blé</p>
--	--

M-J. Verny évoque l'absence de mélancolie de la part de Pécout et parle d'une espèce de connivence entre l'air et l'immobilité des tombes : « L'œuvre du vent est associée au flux de la vie, à sa continuité, [...] Le voyageur-poète prend le parti de la vie dans cette contemplation de la mort »<sup>1716</sup>.

Si, dans l'œuvre de Pécout, en particulier *Mastrabelè*, se rencontrent des éléments communs avec Lorca : le vent, l'eau, les arbres, le ciel, les animaux... ils ne sont pas employés dans la même perspective. Ils sont moins connotés de tristesse et de mélancolie ou de nostalgie, de cette angoisse parfois morbide qui imprègne les poèmes lorquiens. Ils sont au service de la métaphore ou / et de l'image qui sont un des ressorts de la promenade spatio-temporelle que nous propose l'auteur dans le site aujourd'hui nommé de Saint Blaise.

Bien que, pour R. Lafont, le vent soit muet, « *lo vent es mut* » alors que « *la nuèch sòmnia* »<sup>1717</sup> comme dans le poème « *Nocturn* », le vent est, pour tous les poètes, un élément mouvant et changeant. Peut-on le comparer à la personnalité de l'être humain ? Les deux aspects du vent apparaissent dans le poème « *Gacela del niño muerto* » du *Diván del Tamarit* ; cette dualité est présentée sous la forme d'un « vent nuageux » et d'un « vent clair » qui ressemblent à des « faisans » :

<p><i>El viento nublado y el viento limpio Son dos faisanes que vuelan por las torres</i></p>	<p>Le vent nuageux et le vent clair sont deux faisans qui volent sur les tours</p>
---	--

<sup>1713</sup> Marie-Jeanne Verny, *Enrasigament e nomadisme trajectoire d'un écrivain occitan de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle*, Roland PÉCOUT, I E O. Textes et documents. 2003. P. 417. R. Pécout, p. 37.

<sup>1714</sup> Gaston Bachelard, (1943), *L'air et les songes, Essai sur imagination du mouvement*, Paris Librairie José Corti, 1972. P. 257 et 262.

<sup>1715</sup> Roland Pécout, *Mastrabelè*, p. 60-61, M-J. Verny note que les versions française et occitane diffèrent : « La traduction littérale de ce [dernier] vers serait : "et le vent la jette en l'air, cette balle de blé". Le vent aurait alors un rôle d'acteur, et un rôle ludique qui sont un peu atténués dans la v. française [sic]. ». P. 405.

<sup>1716</sup> Marie-Jeanne Verny, *Enrasigament e nomadisme trajectoire d'un écrivain occitan de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle*, Roland PÉCOUT, I E O. Textes et documents. 2003. P. 405.

<sup>1717</sup> Robert Lafont, 2011. *Poèmas, 1943-1984*, Montpeyroux, Jorn. P. 23.

*Y el día es un muchacho herido*<sup>1718</sup>

et le jour est un garçon blessé

*Lo vent neblós e lo vent clar  
Son dos faisans que vòlan per las torres  
E lo jorn un manit nafrat.*

Ce caractère double, cette complémentarité, se trouvent chez Lorca : la vie et la mort en jeu de miroir... Ce jeu de miroir, on le retrouve aussi chez Dalí, grand ami de Lorca, dans l'image stéréoscopique qu'il a conçue pour le portrait intitulé *Dalí de dos peignant Gala de dos éternisée par six cornées virtuelles provisoirement réfléchies dans six vrais miroirs de 1972-1973*<sup>1719</sup>. Dalí procède comme Velázquez pour son chef-d'œuvre *Les Ménines*<sup>1720</sup>, dans lequel, par le jeu de miroir le couple royal semble être placé hors de la peinture, à l'endroit même où un observateur se placerait pour voir celle-ci.

Ce dédoublement de l'image est une approche d'un dédoublement de la personnalité ; le mot « réflexion » est un terme ambivalent qui se rapporte à l'esprit ou à la matière. Le reflet spéculaire de la lune qui « *dins lo laquet se banha* » de Rouquette<sup>1721</sup> fait le pendant avec la gitane du « *Romance sonámbulo* » qui regarde son reflet dans le réservoir en une image inversée, à la fois, dans l'eau et dans la lune :

*Sobre el rostro del aljibe  
Se mecía la gitana.  
Verde carne, pelo verde,  
Con ojos de fría plata.  
Un carámbano de luna  
La sostiene sobre el agua.*<sup>1722</sup>

*Sus l'aiga de la cisterna  
Se breçava la caraca.  
Carn verda, negre peu,  
Amb d'uòlhs d'argent freg.  
Un glacieron de luna  
La sostenubre l'aiga.*

*La caraca, sus la cara  
De la cisterna, ondejava.  
Verda carn e cabèus vèrds,  
Ambé seis uèlhs d'argent freg.  
Es un geleiron de luna  
Que sus l'aiga la sosten.*

Au miroir de la citerne  
se balançait la gitane,  
vert visage, cheveux verts,  
prunelles de froid métal.  
Un mince glaçon de lune  
la soutient à la surface.

Rouquette a conservé l'élément liquide sans le personnifier, contrairement à Lorca et il a modifié la couleur de la chevelure de la gitane : il remplace le vert par le noir. La teinte verte,

---

<sup>1718</sup> Federico García Lorca *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. P. 561. Traduction L. Breyse-Chanet, *Europe* N° 1032. « Gacela de l'enfant mort ». Traduction de C. Couffon et B. Sesé. « Le vent voilé et le vent clair / sont deux faisans qui volent sur les tours, / le jour est un garçon blessé ». Rouquette, « *Gacela del manit mòrt* », p. 87.

<sup>1719</sup> Les miroirs peuvent être agencés dans une vision panoptique qui cherche à prendre possession complète du sujet, avec des points de vue multiples, ou selon plusieurs modes de représentation. Le miroir panoptique. « Dalí de dos peignant Gala de dos éternisée par six cornées virtuelles provisoirement réfléchies dans six vrais miroirs ». 1972-73, Figueras, Théâtre-Musée Dalí. <http://artifexinopere.com/?p=5887>

<sup>1720</sup> *Las Meninas* ou *La familia de Felipe IV* de 1656.

<sup>1721</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, (Sud, Marseille, 1988), 2<sup>ème</sup> éd., Domens, Pézenas, 2000. P. 18.

<sup>1722</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Romancero gitano*. Traduction d'A. Belamich, *Poésie*/Gallimard, p. 201. Gardy, Philippe, éd., 2009. *Federico García Lorca, Romancero gitan*, version occitane (1940-1980) de Max Rouquette. Édition établie et présentée par Philippe Gardy, Toulouse, Letras d'Oc / Les Lettres occitanes. P. 27. Allan. P. 20.

très maléfique, laisse penser à une tentative de suicide. La citerne et son visage semblent attirer la gitane mais, par bonheur, elle est secourue par la lune, pour une fois charitable. Cependant l'objet employé est trop frêle pour être efficace. Le verbe « *ondejava* », choisi par Allan, apporte une nuance qui rappelle le mouvement de l'eau qui agite un corps inerte alors que le verbe « *se mecía* » sous-entend une volonté dans l'acte du bercement.

Selon Arango, « *El espejo representa la revelación de la verdad. Es el símbolo de la manifestación que refleja la inteligencia creadora. [...] En el simbolismo del espejo, Lorca busca resaltar la realidad objetiva, uniendo las proyecciones de orden psicológico, cultural y metafísico* », [Le miroir représente la révélation de la vérité. Il est le symbole de la manifestation qui reflète l'intelligence créatrice. [...] Dans le symbolisme du miroir, Lorca cherche à faire surgir la réalité objective, en unissant les projections d'ordre psychologique, culturel et métaphysique]<sup>1723</sup>. Lorsqu'un bébé, un tout petit enfant, est devant un miroir, il ne sait pas qui est en face de lui car il n'a pas encore conscience de son être. Peu à peu, il va apprendre à se connaître, à se reconnaître dans un processus d'individualisation.

Le miroir est un moyen de multiplier à l'infini les images. Pour Bachelard, « Le miroir d'une eau s'offre pour convertir le bleu du ciel en un bleu plus substantiel. »<sup>1724</sup> ; pour Lorca il relève d'un pouvoir solaire : certains miroirs n'ont-ils pas une forme ronde décorée de rayons ? Par ailleurs, le reflet répété dans le regard n'est pas sans évoquer le rôle de l'écho pour l'oreille. Pour Rouquette, Venise ne se reflète pas dans une eau bleue ; c'est plutôt la couleur verte qui est évoquée, avec sa connotation d'amertume comme le fiel :

*Venezia als fuòcs de sos miralhs  
Se fugís darrièr sa masqueta.  
Lo miralh d'aiga de la mar  
D'un imatge nòu l'enfachina  
Quand se vei verda au fons de l'aiga.  
Venezia au fons dau miralh grand  
Se clina per cercar encara  
Sa cara jove de mil ans.  
Quand espelís dins l'aiga amara  
Lo bel velors sens ges d'agach.*<sup>1725</sup>

Venise au feu de ses miroirs  
derrière son masque se fuit.  
Le miroir d'eau de la mer  
la charme d'une image neuve :  
elle se voit verte dans l'eau.  
Venise au fond du grand miroir  
se penche pour chercher encore  
sa jeune face de mille ans.  
Lorsqu'apparaît dans l'eau amère  
le beau velours veuf du regard.

Le poème XVI dans *Mastrabelè* de Pécout « fait allusion au “jeu du miroir” (*garri babau* en occitan) qui fascine tant les jeunes enfants »<sup>1726</sup>, comme l'indique M-J. Verny qui précise que « l'allusion apparaît dans un passage imprégné d'une atmosphère ludique » :

<sup>1723</sup> Manuel Antonio Arango, 1995, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Editorial Fundamentos, p.162.

<sup>1724</sup> Gaston Bachelard, (1943), *L'air et les songes, Essai sur imagination du mouvement*, Paris Librairie José Corti, 1972. P. 199.

<sup>1725</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, (Sud, Marseille, 1988), 2<sup>ème</sup> éd., Domens, Pézenas, 2000. P. 120-121.

<sup>1726</sup> Marie-Jeanne Verny, 2003. *Enrasigament e nomadisme trajectoire d'un écrivain occitan de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle, Roland PÉCOUT*, I E O. Textes et documents. Publication issue d'une thèse de doctorat soutenue en décembre 2002, sous la direction de Philippe Gardy. P. 398-399. L'auteure donne la signification de l'expression occitane : « Ces deux mots ont une signification bien précise en occitan : le *garri* est un rat, et le mot *babau* désigne d'après Mistral (*T.D.F.*) soit une bête imaginaire dont on fait peur aux enfants, soit un pou ou un insecte

*La mar se tracha de degun.  
A son costat l'estang  
Esternuda d'escruma,  
E a soleu tremont  
Jòga a garri - babau  
Amb sei rebats de veire.*<sup>1727</sup>

La mer ne voit personne.  
À son côté l'étang  
éternue d'écume,  
et au soleil couchant  
joue au jeu du miroir  
avec ses reflets de verre.

Cette intrusion d'une expression populaire rappelle la sensibilité à l'oralité populaire et volonté de perpétuer les traditions de la part de Pécout en l'occurrence mais aussi des poètes occitans rencontrés ainsi que de Lorca.

Les extraits étudiés précédemment sont en résonance avec les propos de G. Bachelard dans le chapitre XI consacré au vent dans l'ouvrage *L'air et les songes*. Ce composant du cosmos, à la fois mobile, insaisissable mais très actif dans la vie comme dans la poésie lorquienne et occitane, semble dépasser sa qualité de simple élément aérien pour se métamorphoser en être qui hurle, mord, rugit, pleure, gémit ; il se fait chasseur de nuages ; ne dit-on pas aussi que le vent chante dans les arbres ? L'étude de G. Bachelard vient consolider cette impression. Comme les hommes le vent peut connaître plusieurs états : « Le vent menace et hurle, [...]. Le vent s'excite et se décourage. Il crie et il se plaint. Il passe de la violence à la détresse »<sup>1728</sup>. L'air peut donc se mettre en colère et quand le vent est courroucé il provoque des tourbillons, il fait du bruit, un bruit qui est « un cri de colère » (P. 259) : « Le cri est à la fois la première réalité verbale et la première réalité cosmogonique ».

Ce cri pourrait être en convergence avec celui du « *cantaor* » dans le *Cante jondo*, un cri primitif qui vient du fond des entrailles. Selon G. Bachelard, « Entendre est plus dramatique que voir » (P. 259). En effet, entendre enflamme l'imagination bien plus que voir : la vision s'appuie sur une image réelle pour déclencher un processus de création. L'ouïe n'a que des sons pour imaginer des représentations qui peuvent éveiller des sentiments ambivalents comme l'est le vent : « douceur et violence, pureté et délire, [...] double ardeur destructrice et vivifiante » (P. 265). Ces binômes évoqués par Bachelard sont en adéquation avec les duos vie-mort, joie-peine, si fréquents chez Lorca. Aucun des poètes occitans étudiés ne semble avoir échappé à cette dualité de sentiments.

Nous venons de voir que les éléments sont inséparables dans la nature et dans les poèmes. Si l'air est indispensable à la vie de l'univers, il existe un autre élément tout aussi nécessaire dont notre corps est composé ainsi que notre planète que l'on dit « bleue » à cause de la grande quantité d'eau qui la constitue. C'est un élément qui joue un rôle très important voire primordial, qu'il soit salé ou insipide.

---

en général. Mistral consacre d'ailleurs une notice à l'expression *garri-babau* ou *garri-babòu* : *Garri-Babòu : répercussion des rayons de soleil au moyen d'un miroir, jeu d'enfants, v. malo-oumbrino. Faire lo gàrri-babòu, faire lo gàrri : réfléchir les rayons du soleil sur les yeux des passants ; a pòu dóu gàrri-babòu : il a peur d'un rien.* ».

<sup>1727</sup> Roland Pécout, 1999, *Mastrabelè*, Montpeyrroux, Jorn. P. 66 -67.

<sup>1728</sup> Gaston Bachelard, *Op. Cit.*, p. 257 et 262.



### 3.2.3.2- L'eau, élément composé, élément complexe

L'eau, un des quatre éléments, a la propriété de se transformer ; elle peut être gazeuse quand elle est vapeur ou solide sous forme de gel ou de neige, liquide quand elle coule et court librement ou quand elle est prisonnière, stagnante ou dormante. Salée ou douce, naissante ou torrentueuse, déchainée ou plate, elle n'est jamais la même ; elle est la vie et l'image de notre existence qui coule et se déroule. Au début du XVI<sup>ème</sup> siècle, l'eau est associée à l'âme, *anima*, et, paradoxalement, à la couleur verte.

L'eau a des pouvoirs : c'est un élément qui peut se mêler à la terre et il en sortira de la boue ; elle peut éteindre le feu ; elle peut recevoir les caresses ou les assauts du vent et provoquer inondations, tornades, ouragans, orages, tsunamis. Selon G. Bachelard, la lutte contre l'élément aérien qu'est le vent n'est pas difficile. Au contraire, une victoire remportée dans l'élément aquatique est moins évidente : « Dans l'eau, la victoire est plus rare, plus dangereuse, plus méritoire que dans le vent »<sup>1729</sup>. Elle peut devenir un gaz<sup>1730</sup> sous forme de vapeur. Nous ignorons le mystère de sa naissance éternellement renouvelée et elle se perd dans d'autres eaux sans pour cela mourir. Ces capacités de modification et d'adaptation l'entourent de mystère et elle est, sans jeu de mot, source de rêverie, de songe comme l'a bien expliqué Gaston Bachelard dans son ouvrage *L'eau et les rêves*<sup>1731</sup> : « L'eau devient [...] un élément de l'imagination matérialisante ». Le philosophe confie (P. 10) qu'il « retrouve toujours la même mélancolie devant les eaux dormantes, une mélancolie très spéciale qui a la couleur d'une mare dans une forêt humide, une mélancolie sans oppression, songeuse, lente, calme. ».

La consultation de la table des matières de l'essai de G. Bachelard permet d'établir une comparaison entre Lorca, Rouquette, Pécout, Allan, Lesfargues... qui ont beaucoup parlé de l'eau : Bachelard traite des « eaux claires », des « eaux courantes », des « eaux profondes », « dormantes », « mortes » qui se retrouvent souvent dans les œuvres du poète andalou mais aussi et peut-être surtout chez Max Rouquette ou encore B. Lesfargues dont le premier recueil s'intitule *Cap de l'aiga*. Le philosophe parle même de « l'eau féminine » et de « l'eau maternelle ». Ces termes mettent en relation, sans équivoque, les puits, citernes et autres lieux aquatiques, stagnants et dormants, naissants ou agités, si fréquemment cités par Lorca et les poètes occitans, en particulier Rouquette et Pécout.

Lorca, en 1918, à Fuente Vaqueros, a composé un poème qui débute par ces deux vers : « *Y la canción del agua / es una cosa eterna.* », « Et la chanson de l'eau / reste chose éternelle. ». Bien que s'intitulant « *Mañana* », ce texte est dédié à l'eau et à ses vertus ; elle

---

<sup>1729</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves Essai sur l'imagination de la Matière*, José Corti, 1942, p. 218 et passim. Gaston, Louis, Pierre Bachelard, né à Bar sur Aube le 27 juin 1884 et mort à Paris le 16 octobre 1962, est un philosophe français des sciences et de la poésie.

<sup>1730</sup> Selon le Littré, ce nom « gaz » fut « créé par van Helmont (1577-1640) et paraît formé du flamand (van Helmont était Flamand) *geest*, esprit (alem. *Geist*). Scheler préférerait, sans l'assurer pourtant, le verbe *gäsehen*, bouillir, fermenter ». Lavoisier le reprendra et c'est lui aussi qui donnera le nom d'hydrogène à l'autre composant de l'eau avec le dioxygène : H<sub>2</sub>O, déterminant ainsi que l'eau est un élément composé.

<sup>1731</sup> Gaston Bachelard, *Op. Cit.*, p.16.

chante des « romances [...] en las choperas », « poèmes [...] parmi les saules » ; elle est « luz hecha canto / de ilusiones románticas », « Elle est lumière faite chant / d'illusions romantiques » ; elle « est amour »<sup>1732</sup> et douceur et lave de toutes douleurs et de tous les péchés, permettant ainsi d'accéder à la purification et au pardon divin :

*No hay estado perfecto  
Como el tomar el agua,  
Nos volvemos más niños  
Y más buenos: y pasan  
Nuestras penas vestidas  
Con rosadas guirnaldas.  
Y los ojos se pierden  
En regiones doradas.  
¡Oh fortuna divina  
Por ninguna ignorada !  
Agua dulce en que tantos  
Sus espíritus lavan,  
No hay nada comparable  
Con tus orillas santas  
Si una tristeza honda  
Nos ha dado sus alas.*<sup>1733</sup>

Rien que boire de l'eau  
est une action parfaite :  
nous voici plus enfants,  
un peu meilleurs. Nos peines  
s'en vont alors, vêtues  
de guirlandes rosées.  
Et nos regards se perdent  
dans des régions dorées.  
Félicité divine  
de nul être ignorée !  
Douceur de l'eau où l'homme  
raffaîchit son esprit,  
il n'est rien de pareil  
à tes rives sacrées,  
quand la peine profonde  
nous a donné ses ailes.

Ce texte est empreint de légèreté et de gaieté si nous exceptons la restriction des deux derniers vers. La traduction d'A. Belamich « quand la peine profonde / nous a donné ses ailes. », ne nous semble pas, cependant, rendre l'hypothèse contenue dans le « *si* » castillan. L'humeur lorquienne se fera plus chagrine dans les *Suites*, « *Suite del agua* », par exemple, compositions plus tardives et plus sombres : « *En el agua negra* », « Sur l'eau noire », confie le poème « *Pais* », « Pays », « *manantial apagado* », « source éteinte », dit le texte suivant « *Temblor* », « Frisson », <sup>1734</sup>. A. Belamich constate dans ses notes que « L'eau a bercé tout l'enfance de Lorca. Tant à Fuente Vaqueros qu'à Asquerosa, il y voyait le Génil et le Cubillas baigner les riches propriétés de son père »<sup>1735</sup>.

En 1919, il compose une « *Meditación bajo la lluvia* », « Méditation sous la pluie » ; il y fait l'éloge de « La tranquillité du jardin sous la pluie » : « *Oh, qué tranquilidad del jardín con la lluvia !* ». Mais la tristesse est présente qui imprègne le poème et l'esprit du poète ; les contes pour enfants ont disparu alors « *yo siento la nostalgia de mi infancia intranquila* », « je sens la nostalgie de mon enfance inquiète », avoue-t-il et « *La pena de la tarde estremece a*

<sup>1732</sup> Affirmation d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, dans les Notices, Notes et variantes au « Livre de poèmes », p. 1206.

<sup>1733</sup> Federico García Lorca, *Libro de poemas*, p. 192 à 195. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 23 à 26. « *Matin* ».

<sup>1734</sup> Federico García Lorca, *Poemas sueltos, Suites*, « *Suite del agua* », p. 593. Traduction d'André Belamich. *Œuvres complètes, I*, p. 187.

<sup>1735</sup> Federico García Lorca, 1981. *Œuvres complètes, I*, édition établie par André Belamich. Textes traduits par André Belamich, Jacques Comicial, Claude Couffon, Robert Marrast, Bernard Sesé, Jules Supervielle. Paris, Gallimard. A. Belamich, p. 1287. Le *Genil* est une rivière espagnole, affluent du Guadalquivir. Il est le deuxième fleuve d'Andalousie après le Guadalquivir selon leur débit. Il naît dans la Sierra Nevada, province de Grenade. Le *Cubillas* est un affluent du Genil avec lequel il conflue dans la commune de Fuente Vaqueros, (Source : Wikipédia).

*mi pena.* », « Le chagrin vespéral éveille mon chagrin. »<sup>1736</sup>. En 1921, Lorca rédige des *Suites*, poèmes dont le titre évoque la musique et dont les thèmes sont l'eau et les miroirs : « *Suite del agua* » et « *Suite de los espejos* »<sup>1737</sup>. En marge des *Suites*, en 1921, il confie à un ami, Melchor Fernández Almagro, qu'il a eu la vision d'un livre qu'il aimerait faire mais qui ne verra pas le jour : « *Las meditaciones y alegorías del Agua* » :

*Estos días me siento embarazado. He visto un libro admirable que está por hacer y que quisiera hacerlo yo. Son "La meditaciones y alegorías del agua". ¡Qué maravillas hondas se pueden decir del agua ! [...] Veo un gran poema entre oriental y cristiano, europeo, del agua; un poema donde se cante en amplios versos o en prosa muy rubato la vida apasionada y los martirios del agua.*<sup>1738</sup>

Ces jours-ci je me sens embarrassé. *J'ai vu* un livre admirable à faire et que je voudrais faire : *Les méditations et les allégories de l'eau*. Quelles vives et profondes merveilles peut inspirer l'eau ! Je vois un grand poème mi-oriental mi-chrétien, européen, de l'eau ; un poème qui chanterait en larges vers ou en prose très *rubato* la vie passionnée et les martyres de l'eau.

À la fin de sa lettre, il joint quelques vers de « *Corriente lenta* », « Rivière lente », « *una piedra del pórtico de lo que yo pienso* », « une pierre du portique de ce que j'imagine »<sup>1739</sup>.

Deux poèmes intitulés « *Narciso* »<sup>1740</sup> se trouvent dans le recueil *Canciones*. Narcisse se mire et s'admire dans son propre reflet dans une relation amoureuse avec lui-même. Narcisse est le symbole de « l'amour de l'homme pour sa propre image, pour ce visage tel qu'il se reflète dans une eau tranquille »<sup>1741</sup>, comme un miroir un peu vague qui permet d'idéaliser ce qu'on voit. L'eau est un miroir pour les arbres qui bordent les rives et semblent s'incliner vers elle, la lune s'y mire et le jeu des nuages donne à l'eau qui paraît dormir un aspect vivant et mobile. Son allié, le vent qui caresse sa surface, la fait se mouvoir et elle est troublée par instants par les insectes ou les oiseaux qui viennent s'y désaltérer. Curieusement, elle est sans cesse en mouvement et cherche à pénétrer dans les moindres interstices laissés libres par la terre, autre élément féminin des quatre présents sur la planète à côté du feu et de l'air, plus « masculins ». Bachelard parle de « la profonde *maternité* des eaux » (P. 20) rappelant ainsi le

<sup>1736</sup> Federico García Lorca, *Libro de poemas*, p. 270-271. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 89-90.

<sup>1737</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, « *Poemas sueltos* », p. 593 à 606.

<sup>1738</sup> Federico García Lorca, *Epistolario completo*, Andrew A. Anderson y Christopher Maurer (eds). Libro I (1910-1926) al cuidado de Christopher Maurer; Libro II (1927-1936) al cuidado de Andrew A. Anderson, Cátedra, Madrid. 1997. P. 154 à 157. Traduction d'André Belamich, Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 1002-1003. Une étude de J. Aubé-Bourligueux peut apporter des compléments très éclairants sur cette œuvre. Elle y dit : « il n'échappe à personne que Federico Garcia Lorca fait part à son interlocuteur d'un grand projet poétique visionnaire dont il lui faudra absolument, explique-t-il, "accoucher" artistiquement ; et de ce point de vue, l'utilisation du verbe « *embarazar* » dans la version espagnole est certainement à retenir. Car c'est bien d'une véritable mise au monde de l'art qu'il est alors question, à travers la démarche envisagée. ». Au sujet de l'adjectif « *rubato* », elle indique : « Le lecteur peut remarquer que l'adjectif "*rubato*", à connotation musicale et picturale, qualifie l'aspect vital, passionné, mais aussi sanglant, de la venue au monde de l'art de cette « eau » qui engendre la souffrance, tout en naissant dans la douleur ». Voir : « Du Cheminement poétique de Federico García Lorca vers les Méditations et allégories de l'eau », 12 juillet 2016, In « L'eau, les eaux », X<sup>es</sup> Entretiens de La Garenne Lemot, Jackie Pigeaud (dir.), p. 53-71, disponible sur <http://books.openedition.org/pur/32608> consulté le 2018-04-03 17:12:49.

<sup>1739</sup> Federico García Lorca, 1980. *Obras completas*, T. I, vigésima primera edición, Aguilar. P. 746. Traduction d'A. Belamich, *idem*.

<sup>1740</sup> Federico García Lorca, *Canciones*, p. 386 et 411.

<sup>1741</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, p. 31.

rôle de ce liquide nourricier dans la germination des plantes, la survie humaine sur la partie solide du monde.

Dans le très mélancolique poème lorquien intitulé « *Campo* », « Campagne », tout en grisaille et teintes tristes, le poète termine par ces vers :

*La noria materna*  
*acabó su rosario.*

Et la noria maternelle  
a fini son rosaire.

*El cielo es de ceniza.*  
*Los árboles son blancos,*<sup>1742</sup>

Le ciel est de cendre,  
les arbres sont blancs.

Cette « *noria* » qui tourne indéfiniment pour remonter l'eau des sources profondes de la terre, ressemble à ce que Rouquette appelle la « *posaraca* ». Elle est la métaphore du poète qui creuse dans son être le plus intime pour extraire les mots et les sons qui vont apparaître dans le poème ; elle est l'instrument qui permet à l'auteur de faire fleurir son imagination. Elle nourrit la terre : « elle est le sang de la terre » dit G. Bachelard<sup>1743</sup>, et en quelque sorte, elle devient la mère nourricière de la poésie. Les godets sont les grains du rosaire : représentation du chapelet catholique et de la roue des godets qui déverse sans cesse sur un sol assoiffé sa charge apaisante. Quand la « *noria* » cesse, la vie est compromise et tout sèche et prend couleur de cendre. Lorca avait certainement eu connaissance du poème de Machado, « *La noria* » qui représente la pensée humaine, le cours du temps et le déroulement monotone de l'existence :

*El agua cantaba*  
*Su copla plebeya*  
*En los cangilones*  
*De la noria lenta.*<sup>1744</sup>

L'eau chantait  
sa *copla* plébeyenne  
dans les godets  
de la lente noria.

Le passage de *Portulan II* reflète le concept rouquettien et lorquien de la « *noria* », espagnole et de la « *posaraca* » occitane :

*L'axe clavela la terra, es l'estaca de la posaraca; lei ròdas viran, l'òme deis uelhs bòrnis lei fa virar, encadenat, e lei ròdas viran, escrachan e viran, e ne ven a gisclar lo chuc dei fruchas, lo sang deis òmes, l'espèrme dei dius.*<sup>1745</sup>

L'axe cloue la terre, il est attaché à la noria ; les roues tournent, l'homme aux yeux aveugles les fait tourner, enchaîné, et les roues tournent, et elles font jaillir le jus des fruits, le sang des hommes, le sperme des dieux.

---

<sup>1742</sup> Federico García Lorca, *Libro de poemas*, p. 262. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 81.

<sup>1743</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves Essai sur l'imagination de la Matière*, p. 87.

<sup>1744</sup> Antonio Machado, 1966, *Poesías completas*, Madrid, Austral, N° 149, Espasa-Calpe, Undécima edición. P. 51. Antonio Machado, 1973. *Poesies*, traduites de l'espagnol par Sylvie Léger et Bernard Sesé. Préface de Claude Esteban. Gallimard. P. 70.

<sup>1745</sup> Roland Pécout, [1980], 2013. *Portulan itinéraire en Orient*, Valence d'Albigeois, Vent Terral. « *Lei demòras de l'aiga* ». « *L'aubre-banian* ». P. 149. Traduction de M-J. Verny Voir Marie-Jeanne Verny, 2003. *Enrasigament e nomadisme trajectoire d'un écrivain occitan de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle*, Roland PÉCOUT, I E O. Textes et documents. Publication issue d'une thèse de doctorat soutenue en décembre 2002, sous la direction de Philippe Gardy. P. 234.

Quand ce ne sont pas les ânes qui triment pour extraire l'eau des profondeurs souterraines de la terre, ce sont les hommes qui font jaillir des éléments, à la fois, doux, « *lo chuc dei fruchas* » mais aussi synonymes de douleur, « *lo sang deis òmes* » ; le poète intègre le rôle des dieux qui sont à l'origine de l'humanité : « *l'espèrme dei dius* ». Le recueil *Laissarem degun* propose la vision d'une roue du destin sous le terme « *noria* » qui est à l'origine de nouvelles existences humaines. Pécout semble la doter de pouvoirs divins :

<i>Posaranca, ròda dei sòrts,</i>	La noria, roue du destin,
<i>Fas remontar d'òmes novèus,</i>	fait remonter l'hommes [ <i>sic</i> ] nouveau.
<i>D'arena e de cèu es son veu.</i> <sup>1746</sup>	De sable et de ciel est son voile.

M-J. Verny met ce texte en convergence avec un autre document de Pécout paru dans *Jorn* en 1981 dans lequel celui-ci dit :

*L'enrasigament-Identitat fai lo bèl ase de la posa-raca que tant que vira fa de torns, e que pesugament identic a la ròda, camina en cercle sèmpre caucant lei sieus pas ; e ne vei pas que son estacament a l'axe implantat dins la fònt e dins l'aiga : es aquò tot just que li quita funcionalament la fònt e l'aiga e lor dançar.*<sup>1747</sup>

L'enracinement-Identité fabrique l'âne de la noria qui tourne continuellement et qui, lourdement identique à la roue, chemine en cercle piétinant toujours ses propres pas ; et qui ne voit que son attachement à l'axe implanté dans la source et dans l'eau : c'est exactement cela qui lui enlève fonctionnellement la source et l'eau et leur danse.

Il est possible aussi de mettre cette « *noria* » en rapport avec la roue d'Ixion dans le poème de R. Pécout, « *Ixion and the new frontier* » ; bien qu'étant une roue de feu et de supplice elle évoque un mouvement circulaire perpétuel comme celui de la terre et du temps et Ixion s'en sert comme d'un jouet :

<i>Ixion escampa sa ròda dins lo cèu,</i>	Ixion lance sa roue dans le ciel
<i>Luènh coma un disc una pèira de fuòc.</i>	Loin, loin, comme un disque une pierre de feu.
[...]	[...]
<i>La ròda ven solèu.</i> <sup>1748</sup>	La roue devient soleil.

Max Rouquette dans son ouvrage *Verd Paradís*, prose empreinte de poésie, donne à l'eau et aux fontaines une grande place ; ainsi l'écrit Ph. Gardy : « L'eau profonde, dissimulée dans les soubassements du moi comme dans ceux de la mémoire collective [...] »<sup>1749</sup>. Quand la

<sup>1746</sup> Roland Pécout, *Laissarem degun*, Cantas/Poèmes, Marseille, Ostau dau Pais Marselhés. « *Les costières de l'èrme grand* », « Les rivages du grand désert ». P. 37.

<sup>1747</sup> Voir le texte de Roland Pécout, « *Enrasigament e nomadisme, per una cultura bomiana* », p. 513, In Marie-Jeanne Verny, *Op. Cit.*, et les traductions, p. 13-14 et 234. Dans la note 3 de la page 13 de sa publication M-J. Verny indique que la traduction française de la tournure « *tant que vira fa de torns* » « ne rend qu'imparfaitement compte de l'expression occitane initiale, très courante dans le langage parlé, que l'on traduirait approximativement par "Tant qu'il tourne, il fait des tours". Page 234, elle propose une formule différente : « L'enracinement-identité fabrique l'âne de la noria qui tourne et tourne encore [...] ». Nous remarquons la disparition de la majuscule du mot « Identité » dans la seconde proposition.

<sup>1748</sup> Roland Pécout, septembre 1978. *Poèmas per tutejar – Poèmes pour/à tutoyer*, Fontblanche (13), livret bilingue et cassette-audio, Association Mont-Jòia. P. 46-47.

<sup>1749</sup> Voir : Max Rouquette, *Verd Paradís*, CRDP, Montpellier, 2008. « *Paraulas per quatre fònts* ». Cf. Article de Ph. Gardy, « Max Rouquette en Andalousie » In Verny, Marie-Jeanne, en collaboration avec Philippe Gardy,



lune de Max Rouquette se baigne « *dins son laquet* » et « *remena de secrets* », elle réveille des secrets profonds et c'est une eau miraculeuse qui sourd de la terre et monte avec la roue, « *la posaraca* », la « *noria* »<sup>1750</sup>. Cette roue, c'est le poète qui va puiser la substance liquide indispensable à la vie, métaphore de la poésie. Une nouvelle fois, Rouquette est en adéquation, en convergence, avec son modèle car il est celui qui va chercher au plus secret de lui-même le matériau qui va lui permettre de s'exprimer et de créer sa poésie, ce chant si profondément enfoui au fond de son être. Rouquette a probablement lu, comme Lorca, le poème de Machado « *La noria* », dans lequel ce dernier évoque le « *compás de sombra / que en el agua suena* », « au rythme d'ombre / qui dans l'eau résonne ». Le poète castillan parle de « *la amargura / de la eterna rueda* », « l'amertume / de l'éternelle roue » qui se mêle à « *la dulce armonía / del agua que suena* », « la douce harmonie / de l'eau qui songe »<sup>1751</sup>.

G. Bachelard nous apprend que « L'eau est aussi un symbole maternel »<sup>1752</sup>. Selon le philosophe : « Des quatre éléments, il n'y a que l'eau qui puisse bercer. C'est elle *l'élément berçant*. C'est un trait de plus de son caractère féminin : elle berce comme une mère »<sup>1753</sup>. En effet, ce liquide matriciel qui alimente la terre et les rêves des hommes est aussi celui dans lequel tout être humain a baigné pendant neuf mois avant de gonfler ses poumons d'air, l'air de la vie, dans un cri de surprise sinon de douleur.

Cet autre composant de la nature est changeant et insaisissable mais essentiel pour la vie humaine, végétale et animale, sans parler de la beauté des paysages qu'il permet de créer. L'eau sous toutes ses formes : ruisseau, torrent, fleuve, neige, glace, pluie, fontaines, sources, mer, océan... Selon Aristote<sup>1754</sup>, l'eau est froide et humide, la terre froide et sèche, le vent (l'air) est chaud et humide. Le philosophe met en correspondance les sens et les éléments et l'eau s'accorde, selon lui, avec l'air et la terre. L'idée de l'eau appelle la fluidité de la poésie, la liquidité du flux des paroles.

D'après l'étude d'A. García Velasco, le mot « *agua* » vient en cinquième position par sa fréquence dans l'œuvre de Lorca car « *El agua es considerada fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración.* »<sup>1755</sup> ; l'eau est une source de vie, un moyen de purification, de régénération. Ce liquide prend chez l'auteur andalou de multiples formes : le substantif est accompagné de qualificatifs qui le modifient. L'eau est claire, limpide, pure, cristalline, sale, noire, obscure, froide : « *Y el agua se pone fría / para que nadie la toque* », « Et l'onde se fait glacée / afin que nul ne la frôle. »<sup>1756</sup>, « *harapienta* », vêtue de haillons,

---

2009. Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane : la poésie d'oc dans le concert des écritures européennes, 1930-1960. PULM, collection « Études occitanes », Montpellier. P. 119.

<sup>1750</sup> Cf. M-J. Verny dans *Lenga e país d'òc* : « País d'òc e Espanha, Una fraternitat poetica ». P. 70

<sup>1751</sup> Antonio Machado, 1966, *Poesías completas*, Madrid, Austral, N° 149, Espasa-Calpe, Undécima edición. « *Soledades* ». P. 51. Antonio Machado, 1973. *Poesías*, traduites de l'espagnol par Sylvie Léger et Bernard Sesé. Préface de Claude Esteban. Gallimard. P. 70.

<sup>1752</sup> Gaston Bachelard, *Op. Cit.*, p. 99.

<sup>1753</sup> *Idem*, p. 177.

<sup>1754</sup> Aristote, *De la sensation*, 438 b ; *De l'âme*, II, 7-11.

<sup>1755</sup> Antonio García Velasco, *Las cien mil palabras de la poesía de Lorca a los cien años de su nacimiento*, Editorial Aljaima, Málaga, 1999. P. 121.

<sup>1756</sup> Federico García Lorca, « *San Miguel* », p. 438. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 429.

« podrida » (« *Vuelta de paseo* », *Poeta en Nueva York*, p.471) et même « *agua de la prostitución* » dans la « *Oda a Walt Whitman* » (P. 522).

La pluie est « *un besar azul* », un baiser bleu, qui tombe sous forme de pluie silencieuse (« *Lluvia* », *Libro de poemas*, p. 196) ; cette pluie sereine « *que recibe la Tierra* », que reçoit la Terre, distille la tristesse dans l'âme du poète. L'eau chante : « *Y la canción del agua / es cosa eterna* », « *Escuchad los romances / del agua en las choperas* » / « Et la chanson de l'eau / reste chose éternelle. », « Écoutez les poèmes / de l'eau parmi les saules. »<sup>1757</sup>. Elle entre dans la composition de métaphores : « *el agua de mi tristeza* », « les larmes de ma tristesse. »<sup>1758</sup>. Dans le poème « *Manantial* », « Source », composé en 1919 (*Libro de poemas* p. 272), Lorca dit que « *Los manantiales cantan* », « Les sources chantent ». Ce liquide nouveau-né, qui sourd de la terre dans « une naissance irrésistible, une naissance continue »<sup>1759</sup>, est symbole de pureté. Son clapotis qui fait écho au grondement des torrents montre bien que l'eau jamais ne se tait ni ne reste immobile. Au contraire, l'eau qui ne court pas, « *el agua estancada* », celle qui est enfermée ou retenue, est le parangon de la tristesse, de ce qui est lamentable et négatif : la « *solterona* » andalouse du poème « *Elegía* » (P. 201), la vieille fille qui se flétrit et devient stérile en est l'exemple. L'eau possède la science, le secret du chant et les arbres, curieux et assoiffés, se penchent vers elle : « *Los álamos de plata / Se inclinan sobre el agua* », « Les peupliers d'argent / qui s'inclinent sur l'eau »<sup>1760</sup>.

Pécout reprend cette idée dans *Mastrabelè* :

<i>L'aiga de la fònt</i>	L'eau de la source
<i>Nada dins la fònt</i>	nage dans la source
<i>Lei branca se clinan per beure</i>	les branches s'inclinent pour boire
<i>D'aise d'aise</i> <sup>1761</sup>	tout doucement

L'opinion de A. García Velasco<sup>1762</sup> est que cette eau immobile peut rappeler à Lorca les « *aljibes* », les citernes, les étangs, les puits, nombreux dans les environs de Grenade, tout comme les lavognes<sup>1763</sup> sont fréquentes et nécessaires sur le Larzac. Les « *aljibes* » de l'Alhambra fascinaient Lorca, comme les sources et les rivières de son village natal ou les deux fleuves de Grenade. La ville comptait aussi de nombreuses fontaines et points d'eau : « *aquella ciudad tan llena de surtidores, fuentes, pilares y aljibes, tan presentes en la obra de mi hermano* », [cette ville si fournie en robinets, sources, fontaines et citernes, si présents

---

<sup>1757</sup> Federico García Lorca, *Libro de poemas*, « *Mañana* », p. 192. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 23-24. « *Matin* ».

<sup>1758</sup> *Idem*, « *Canción primaveral* », p. 183. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 16. « *Chanson de printemps* ».

<sup>1759</sup> Gaston Bachelard, *Op. Cit.*, p. 20.

<sup>1760</sup> *Idem*, p. 267. « *Los álamos de plata* ». Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 86. « *Les peupliers d'argent* ».

<sup>1761</sup> Roland Pécout, 1999, *Mastrabelè*, Montpeyroux, Journ. P. 51.

<sup>1762</sup> Antonio García Velasco, *Op. cit.*, P. 139.

<sup>1763</sup> Lavogne ou lavagne, francisation du terme occitan « *lavanha* » : réserve d'eau pavée et aménagée dans un creux naturel, sotch, d'un terrain calcaire (causses) et destinée à recueillir l'eau de ruissellement pour abreuver les troupeaux.

dans l'œuvre de mon frère]<sup>1764</sup>. Mais il était fortement déconseillé, sous peine de typhus, à l'époque de Lorca, de boire ce liquide que nous dirions aujourd'hui pollué car le réseau d'égouts et d'assainissement était très ancien et complètement défectueux. C'est ce qu'écrit le frère de Lorca dans son livre : « *El sistema de alcantarillado del agua de la ciudad, antiquísimo y sumamente defectuoso, hacía que el agua de Granada fuese peligrosamente insalubre* », [Le système d'approvisionnement en eau de la ville, très ancien et complètement défectueux, provoquait la dangereuse insalubrité de l'eau de Grenade]<sup>1765</sup>. L'eau peut donc avoir un impact négatif sur l'existence des êtres ou des végétaux, c'est « *L'eau violente* », dernier chapitre d'un essai de Bachelard<sup>1766</sup>. Ce caractère léthal est présent dans l'image de l'enfant noyé qui revient de façon lancinante dans *Poeta en Nueva York* : « *Niña ahogada en el pozo* », « Petite fille noyée dans le puits » ; ce puits devient une espèce de monstre qui cherche à se saisir de la fillette :

*Pero el pozo te alarga manecitas de musgo,  
Insospechada ondina de su casta ignorancia.  
... que no desemboca.*<sup>1767</sup>

Mais le puits te tend ses petites mains de mousse,  
ondine insoupçonnée de sa chaste ignorance.  
... qui ne se déverse.

Sur le plan symbolique il faut noter que, dans la poésie lorquienne, le puits est l'expression d'une passion réfrénée, sans issue. Mais ici cela ne semble pas être le cas.

Dans les « *Nocturnos de la ventana* » on trouve une fillette morte près de l'étang que le vent ne peut réveiller :

*Al estanque se le ha muerto  
Hoy una niña de agua.  
[...]  
El viento le dice "niña",  
Mas no puede despartarle.*<sup>1768</sup>

On a trouvé aujourd'hui  
Dans l'étang, morte, une ondine.  
[...]  
Le vent murmure : ma fille !  
Mais nul effort ne l'éveille.

Le premier poème intitulé « *Narciso* » du recueil *Canciones* est un cri d'alerte pour un enfant que le poète prévient de se méfier de l'eau :

*Niño.  
¡Que te vas a caer al río !  
En lo hondo hay una rosa  
Y en la rosa hay otro río.  
[...]  
Cuando se perdió en el agua  
Comprendí. Pero no explico.*<sup>1769</sup>

Enfant,  
tu vas tomber dans la rivière !  
Au fond de l'eau est une rose  
et dans la rose une autre rivière  
[...]  
Lorsqu'il se perdit dans l'eau  
je compris. Je n'explique pas.

<sup>1764</sup> Francisco García Lorca, 1981. *Federico y su mundo*, 2<sup>da</sup> edición, Madrid, Alianza Editorial. P. 77-78.

<sup>1765</sup> *Idem*, p. 77. [Le système d'approvisionnement en eau de la ville, très ancien et complètement défectueux, provoquait la dangereuse insalubrité de l'eau de Grenade].

<sup>1766</sup> Voir : Gaston Bachelard, 1942. *L'eau et les rêves, essai sur imagination de la matière*, Paris, José Corti.

<sup>1767</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Poeta en Nueva York*, p. 504. Traduction de P. Darmangeat, *Poésie* / Gallimard. P. 95. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 539. « Enfant noyée dans le puits », « Mais le puits tend vers toi ses petites mains de mousse, / ondine insoupçonnée de sa chaste ignorance. / ... qui ne s'épanche pas ».

<sup>1768</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Canciones, « Nocturnos de la ventana 4 »*, p. 369. Traduction de P. Darmangeat, *Poésie* / Gallimard. P. 33. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 336. « L'étang pleure aujourd'hui / une fille de l'eau. [...] Le vent lui dit : ma fille ! / mais ne peut l'éveiller. ».

L'eau qui est, à la fois créatrice et destructrice, vie et mort mais aussi reflet troublant et fascinant et donc tentation et danger, joue un rôle important dans la « *Gacela del niño muerto* ». Elle est nommée dès le troisième vers :

*Todas las tardes el agua se sienta  
A conversar con sus amigos.*

*Cada vèspre l'aiga s'asseta  
A conversar amb sos amics.*

Tous les soirs l'eau s'installe  
Et converse avec ses amis.

et revient deux fois dans la troisième et quatrième strophes :

*No quedaba en la tierra ni una miga de nube  
Cuando te ahogabas por el río.  
Un gigante de agua cayó sobre los montes  
[...]  
Tu cuerpo, con la sombra violeta de mis manos,  
Era, muerto en la orilla, un arcángel de frío.*<sup>1770</sup>

*Demorava pas sus tèrra una brica de nivòl  
Quand te negaves dins la ribièra  
Un gigant d'aiga s'engrunèt sus los sèrres  
[...]  
Ton còs dejot l'ombra de mas mans  
Era, mòrt sus la riba, un arcàngel de freg.*

Sur terre, il ne restait nulle miette de nuage  
Lorsque tu te noyais dans la rivière.  
Un géant d'eau sur les montagnes s'affaissa,  
[...]  
Ton corps, à l'ombre violette de mes mains,  
Était, mort sur la rive, un archange de froid.

Le recueil *Diván del Tamarit* contient de nombreuses allusions à l'eau, sous forme de pluie, le plus souvent. Cette eau, normalement si précieuse et généreuse, peut blesser et être à l'origine du souhait du mourant et provoquer son agonie. Cet enfant « *herido por el agua* », « blessé par l'eau », de la « *Casida del herido por el agua* », dit : « *Quiero bajar al pozo* », « Je veux descendre dans le puits » :

*El niño y su agonía frente a frente,  
Eran dos verdes lluvias enlazadas.*<sup>1771</sup>

L'enfant et son agonie face à face,  
Étaient deux pluies vertes enlacées.

Il gémit et agonise, entouré d'« *estanques, aljibes y fuentes* », « bassins, citernes et fontaines ». Ces lieux aux profondeurs parfois insondables et inquiétantes rappellent « *las turbias cloacas de la oscuridad* »<sup>1772</sup>, les « troubles cloaques de l'obscurité » de la « *Gacela del amor desesperado* ». Serait-il totalement erroné de penser que ces lieux aquatiques recouvrant et le vide et dérochant la profondeur au regard, sont très proches de ces « *tomplés* »

<sup>1769</sup> *Idem*, p. 386. Traduction de P. Darmangeat, *Poésie* / Gallimard. P. 61.

<sup>1770</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, p. 561. Traduction de C. Couffon et B. Sesé. P. 157. Traduction de Laurence Breysse-Chanet. *Europe*, N° 1032, p. 113. « Tous les soirs l'eau s'assoit / pour parler avec ses amis. [...] Sur la terre, pas une miette de nuage / quand tu te noyais dans le fleuve. / Un géant d'eau tomba sur les montagnes, [...] Sur l'ombre violette de mes mains, ton corps / était, mort sur la rive, un archange du froid ». Rouquette. P. 87.

<sup>1771</sup> « Casida de l'enfant blessé par l'eau ». Traduction de C. Couffon et B. Sesé. P. 167. « Qasida Première *Du blessé par l'eau* », traduction de Laurence Breysse-Chanet, In *Federico García Lorca*, *Europe* N° 1032, Paris, avril 2015. P. 119. « L'enfant et son agonie, face à face, / c'était deux pluies vertes enlacées. ».

<sup>1772</sup> Federico García Lorca, *Op. Cit.*, *Diván del Tamarit*, p. 568 et 559.

pécoutiens ? C'est peut-être le vide dont Cl. Esteban, dans sa préface à la traduction de *Campos de Castilla* de Machado, dit que celui-ci a connu « cet appel, cette vocation du vide »<sup>1773</sup>. Selon C. Esteban, Machado a bien perçu qu'il se produit « un vertige mal dominé au-dessus du rien, où la parole vient se perdre ». Ce que Bachelard appelle « l'impression cénesthésique du vertige »<sup>1774</sup> est voisin de cette sensation si proche de celle d'une mort proche. Le philosophe s'appuie sur Edgar Poe pour étudier le saisissement ressenti comme une défaillance, un évanouissement, lors d'une chute dans un gouffre, qu'elle soit réelle ou imaginaire. L'art des poètes, Lorca ou Pécout, induit « dans l'âme du lecteur » la sensation concrète du vertige. Cette notion de mort contenue dans le vers « *Au fin fons de l'avenc* », « Au fin fond du gouffre », accompagnée de bruits et de sensations de poids ou d'étouffement est perceptible dans le poème de Rouquette, « *Perque ?...* » :

*Au fin fons de l'avenc i agèt totjorn  
Una lausa terribla de silenci,  
Una man que s'enuça en l'enveirent  
Per i venir tapar las bocas.*<sup>1775</sup>

Au fin fond du gouffre, il y eut toujours  
une terrible dalle de silence,  
une main qui s'élève dans l'invisible  
pour venir lui fermer la bouche.

Ces « *tomples* » sont nommés dans les romans *Portulan 1* et *2* mais aussi dans le poème XIII de *Mastrabelè*. Pécout cite « *dos tomples* », « deux abîmes », dans le chant VI (P. 31). Dans le chant XIV<sup>1776</sup>,

*La cambra ista au mitan dau vuege  
Enclaus, bauma, estanca, arca*

la chambre repose au milieu  
du vide : huis-clos – grotte – eau prisonnière – arche

La comparaison des deux textes rédigés par l'auteur est surprenante : en français le mot « vide » est rejeté en tête de vers après un enjambement mais pas en occitan. Faut-il y voir une volonté de mettre en exergue ce vide qui nécessite des précisions en français alors qu'en occitan le vide et le milieu sont côte à côte, voire l'un dans l'autre, et que le lexique est composé de mots de deux syllabes ? Pour Pécout, les gouffres jouent un grand rôle : ils sont à la fois fascinants mais effrayants et inquiétants ; ils représentent le vide et l'inconnu. L'auteur a un large lexique pour les désigner:

*Dins lo garagai  
Dins leis abís, lei gorgs, lei tomples,  
Que te reversinan la pèu quand i pantaissas  
E que son ton còr quand i cabussas.*<sup>1777</sup>

Dans le précipice  
dans l'abîme, dans l'abysse, dans les gouffres,  
qui te donnent la chair de poule quand tu y  
penses  
et qui sont ton cœur quand tu y plonges.

<sup>1773</sup> Antonio Machado, 1980, *Champs de Castille* précédé de *Solitudes, Galeries et autres poèmes* et suivi des *Poésies de la guerre*. Préface de Claude Esteban. Trad. de l'espagnol par Sylvie Léger et Bernard Sesé. Collection Poésie/Gallimard (n° 144), Gallimard. P. 10.

<sup>1774</sup> Gaston Bachelard, (1943), 1972. *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Librairie José Corti, Paris. P. 118. Le chapitre III est consacré à « La chute imaginaire ».

<sup>1775</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, (Sud, Marseille, 1988), 2<sup>ème</sup> éd., Domens, Pézenas, 2000. P. 66-67. Nous pouvons remarquer la proximité lexicale du verbe « *tapar* », jumeau de l'espagnol sur les plans graphique et sémantique.

<sup>1776</sup> Roland Pécout, 1999, *Mastrabelè*, Montpeyrux, Jorn. P. 57.

<sup>1777</sup> *Idem*, p. 55.



Lafont fait allusion à ces gouffres qui, en quelque sorte, dévorent le jour et la lumière, provoquent la disparition de l'aube effrayée dans une allusion, certainement, au mythe d'Orphée, et causent l'arrêt des pulsations cardiaques des humains :

<p><i>Sus un camin anam ribejat d'aiganhòla Mai lo camin totjorn remonta deis Inferns E l'auba se revira en escotant lei tomples Ont la lutz se fai nuèch e nòstre pous silenci.</i><sup>1778</sup></p>	<p>Nous suivons un chemin que borde la rosée mais le chemin toujours remonte des Enfers et l'aube se retourne en écoutant les gouffres où le jour devient nuit et notre pous silence.</p>
---	---

Dans une métaphore très poétique, Lafont reprend le thème du puits sur lequel se penche une fillette, « *la posarèla de poèmas* » / « la puiseuse des poèmes » ; elle tire le « *tralhòu dau matin* » / « la corde du matin » pour recueillir les poèmes du puits qui est le poète : « *Que siáu au mon dieu coma un potz* » / « Car je suis au monde comme un puits »<sup>1779</sup>

Le lexique espagnol pour traduire les termes se rapportant aux sources, fontaines... est, semble-t-il, moins varié que l'occitan. Pour l'eau naissante, on trouve « *fuenta* », « *manantial* », « *surtidor* » auxquels font écho pour l'eau stagnante, les termes « *font* », « *sorga* », « *sorgent* » ou pour l'eau canalisée : « *pozo* », « *estanque* », « *aljibe* », « *laguna* » qui sont les équivalents des vocables « *potz* », « *estanh* », « *laguna* », « *cadarau* ». Et le moindre de ces endroits est propice aux songeries, « *al sueño* », aux « *somnis* », à la philosophie. C'est ce qu'affirme Bachelard dans la partie VI du chapitre « Rêverie et cosmos » de son ouvrage *La poétique de la rêverie* :

Les rêveries devant une eau dormante nous apportent [...] un grand repos de l'âme. [...]. Elles simplifient le rêveur. [...] Le miroir des eaux ? C'est le seul miroir qui ait une vie intérieure. [...] Plus l'eau est profonde, plus le miroir est clair. La lumière sort des abîmes.<sup>1780</sup>

Cette opinion rejoint celle de B. Lesfargues quand il écrit que la lumière est parfois au fond d'un puits dans lequel il s'enfonce : « *per me tornar la lutz* », « pour me rendre la lumière »<sup>1781</sup>.

En ce qui concerne les puits, « *pozos* », « *potz* » ou les citernes, « *aljibes* », « *cistèrna* » et « *tomples* » ou « *gorg* », ils sont tous à l'origine d'un vertige, d'un tourbillon d'un « *vertolhon* », fruit d'une fascination comme dans le poème « *Planh per Magalona* » :

<p><i>Barri lis de soletat, Sempre mira l'aiga verda, L'aiga, vertolhon etèrne, Ont lo solelh s'es negat.</i><sup>1782</sup></p>	<p>Dur rempart de solitude, toujours elle contemple l'eau verte, l'eau, vertige éternel, où le soleil s'est noyé.</p>
--	---

<sup>1778</sup> Robert Lafont, 2011. *Poèmas, 1943-1984*, Montpeyrroux, Jorn. P. 127. « *Despossession 4* », p. 258-259.

<sup>1779</sup> *Idem*, *Aire liure*, « *Glòria dau temps* », « *Gloire du temps* », p. 242-243.

<sup>1780</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, PUF, Paris. P. 169.

<sup>1781</sup> Bernat Lesfargas, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrroux, Jorn. P. 165 « *Potz* », « *Puits* ».

<sup>1782</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, p. 14. Maguelonne est une ancienne île volcanique ; au centre de la presqu'île, la cathédrale Saint-Pierre de Maguelone est un lieu unique où se mêlent histoire et tradition. Cette église forteresse, ancien évêché de style roman, a accueilli des papes et des évêques au Moyen Âge. « *Magalona* » est en occitan l'un des noms de la planète Vénus.

Ici, la teinte verte de l'eau appelle l'idée de la mort du soleil dans l'éternel tourbillon des vagues. Sont réunis ici les deux termes qui suggèrent la mort : l'eau et la couleur verte chère à Lorca.

Dans son ouvrage de souvenirs et de regards jetés sur sa vie, Rouquette évoque « L'eau, au pays de la soif »<sup>1783</sup> ; il présente l'eau comme une source de « mystère et motifs d'émerveillement ». Comme il l'écrit, il a « souvent parlé des sources » et il a aimé les lacs ; ceux-ci étaient assez nombreux dans son pays d'Argelliers, ce qui est curieusement mais géologiquement logique compte tenu de la nature du relief. Ce qui semble avoir frappé l'enfant qu'il était, c'est que ces points d'eau semblent être à l'origine de suicides par noyade. Dans sa communication sur « L'inspiration biblique dans les *Psaumes de la Nuit* de Max Rouquette », Joëlle Ginestet souligne un fait qui a pu être traumatisant pour Rouquette, lorsqu'en Tunisie, « durant l'été 1940 », « il a failli tomber dans un puits de citerne invisible dans l'étendue d'un champ de blé. Étant seul, il n'aurait pas pu être secouru. »<sup>1784</sup>. Rouquette lui-même évoque cet événement<sup>1785</sup>.

Dans le recueil *Lo Maucòr de l'unicòrn*, Rouquette compose un poème dédié au puits qui perd sa raison d'être et d'exister quand il n'est plus utilisé. Cependant le mot « pòtz » est répété quatre fois pour souligner son importance et le rôle qu'il a pu jouer :

*E m'aurá calgut viure tant  
Per veire jot sos rams de glòria  
Badar la boca dau pòtz mòrt,  
Lo pòtz entristesit, non pòtz,  
Mas cròs abandonat jot l'èrba,  
Lo pòtz que se pourris  
Dans arrestan d'i tirar l'aiga.*<sup>1786</sup>

Et il m'aura fallu si longtemps vivre  
pour voir sous ses lauriers de gloire  
bêrer la bouche d'un puits mort,  
le puits de tristesse, non puits,  
mais tombe abandonnée sous l'herbe,  
le puits qui se pourrit  
quand on cesse d'en tirer l'eau.

Paradoxalement, le puits délaissé est humanisé et se pourrit comme le corps humain dans la tombe dont l'image est suggérée par l'expression « *cròs abandonat jot l'èrba* ».

L'image du puits mort renvoie à l'eau qui s'est échappée et, parfois, a pris un autre chemin ; peu importe qu'il soit ru, ruisseau, rivière ou fleuve, quel qu'il soit, il conduit à la mort :

*- ¡Oh Sócrates ! ¿Qué ves  
En el agua que va a la amarga muerte ?*<sup>1787</sup>

“Que vois-tu, ô Socrate,  
dans cette eau qui va vers la mer cruelle ?”

<sup>1783</sup> Cf. Max Rouquette *Ils sont les bergers des étoiles*, Editions du Rocher, Monaco, 2001, p. 82, *passim*.

<sup>1784</sup> Joëlle Ginestet, « L'inspiration biblique dans les *Psaumes de la Nuit* de Max Rouquette », In Gardy, P., et Verny, M.-J. (Eds.) 2009. *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane : La poésie d'oc dans le concert des écritures poétiques européennes (1930-1960)*. Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée. P. 54.

<sup>1785</sup> Rouquette, Max, 2001. *Ils sont les bergers des étoiles*, Monaco, Editions du Rocher. P. 324-326.

<sup>1786</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, (Sud, Marseille, 1988), 2<sup>ème</sup> éd., Domens, Pézenas, 2000. P152. M.-J. Verny nous signale que ce recueil contient de nombreuses erreurs et que l'orthographe de « pòtz » est erronée : il s'agit du terme « potz ».

<sup>1787</sup> Federico García Lorca, *Libro de poemas*, « Preguntas », p. 229. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 13-14, « Questions ».

Alors remontent à la mémoire les vers de Jorge Manrique dans les *Coplas por la muerte de su padre*<sup>1788</sup> :

*Nuestras vidas son los ríos  
Que van a dar en el mar  
Que es el morir.*

[Nos existences sont des fleuves  
Qui vont se jeter à la mer  
Qu'est le mourir]

La vie et la mort sont inséparables tout comme l'eau des fleuves de la mer :

*Agua, ¿dónde vas?  
Riyendo voy por el río  
A las orillas del mar.*

Onde, où t'en vas-tu ?  
Je m'écoule en riant  
du fleuve à la mer.

*Mar, ¿adónde vas?  
Río arriba voy buscando  
Fuente donde descansar.*<sup>1789</sup>

Mer, où t'en vas-tu ?  
Remontant le fleuve, je cherche  
une source où me reposer.

Les poèmes « *Sueño* » (P. 224) et « *Paisaje* » (P. 226), du *Libro de Poemas*, présentent une eau, froide certes mais humanisée, bienveillante confidente du cœur : « *mi corazón reposa junto a la fuente fría* », « Mon cœur repose au bord de la froide fontaine. » ; c'est une eau endormie et souriante comme un enfant dans son sommeil : « *el agua va durmiendo / sonriyendo.* », « L'eau s'écoule en dormant / et souriant. »<sup>1790</sup>. Ces deux textes en particulier semblent empreints d'humour et de gaieté et se font l'écho des comptines enfantines. Cependant, il ne faut pas s'y tromper, ce n'est qu'une apparence fallacieuse sous laquelle se cache une profonde tristesse. L'eau peut donc avoir un pouvoir lénifiant, comme le dit G. Bachelard : « L'eau adoucit une douleur donc elle est douce. »<sup>1791</sup>.

Dans l'œuvre de Boudou étudiée par J. Ginestet, les rivières produisent des sons inquiétants et étranges ; les remous exercent une fascination sur ceux qui se penchent sur ces tourbillons, « *vertolhons* », qui sont un attrait comme les « *tomples* » pécoutiens ou les puits de Rouquette ou les citernes de Lorca. L'ombre, le bruit et la fraîcheur se mêlent pour accentuer la sensation de mystère et d'inquiétude mais aussi pour intensifier l'envoûtement :

La fascination des eaux profondes dépasse la vallée du Viaur. [...] En ces terres où les gens ne connaissaient pas la mer, les vallées sauvages autrefois habitées puis désertées, abritaient maints fantômes. Au fond des gorges d'où on ne perçoit qu'à peine un peu de ciel, les eaux coulent tantôt assourdissantes, tantôt silencieuses et noires. Les poches d'eau profondes exerçaient leur fascination sur les paysans qui souvent ne savaient pas nager [...]<sup>1792</sup>

---

<sup>1788</sup> Jorge Manrique, né en 1440 à Paredes de Nava (Palencia) et mort en 1479 à Santa María del Campo Rus (Cuenca) en 1479, est un poète castillan de noble origine qui combattit aux côtés de la future reine de Castille. À la mort de son père en 1476, il rédigea les célèbres *Coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre, el Maestre don Rodrigo* publiées en 1494 (« Stances de don Jorge Manrique sur la mort de son père »).

<sup>1789</sup> Federico García Lorca, *Canciones*, « [Agua, ¿dónde vas?] », p. 416. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 33. Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard, p. 111. « Onde, où t'en vas-tu ? / Je m'écoule en riant / jusqu'au bord de la mer. / Mer, où t'en vas-tu ? / Remontant le cours d'eau je cherche / la fontaine où me reposer. ».

<sup>1790</sup> Federico García Lorca, *Libro de poemas*. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 49. « Songe », p. 50, « Paysage ».

<sup>1791</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves Essai sur l'imagination de la Matière*, José Corti, 1942, p. 212.

<sup>1792</sup> Joëlle Ginestet, *Jean Boudou : la force d'aimer*, Wien : Ed. Praesens, 1997.P. 59.

L'eau du poème d'Allan, « *Cançon grèva* »<sup>1793</sup> est un liquide qui attire l'amoureux éconduit qui se suicide comme l'auteur l'a lu dans le journal. La modification apportée par Allan réside dans le fait qu'il parle des amoureux et du rôle de l'eau ; du fait divers banal le poète est passé à une association des êtres et du cosmos. Engoncés dans leurs vêtements, les corps sont happés avec jouissance, semble-t-il, par l'eau sur laquelle pèse la chape du ciel gris. Tout est écrit avec des mots de froid et d'humidité qui paralysent et imprègnent l'atmosphère de lourdeur et de tristesse malgré le vocabulaire plus joyeux adapté à l'eau, comme « *canteja* », « *chantonne* », « *cascalha* », « *murmure* » ou l'expression « *boca fina cantarèla* », « *bouche fine et chantante* ». L'eau semble jouer le rôle d'une sirène ou d'une sorcière ou d'une magicienne comme les « *fadas* » de Boudou ou « *Las Domaisèlas* »<sup>1794</sup>, les fées de son roman inachevé et conte fantastique paru en 1976, après sa mort. Un rappel de Lorca à travers la connotation létale de la couleur verte, « *verda e fonsa* », « *verda e sorna* », se dissimule sous les eaux du Rhône, en particulier dans les trois premiers vers :

<i>La vejaquí sota son mantèu gris</i>	La voici sous son manteau gris
<i>Que canteja verda e fonsa</i>	qui chantonne verte et sombre
<i>L'aiga l'aiga que cascalha</i>	l'eau l'eau qui murmure
[...]	[...]
<i>Aquelei calinhaires ensacats dins sei vèstits</i>	ces amoureux tassés dans leurs vêtements
<i>E lèsta per leis aculhir</i>	et prête pour les accueillir
<i>Aquí serà verda e sorna</i>	elle sera là verte et sombre
<i>Boca fina cantarèla</i>	bouche fine et chantante
<i>L'aiga onte anirà dormir</i>	l'eau où ils iront dormir
<i>Sota aqueu mantèu gris de nivas</i>	sous ce manteau gris de nuages

Cette eau qui assassine ressemble à celle du « *Romance sonámbulo* » qui laisse deviner la mort de la gitane penchée sur la citerne :

<i>Sobre el rostro del aljibe</i>	<i>Sus l'aiga de la cisterna</i>
<i>Se mecía la gitana.</i> <sup>1795</sup>	<i>Se breçava la caraca.</i>
<i>La caraca, sus la cara</i>	Au miroir de la citerne
<i>De la cisterna, ondejava.</i>	Se balançait la gitane.

Ce poème est un écho du drame de Shakespeare, *Hamlet*, dans lequel Ophélie meurt noyée<sup>1796</sup>. Dans ses compositions de jeunesse (1918), Lorca rédigea un poème assez long, quatre-vingt-un vers, sur « *La muerte de Ofelia* » :

<sup>1793</sup> Roland Pécout, 1999, *Mastrabelè*, Montpeyroux, Jorn. P. 67.

<sup>1794</sup> Cf. Joan Bodon, *Las domaisèlas*, Toulouse, IEO, coll. « A tots » (n° 20), 1976. La grotte des Demoiselles, aussi nommée « la grotte des fées », se trouve dans l'Hérault, à la limite des Hautes-Garrigues et des Cévennes du sud, à Saint Bauzille de Putois. C'est une « cathédrale des abîmes », dans les profondeurs du plateau du Thaurac.

<sup>1795</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Romancero gitano*, Aguilar, duodécima edición, 1966. P. 430 à 432. Max Rouquette. P. 27. Allan. P. 20.

<sup>1796</sup> Ophélie est un des personnages de *Hamlet*, de Shakespeare publiée vers 1601. Fille de Polonius et sœur de Laërte, elle va sombrer dans la folie lorsque Hamlet (son amant qui l'a délaissée) assassine son père. Sa mort est relatée par la reine dans la scène 7 de l'acte IV. Sa noyade peut être suggérée de différentes manières : Ophélie

<i>Fue sobre el agua verde.</i>	Ce fut sur l'eau verte
[...]	[...]
<i>Y Ofelia dulce cae</i>	Et Ophélie doucement glisse
<i>En el abismo blando.</i>	dans l'abîme creux.
<i>Los corderos ya vuelven a los tristes rediles.</i>	Les agneaux reviennent déjà à leurs tristes bergeries.
<i>Las flores sobre el agua beben alma de Ofelia.</i>	Les fleurs sur l'eau boivent l'âme d'Ophélie.
[...]	[...]
<i>Los árboles del bosque son los cirios.</i>	Les arbres de la forêt sont les cierges
<i>La luna los enciende con su brasa.</i>	Que la lune allume de sa braise.
<i>Ofelia yace muerta coronada de flores.</i>	Ophélie gît morte couronnée de fleurs.
[...]	[...]
<i>Fue sobre el agua verde de un oculito remanso.</i>	Ce fut sur l'eau verte d'une anse cachée
<i>En la puesta del sol de una tarde lejana.<sup>1797</sup></i>	Au crépuscule d'un soir lointain.]

Tous les éléments de la poésie postérieure de Lorca sont déjà présents : l'eau verte et létale qui cause la mort d'Ophélie, les fleurs et les arbres, le soir qui tombe et un gouffre caché et bien entendu, la lune qui préside au départ de la jeune femme dans une image qui laisse prévoir toutes celles qui suivront ; les arbres sont des cierges allumés par un astre plus rouge que blanc mais dont la brillance est très puissante, aussi puissante qu'une flamme. Les sentiments exprimés par le poète andalou sont aussi déjà ceux qu'il exprimera dans sa courte vie et dans ses œuvres : tristesse, mélancolie et peine. Le passé simple espagnol, « *Fue* », qui commence le premier vers indique un événement tragiquement passé et irrémédiablement fini. Les temps présents, « *cae* », « *vuelven* », « *beben* », « *son* », « *enciende* » et « *yace* », indiquent l'action dans son inéluctable déroulement actualisé que le poète semble revivre à l'instant où il écrit et ils soulignent l'impossibilité de réaction due à la sidération éprouvée par le spectateur de la mort-suicide d'Ophélie.

Rouquette n'est pas loin avec « *La lusor verda au fons dau potz* », « La clarté verte au fond du puits »<sup>1798</sup> mais aussi avec cette impression de paix quand les troupeaux rentrent à la bergerie, au soir : « *Los corderos ya vuelven a los tristes rediles.* » : « *Èra lo temps ont los tropèls davalavan de la montanha cargats de lassitge e d'èr fresc* », « C'était le temps où les troupeaux descendaient de la montagne ivres de lassitude et d'air frais »<sup>1799</sup>.

---

peut-être déjà morte, flottant sur l'eau, sur le point de tomber ou encore en train de cueillir des fleurs. À propos de *Bruges-la-Morte*, œuvre de Georges Rodenbach, Bachelard parle d'« ophélisation ». Georges Rodenbach naît le 16 juillet 1855 à Tournai. Journaliste, avocat et homme de lettres, il décède le 25 décembre 1898. *Bruges-la-Morte*, roman publié pour la première fois en 1892, est certainement son œuvre majeure et la plus connue. Elle rappelle le mythe d'Ophélie et le poème « Ophélie » de Rimbaud.

Sources : <http://www.espacenord.com/dossiers/037-dp/BrugesLaMorte-DossierPedagogique-EspaceNord.pdf>

<sup>1797</sup> Federico García Lorca, 1994. *Poesía Inédita de juventud*, Edición de Christian De Paepe. Prefacio de Marie Laffranque. Madrid, Catedra, Colección Letras Hispanas. 2002. P. 420 à 423.

<sup>1798</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, (Sud, Marseille, 1988), 2<sup>ème</sup> éd., Domens, Pézenas, 2000. « *Aquò es la nuòch* », « C'est la nuit », P. 22-23. « La clarté verte au fonds du puits ».

<sup>1799</sup> Max Rouquette, 2008. *Verd Paradis*, Montpellier, CRDP. « *Secret de l'èrba* », p. 26. Rouquette Max, *Vert Paradis*, Le Chemin vert éditeur, Paris, 1980. « Secret de l'herbe », p. 139.



Cordes n'éprouve et ne transmet aucun des sentiments de vertige ou de crainte dans les poèmes qui parlent des puits ou des gouffres. Si, dans le premier recueil, *Aquarèla*, le vent du texte « *Lunas* » / « *Lunes* » (P. 51), dédié à Max Rouquette, plonge dans le gouffre, c'est dans le but d'y faire danser les lunes dans une image qui mêle la vision et la musique : « *E los vents dins lo gorg fasián dansar las lunas* », « *La romança de Rauba Saumas* » / « La romance de "*Rauba Saumas*" », du recueil *Dire son si* (P. 137) présente un homme enrichi à Paris qui a jeté sa pierre dans « le gouffre du mépris » : « *D'aver jetat una pèira de mai dins lo gorg* ». Une seule fois, l'endroit devient inquiétant et triste ; la traduction rend l'idée de profondeur du terme occitan par la couleur noire suggérée par cette profondeur et peut ramener à la teinte fréquemment employée par Lorca pour traduire des sentiments de tristesse ou de mort :

<p><i>Me soi batut amb 'l silenci</i>  <i>Coma un arcàngel bufarèl,</i>  <i>Mas lo gorg prigond de l'absencia</i>  <i>Trufa l'arcàngel Sant Miquèl.</i><sup>1800</sup></p>	<p>J'ai lutté contre le silence  tel un archange prétentieux,  mais le gouffre noir de l'absence  moque l'archange Saint Michel.</p>
--	--

Comme tous les poètes, Cordes a été sensible à cet élément liquide mais n'en parle jamais comme d'un danger. C'est plutôt un courant chantant et joyeux qui danse et arrose le jardin sous le soleil de l'« *Estiu* », l'« *Été* » :

<p><i>La pompa vira una cançon</i>  <i>D'aiga clara al portador</i>  <i>E lo portador carreja</i>  <i>D'argent viu que cascalheja</i>  <i>Als quatre cantons de l'òrt</i>  [...]  <i>E l'aigueta dansa, dansa</i>  <i>Bruna coma l'ombra del potz</i>  [...]  <i>E lo cant mut de tos uèlhs</i>  <i>Es un rebat de l'aigueta</i><sup>1801</sup></p>	<p>La pompe vire une chanson  d'eau claire au ruisseau  et le ruisseau emporte  une cascade de vif argent  aux quatre coins du jardin.  [...]  et l'eau danse, danse,  brune comme l'ombre du puits  [...]  Et le chant muet de tes yeux  est un reflet de l'eau.</p>
---	---

L'oxymore « *cant mut* » et le diminutif « *aigueta* », du terme « *aiga* », qui ne peut être rendu en français mais suggère des métaphores visuelles et auditives comme celle de l'« *argent viu* » associé au verbe « *cascalhejar* », aux sonorités évocatrices du bruit de l'eau, nous rapprochent de Rouquette et de Lorca qui apprécient tous deux les images synesthésiques. Par contre, l'ombre du puits ne confère aucun caractère de menace à cette eau qui prend la teinte un peu sombre avant de surgir au grand soleil.

Cordes affirme son amour pour le mouvement de l'eau et des ruisseaux dans les deux premiers vers d'une « *Cobla* » (P. 117) dont le titre (ou ce qui ressemble à un titre) renvoie au souvenir, peut-être d'une enfance perdue, « *...remembrança...* », « *...remembrance...* » :

<p><i>Aimam las aigas que corrisson</i></p>	<p>Nous aimons les eaux bondissant</p>
---	--

<sup>1800</sup> Leon Còrdas, 1997. *Òbra poètica*, traduction française en regard, préface de Jean-Marie Petit, Béziers, Centre International de Documentation Occitane. P. 119. « *Coblas* », VI.

<sup>1801</sup> *Idem*, « *Été* », p. 23.

*Als rajòls, regaladament.*

au gré du courant, à la régalade.

Vent et eau se retrouvent mêlés dans un poème de *Branca tòrta*, « *Canti per los...* » (P. 83), pour manifester à la fois crûment mais de façon poétique, la tristesse du poète face à la perte des chansons (comme à celle de la langue), hormis celle du vent qui continue à parler mais aussi celle du poète, persévérant et fier :

*Trop se planhís la sansonha del vent  
Tripas d'umans e còrdas de guitarras,  
Un trauc d'avenc  
Se pren lo crit, lo brama puèi lo sarra.  
[...]  
D'aicí estant escoti 'l dit del vent  
Tripas d'umans e còrdas de guitarras,  
Qui li ai fisat quand ai levat los rens  
Lo buf coral de mon cant solidari*

Trop se plaint la complainte du vent,  
tripes d'humains et cordes de guitare,  
la bouche d'un aven  
s'empare du cri, le hurle puis l'enferme.  
[...]  
D'où je suis j'écoute le dire du vent,  
tripes d'humains et cordes de guitare,  
à qui j'ai confié en redressant mes reins  
le souffle cordial de mon chant solidaire.

Un rapprochement est possible avec deux poèmes de Lorca, extraits du *Poema del Cante jondo* ; le premier est « *La guitarra* » qui pleure comme le vent :

*Llora monótona  
como llora el agua,  
como llora el viento  
sobre la nevada.*<sup>1802</sup>

Elle pleure monotone,  
comme pleure l'onde,  
comme pleure le vent  
Sur la neige.

Et le second s'intitule « *Las seis cuerdas* » dans lequel se retrouvent le « *trauc d'avenc* », « *el aljibe* » ou « *la boca* », c'est-à-dire la rosace par où sort le son, musique ou sanglots :

*El sollozo de las almas  
Perdidas,  
Se escapa por su boca  
Redonda.  
Y como la tarántula  
Teje una gran estrella  
Para cazar suspiros,  
Que flotan en su negro  
Aljibe de madera*<sup>1803</sup>

Le sanglot des âmes  
perdues  
s'échappe de sa bouche  
ronde.  
Et comme la tarentule  
elle tisse une grande étoile  
pour prendre les soupirs  
qui flottent sur sa noire  
citerne de bois.

Dans les « *Tres romances históricos* » du *Romancero gitano*, le poème « *Burla de San Pedro a caballo* », dédié à Jean Cassou, est sous-titré « *Romance con lagunas* ». La « *primera laguna* » offre le spectacle de la lune qui se reflète dans l'eau et se moque de l'autre lune trop haut placée dans le ciel :

*Sobre el agua*

*Dessús l'aiga*

Et sur l'eau

<sup>1802</sup> Federico García Lorca, « *Poema de la siguiyria gitana* », « *La guitarra* », p. 297. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 132. Traduction de P. Darmangeat, *Poésie / Gallimard*. P. 124. « Comme un pleur monotone, / comme le pleur de l'eau, / comme le pleur du vent / sur la neige tombée.

<sup>1803</sup> *Idem*, « *Gráfico de la Petenera* », « *Las seis cuerdas* », p. 313-314. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 148. Ce traducteur donne, en note 1, p. 1250, une explication succincte sur « *la petenera* » ; « *La petenera* est un air populaire apparenté à la malagueña et au fandango ». Traduction de P. Darmangeat, *Poésie / Gallimard*. P. 153. *Idem*.

<i>Una luna redonda</i>	<i>una luna redonda</i>	une lune ronde
<i>Se baña,</i>	<i>se banha</i>	se baigne,
<i>Dando envidia a la otra</i>	<i>fasent enveja a l'otra</i>	qui fait envie à l'autre,
<i>¡tan alta !<sup>1804</sup></i>	<i>Tan naut !</i>	si haute !

Ce bain de la lune, comme celui que Rouquette a composé sous le pseudonyme de Lorca, donne lieu à des images comme dans le « *Romance del emplazado* » : la métaphore de « *los densos bueyes del agua* »<sup>1805</sup> évoque les mugissements des rivières grossies et les jeunes gens qui s'y baignent semblent encadrés par la forme des cornes à la fois du croissant de lune et des bœufs :

<i>Los densos bueyes del agua</i>	Les denses bœufs de rivière
<i>Embisten a los muchachos</i>	chargent les garçons légers
<i>Que se bañan en las lunas</i>	qui se baignent sur la lune
<i>De sus cuernos ondulados.</i> <sup>1806</sup>	de leurs cornes ondulées.

La « *Media luna* » de *Primeras canciones*, lune semble se promener sur l'onde en suivant le déplacement tremblant de l'eau. Le ciel paraît s'y noyer et s'y confondre :

<i>La luna va por el agua.</i>	La lune s'en va sur l'eau.
<i>¡Cómo está el cielo tranquilo!</i>	Comme le ciel est serein !
<i>Va segando lentamente</i>	Elle fauche lentement
<i>El temblor viejo del río</i>	le frisson du fleuve ancien
<i>Mientras que una rama joven</i>	cependant qu'une rainette
<i>La toma por espejito.</i> <sup>1807</sup>	la prend pour miroir à main.

Les images se reflètent comme la lune et se multiplient. La lune semble suivre le mouvement léger et éternel de l'eau : l'emploi du verbe « *va* », répété dans la formule grammaticale « *va segando* », suggère la lenteur, clairement soulignée par l'adverbe « *lentamente* », et la tranquillité qui rappelle celle du ciel ; une branche jeune, inexpérimentée et coquette, prend cette rondeur lunaire comme miroir. Le rythme est soutenu par les allitérations en « a » et « o ». Et ne parle-t-on pas aussi d'« un miroir d'eau » ?

Dans le poème « *[Narciso]* » (*Canciones*) les grenouilles troublent la netteté tranquille du miroir d'eau qui reflète les délires :

<i>Las ranas, ¡qué listas son!</i>	Les grenouilles - combien vives !
<i>Pero no dejan tranquilo</i>	ne veulent laisser tranquille

<sup>1804</sup> Federico García Lorca, p. 461. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 448. Rouquette. P. 63.

<sup>1805</sup> N'y pourrait-on pas voir une autre explication ? Le neveu de F. García Lorca, Manuel Fernández-Montes nos, explique l'expression « *buey de agua* » dans son livre de Mémoires : *Lo que en nosotros vive* à la page 386. Quand il parle de mesurer le débit de l'eau lors du creusement d'un puits, en 1966, il dit que, dans la région de Grenade : « *Usaban los poceros de unas medidas en parte antropomórficas muy divertidas. Se empezaba por la más ínfima : "un hilo de agua". Desde este hilo se iba agrandando el caudal. [...] se convertía en "un dedo de agua", luego "un brazo de agua", "un muslo de agua", hasta el impresionante y ya casi indomable y poético "un buey de agua"* ». [Les puisatiers utilisaient des mesures en partie anthropomorphiques très amusantes. Le plus petit débit était « un filet d'eau » ; à mesure que le flux grossissait, il devenait « un doigt d'eau », « un bras », « une cuisse », pour finir par « *un buey de agua* », un bœuf d'eau, impressionnant, indomptable et poétique.]

<sup>1806</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, p. 451. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 439.

<sup>1807</sup> *Idem*, p. 347. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 200.

*El espejo en que se miran  
Tu delirio y mi delirio.*<sup>1808</sup>

le miroir sur quoi se mirent  
ton délire et mon délire.

Voici un point commun avec R. Allan qui, cependant, proteste contre le bruit des grenouilles :

*Ranas lei nuechs serián mai quietas  
E per ieu saique mai negras  
Se renaviatz pas plus salidas  
Deis aigas bassas au calabrun.*<sup>1809</sup>

Grenouilles les nuits seraient plus tranquilles  
et peut-être plus noires pour moi  
si vous ne vous lamentiez pas au sortir  
des eaux basses au crépuscule.

Dans le cas du torero Ignacio Sánchez Mejías, l'andalou par excellence, le fleuve permet la comparaison de la force de l'ami à « un fleuve de lions » :

*Como un río de leones  
Su maravillosa fuerza,*<sup>1810</sup>

*Coma un flume de lions  
sa maravilhosa fôrça*

*Coma un flume de leons  
Sa maravilhosa fôrça.*

Comme un fleuve de lions  
Sa merveilleuse force.

Les rivières de Jean Mouzat, dans son terroir, sont « *Olt* » et « *Dordonha* » : « *Òlt, granda serp* », [Lot, grand serpent] et « *rossela, ma Dordonha* », [blonde, ma Dordogne]<sup>1811</sup> ; ce sont le Lot, le « grand serpent » et la Dordogne que l'auteur traite comme une personne aimée avec le possessif « *ma* » et qu'il colore de « blond ». La Corrèze, c'est le plateau de Millevaches, « véritable château d'eau d'où s'écoulent la Vienne, la Creuse, la Vézère, la Corrèze et cent affluents moins connus. »<sup>1812</sup>. C'est le pays des mille sources, comme Saint Setiers Sagittaire : « *Setiers de Milafonts* »<sup>1813</sup>. Cet élément liquide est une des composantes du pays natal qui, selon G. Bachelard, « est moins une étendue qu'une matière ; c'est un granit ou une terre, un vent ou une sécheresse, une eau ou une lumière. C'est en lui que nous matérialisons nos rêveries ; c'est par lui que notre rêve prend sa juste substance, »<sup>1814</sup>.

Bien différent de la Dordogne ou du Lot, l'Hérault du poème rouquettien « *Oblit* » est un fleuve frère du Guadalquivir, bien que plus court, de *Baladilla de los tres ríos* :

*Long de la comba de l'Erau  
Lo vent davala  
Dins l'argentum clar dels olius*

*Au long de la combe d'Hérault  
le vent descend  
dans l'argent clair des oliviers*

<sup>1808</sup> *Idem*, p. 411. Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard. P. 103. Traduction d'André Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 379. « Les grenouilles combien lestes, / n'arrètent pas de troubler / le miroir sur quoi se mirent / ton délire et mon délire ».

<sup>1809</sup> Robert Allan, *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tibra I*, Edition bilingue établie par M-J. Verny, lettras d'òc, Tolosa, 2012. P. 69. « Chanson pour les grenouilles ».

<sup>1810</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, « *La sangre derramada* », p. 541. Traduction de P. Darmangeat, *Poésie* / Gallimard. P. 145. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 588. « Le sang répandu », « Comme un fleuve de lions / sa force était merveilleuse ». Rouquette. P. 77. Allan. P. 48.

<sup>1811</sup> *Œuvres poétiques limousines et occitanes* de Jean Mouzat, réunies et présentées par Robert Joudoux Majoral du Félibrige. T. 2 N° 153 janvier 2000, éd. Lemouzi. Tulle. « *Entre Carcin e Lemosin* », p. 283.

<sup>1812</sup> *Idem*, p. 199. Note de Robert Joudoux.

<sup>1813</sup> *Idem*, p. 201 « *Planh de Sent Setiers Sagitarius* ».

<sup>1814</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, 1942, p. 12.

Les verbes « *davala* » (occitan) et « *bajan* » (castillan) représentent le mouvement des deux fleuves qui descendent de la montagne vers les oliviers ou les blés, mais il n'y a pas d'orangers dans ce coin de l'Hérault :

<i>El río Guadalquivir va entre naranjos y olivos. Los dos ríos de Granada Bajan de la nieve al trigo.</i>	<i>Lo flume Guadalquivir Vai entre iranges e olivas. Los dos flumes de Granada Davalan de nèu a blat.</i> <sup>1816</sup>	Le fleuve Guadalquivir Va d'orangers en oliviers. Les deux fleuves de Grenade Coulent de la neige au blé.
--	---	--

Chez Rouquette, le vent accompagne le fleuve et devient la force qui emporte tout et ne laisse que l'oubli. Le fleuve dont les eaux roulent et coulent sans se soucier de quoi que ce soit ni de quiconque, se regardent dans leur miroir, devient le symbole de l'oubli, de l'eau qui coule comme le temps qui passe sans pitié. Il n'en demeure pas moins une force vive comme le fleuve de sang qui coule dans les veines et s'éveille au matin :

<i>La sang pica dins tas venas Flume escur, ò flume espés, Ta calor estranja velha Ras dau mond mòrt e fresc.</i> <sup>1817</sup>	Le sang frappe dans tes veines, fleuve obscur, ô fleuve épais, ta chaleur étrange veille près du monde mort et frais.
---	--

Selon J-F. Brun<sup>1818</sup>, le thème du fleuve est important chez Rouquette : il est une métaphore de la culture, de la langue et de la vertu créatrice du mélange des ruisseaux » : « *Lo flume es un gran tèma de l'òbra de Max. [...] "lo flume grand" es una metafòra de la cultura, de la lenga, de la virtut creadora dau mescladis dels rieuussets* », [Le fleuve est un des grands thèmes de l'œuvre de Max. [...] "*lo flume grand*" est une métaphore de la culture, de la langue, de la vertu créatrice du mélange des ruisseaux].

Tous les ruisseaux voient passer la nature et les visages humains qui se reflètent ou se regardent dans leur eau et s'en vont en emportant le souvenir de ces images fugaces. Le courant n'est jamais le même et pourtant le souvenir reste car l'eau demeure un élément identique qui servira toujours de miroir aux choses et aux êtres. Comme les langues et les cultures, les fleuves passent mais sont chargés de la mémoire du monde qu'ils ont traversé. Par ailleurs, si nous rapprochons le poème rouquettien « *Oblit* » du poème de Lorca, « *La casada infiel* », nous pouvons retrouver la signification ambivalente du fleuve : il évoque la force fécondante de l'eau (mais pour le couple lorquien, il n'y a aucun espoir de ce côté-là) et,

<sup>1815</sup> Max Rouquette, 1963. *La Pietat dau matin*, IEO Toulouse, Messatges. P.15.

<sup>1816</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Poema del Cante jondo*, p. 296. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 129. « Petites ballades des trois rivières ». Traduction d'A. Belamich. *Poésie/Gallimard*, p. 121. « Le fleuve Guadalquivir / va parmi oranges et olives. / Les deux rivières de Grenade / descendent de la neige au blé. ». Rouquette, p. 14.

<sup>1817</sup> *Idem*, p. 51. « *Los aucèls de l'auba* », « Les oiseaux de l'aube ».

<sup>1818</sup> Article de Joan-Frédéric Brun, « *Dels Sòmis dau matin fins a las Abelhas dau silenci : la madurason plenièra d'un imaginari poetic* » In Verny, Marie-Jeanne, en collaboration avec Philippe Gardy, 2009. *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane : la poésie d'oc dans le concert des écritures européennes, 1930-1960*. PULM, collection « Etudes occitanes », Montpellier. P. 164.



en même temps, il suggère l'oubli. L'eau n'emportera aucun souvenir puisque l'acte d'amour était fondé sur un mensonge.

Si le plateau de Millevaches est le château d'eau limousin, la Sierra Nevada est celui de la région de La Alpujarra, proche de Grenade, qui fut le refuge d'une architecture singulière et d'une culture agraire et rurale, vestige de l'héritage de l'Espagne musulmane. La blancheur argentée des feuilles des lauriers ou des oliviers ou celle des fleurs des amandiers est comparable à la blancheur de la neige. C'est la neige de la Sierra Nevada qui domine Grenade. Quelques points communs existent avec la région cévenole du Mont Aigoual : une curieuse proximité de deux noms entre celui du col et du village de Trévezel et celui de la rivière, affluent de la Dourbie, le Trévezel. Certaines cultures agricoles sont aussi semblables : céréales, vignobles et oliviers, châtaigneraies. Le massif de l'Aigoual, quoique moins élevé, s'impose comme une montagne vivante aux canyons et gorges spectaculaires des rivières La Dourbie et La Jonte, qui, tout comme l'Hérault, viennent prendre leur source dans ce château d'eau naturel. Les sommets andalous et cévenols sont couverts de neige et offrent des pistes de ski en hiver. Il existe bien une fraternité neigeuse entre deux montagnes pourtant bien éloignées.

Dans le poème de P. Gardy, « *Aubrac de nèu* », la neige paraît plus froide encore qu'elle n'est et son évocation est glaçante de froid et d'effroi<sup>1819</sup>. Ici, sur l'Aubrac, où la mort côtoie la vie, les hommes sont vivants et connaissent le frémissement de la vie, c'est-à-dire l'espace de temps entre naissance et mort :

*Coneissèm  
Entre naissença e mòrt  
Lo fremin tant especiau de la vida que se viu.*

[Nous connaissons  
entre naissance et mort  
le frémissement si particulier de la vie vivante.]

La neige du joueur de hautbois de Max Rouquette dans « *L'autbòi de nèu* » est, elle aussi, froide et mortelle : elle enveloppe le joueur dans un suaire glacé<sup>1820</sup>. Cette terre où la neige et la nuit font perdre ses repères à l'homme, c'est le Larzac, terre désolée, irréelle et perdue dans les brumes hivernales. Ce terroir, R. Pécout ne le voit pas de la même manière. Il le présente dans « *Cardabèla* » comme un océan bruyant et silencieux à la fois, proche de l'immensité céleste, encore le contraste qu'on peut percevoir chez Lorca :

*Aquel país es coma la mar  
Coma un ocean de silencis  
E de bruchs [...]  
Lo cèl es larg e pròche*<sup>1821</sup>

Ce pays est comme la mer  
Comme un océan de silences  
Et de bruits [...]  
Le ciel est large et proche

<sup>1819</sup> Felip Gardy, *Dins un cèu talhant de blau*, Letras d'òc, Toulouse, 2010, P. 36.

<sup>1820</sup> Max Roqueta, *Verd Paradís*, Scéren-CRDP Montpellier, 4<sup>ème</sup> éd. 2008.

<sup>1821</sup> Roland Pécout, « *Cardabèla* », 1976. Texte interprété par le groupe montpelliérain du même nom, dont Pécout, en 1976, rédige le texte de présentation du 1<sup>er</sup> disque, dans lequel sont inclus 2 de ses poèmes dont « *Cardabèla* » ; Musique du groupe, "Ventadorn" VS3 L 22. Traduction : « Le Larzac, terre de luttes et paysage poétique », In

[http://www.univ-montp3.fr/uoh/pecout/index.php?option=com\\_content&view=article&id=68&Itemid=63](http://www.univ-montp3.fr/uoh/pecout/index.php?option=com_content&view=article&id=68&Itemid=63)

Mais il semble qu'il n'évoque aucune sensation de froidure : c'est plutôt un pays solaire comme il le décrit dans *L'envòl de la tartana* : « *aquel país semblava de se negar dins lo cèl coma dins una mar de luz e de solesa* » / « Ce pays semblait se noyer dans le ciel comme dans une mer de lumière et de solitude. »<sup>1822</sup>

L'eau de neige, tout comme « *el agua negra*, « l'eau noire », est évocatrice de mort comme on peut le percevoir dans le poème « *Reyerta* » ; de plus ce sont des anges noirs qui l'apportent, ces anges dont les ailes sont des couteaux d'Albacete rougis de sang. Le terme employé par Allan est le mot provençal « *dagan* » auquel le suffixe augmentatif « *-às* » ajoute un aspect plus létal encore :

*Ángeles negros traían  
Pañuelos y agua de nieve.  
Ángeles con grandes alas  
De navajas de Albacete.*<sup>1823</sup>

*D'angèls negres adusián  
Mocadors e aiganèu,  
Angèls amb de grandas alas  
De ponhals d'Albacete*

*E d'àngeus negres adusián  
D'aiga-nèu, de mocadors,  
D'anges ambé dei grandeis alas  
De daganàs d'Albacete.*

Et des anges noirs apportent  
des mouchoirs, de l'eau de neige,  
des anges aux longues ailes  
de navajas d'Albacète.

L'eau semble se taire quand les petits ruisseaux sont taris, étouffés par les ordures ; comme les humains, ils en ont même désappris leur identité et sont devenus amnésiques :

*Los ruissets cantan pas pus.  
An delembrat son nom, [...]  
Los riussets cantan pas pus  
Son escanats de bordilhas*<sup>1824</sup>

Les ruisseaux ne chantent plus,  
Ils ont oublié leur nom, [...]  
Les ruisseaux ne chantent plus,  
Ils sont étouffés d'ordures

Et pourtant, malgré une impression de solitude dans les immensités ou les plaines, la vie est bien présente sur ces sols, dans la terre et dans les fleuves ou rivières grâce à ce liquide bienfaisant mais dangereux et inquiétant que l'homme, cependant, ne semble pas en mesure de respecter ni de craindre. Malgré tout, selon la théorie de G. Bachelard, l'eau est « violente » : c'est un milieu dangereux, inconnu mais attirant, fascinant comme peut l'être le vide. L'homme est seul face à cet élément comme le poète est seul face à son œuvre en devenir.

Il existe sur la planète terre un autre milieu aquatique qui sert et sert encore de moyen de communication et de source de vie : la mer et les océans. Les poètes languedociens n'en sont jamais très éloignés et Lorca en a parlé. Cependant, la mer, les vagues, les fleuves et les trous

<sup>1822</sup> Roland Pecout, *L'Envòl de la tartana*, CRDP de Montpellier, 1986. P. 19, Cap. 2. « L'Envol de la Tartana » - 1986. [http://www.univ-montp3.fr/uoh/pecout/index.php?option=com\\_content&view=article&id=39&Itemid=34](http://www.univ-montp3.fr/uoh/pecout/index.php?option=com_content&view=article&id=39&Itemid=34)

<sup>1823</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, p. 428. Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard, p. 196. « La rixe ». Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 420. « Rixe », « Des anges noirs apportaient / des mouchoirs, de l'eau de neige, / Des anges aux longues ailes / de navajas d'Albacète ». Rouquette, « *Batèsta* », p. 22. Allan, « *La garrolha* », p. 16.

<sup>1824</sup> Max Roqueta, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, [1<sup>ère</sup> éd. Sud, Marseille, 1988], 2<sup>ème</sup> éd., Pézenas, 2000. P. 92.

d'eau sont des adversaires, voire des ennemis contre lesquels il faut lutter pour se prouver qu'on existe, et montrer du courage, de la volonté ; le calme de la mer peut cacher des dangers mortels :

<i>El mar</i>	La mer
<i>Sonríe a lo lejos.</i>	sourit au loin
<i>Dientes de espuma,</i>	dents d'écume
<i>Labios de cielo.</i> <sup>1825</sup>	lèvres de ciel.

Dans le poème « *Romance sonámbulo* » la gitane attend, telle Pénélope, et rêve en regardant la mer et la montagne. Comme cela arrive parfois, Allan change l'ordre des vers et le cheval passe avant la barque :

<i>El barco sobre la mar</i>	<i>La barca sobre la mar</i>
<i>Y el caballo en la montaña;</i> <sup>1826</sup>	<i>E lo caval dins la montanha</i>
<i>Lo chivau dins la montanha</i>	Le cheval dans la montagne
<i>E la barca sus la mar</i>	Et la barque sur la mer

Dans le poème « *San Miguel* », la mer danse sur la plage :

<i>El mar baila por la playa</i>	<i>La mar dança sus la playa</i>
<i>Un poema de balcones.</i> <sup>1827</sup>	<i>Un poèma de balets.</i>
<i>La mar baila sus la cèuna</i>	La mer sur la plage danse
<i>Un poema de bescaumes.</i>	Un poème de balcons.

Le poème de Lorca intitulé « *Mar* » compare la mer à l'ange déchu Satan, repoussé par Dieu, un ange tombé du ciel dans la mer, pour s'être brûlé les ailes du désir de puissance :

<i>El mar es</i>	La mer est
<i>el Lucifer del azul.</i>	le Lucifer de l'azur.
<i>El cielo caído</i>	Le ciel tombé
<i>Por querer ser la luz.</i> <sup>1828</sup>	pour avoir voulu être lumière.

Ce texte a pour écho le poème de Rouquette, « *La mar* » dans lequel l'idée de péché, suggérée par l'extrait précédent avec l'ange déchu et tombé du ciel, se dissimule dans la lascivité de la mer dont la danse érotique cherche à séduire l'astre roi ; la rencontre du ciel et de la mer, en quelque sorte, le contact, se fait par et sous le regard des étoiles :

<i>Es, la mar, filha duberta</i>	La mer est une fille ouverte
<i>A la vista de tot dieu :</i>	au regard de tout dieu
<i>S'abeura dins la nuòch a l'agach das estelas,</i>	elle s'abreuve dans la nuit au regard des étoiles
<i>E dansa tot le jorn per temptar lo solelh.</i> <sup>1829</sup>	et danse tout le jour pour tenter le soleil.

<sup>1825</sup> Federico García Lorca, *Libro de poemas*, « *La balada del agua del mar* », p. 263. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 82.

<sup>1826</sup> García Lorca Federico, *Romancero gitano*, p. 430. Traduction d'A. Belamich. *Poésie/Gallimard*, *Poésie/Gallimard*, p. 198. Rouquette. P. 24. Allan. P. 18.

<sup>1827</sup> *Idem*, p. 439. Traduction d'A. Belamich. *Poésie/Gallimard*, p. 210. « ». Rouquette. P. 36. Allan, p. 27.

<sup>1828</sup> Federico García Lorca, *Libro de poemas*, p. 276. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 93-94.

Les tentatives de séduction déployées par la mer la transforment en un élément périlleux comme le dépeint Pécout :

*Un còp qu'es vers lei gachas  
Lei Gardaires,  
Quand avera lei plecs  
De la carn madurada,  
De l'òme complit,  
Sa fresquiera lei crema dau dedins  
E lei desplega.*<sup>1830</sup>

Quand elle atteint les Veilleurs,  
ceux qui guettent,  
quand elle atteint les plis  
de la chair constituée,  
de l'homme accompli,  
son froid les déploie  
et les brûle du dedans.

Pécout fait que les deux éléments se retrouvent dans un cri qui s'achève dans le silence de la mer. La mer et le ciel se mélangent : le ciel plonge dans la mer tel Icare :

*Lo cèu dins tu sensa relambi  
Plomba e s'escracha,  
Lo cèu deis òmes  
Amb sas alas que se despegan  
Dempuèi l'autura se desbauça  
Coma un crit, dins ton silenci.*<sup>1831</sup>

Le ciel dans toi sans cesse  
tombe et s'écrase  
le ciel des hommes  
avec ses ailes qui se décollent  
depuis là-haut il se précipite  
comme un cri dans ton silence.

Lorca a précédé Pécout dans cette façon de voir le ciel, la nuit et la mer. Dans le poème « *La luna asoma* », la nuit venue, mer et ciel se confondent. La lune revient jouer un rôle néfaste et la mer, semblable à un voile nocturne et obscur, recouvre la terre :

*Cuando sale la luna  
El mar cubre la tierra  
Y el corazón se sienta  
Isla en el infinito.*<sup>1832</sup>

Quand se montre la lune  
la mer couvre la terre  
et notre cœur dérive,  
île dans l'infini.

Le ton de la comptine ou du conte est perceptible dans le poème « *Adelina de paseo* » ; la nostalgie n'en est pas pour autant absente :

*La mar no tiene naranjas,  
Ni Sevilla tiene amor.*<sup>1833</sup>

Il n'est point d'orange en mer  
ni à Séville d'amour.

La promenade d'une enfant la conduit jusqu'à la mer et, là, revient la tonalité joyeuse et enfantine du poète mais, car avec Lorca, il y a toujours un « mais », sa balade ne s'achève pas en bord de mer :

*Mi niña se fue a la mar  
A contar olas y chinias*

Ma belle allait à la mer,  
compter les flots et les galets,

---

<sup>1829</sup> Max Roqueta, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, p. 140.

<sup>1830</sup> Roland Pécout, *Mastrabelè*, Jorn, Montpeyroux, 1999. P. 20-21.

<sup>1831</sup> *Idem*, P. 23.

<sup>1832</sup> Federico García Lorca, *Canciones*, « *Canciones de luna* », P. 393. Traduction d'A. Belamich, p. 73. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 362. « Quand se montre la lune / la mer couvre la terre / et notre cœur se sent / une île dans l'infini ».

<sup>1833</sup> *Idem*, p. 377. « Adeline qui se promène ». Traduction d'A. Belamich, p. 47. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 344. « Il n'y a pas d'orange en mer / ni à Séville d'amour ».

*Pero se encontró, de pronto  
Con el río de Sevilla.*<sup>1834</sup>

lorsqu'elle tomba soudain,  
sur le fleuve de Séville.

Il est vrai que Séville, grâce au grand fleuve andalou, le Guadalquivir, était un port de mer, à quelques centaines de kilomètres de la côte.

Cependant, Pécout nous ramène à des réalités plus concrètes. La mer est une « *Planura jamai conquistada* », « plaine jamais conquise ». C'est une mer mortifère dont l'eau froide saisit et brûle paradoxalement, mais bien physiquement, les chairs de l'homme :

*Sa fresquiera li crema dau dedins  
E lei desplega.*<sup>1835</sup>

son froid les déploie  
et les brûle du dedans.

Mais quand « *La montanha s'es facha seca.* », « quand la montagne est devenue sèche », « ... *demòra sa rumor / coma lo primier cant* » : quand la mer s'est retirée, elle laisse « sa rumeur / comme le premier chant ».

La mer est bien loin de la Dordogne bien que le fleuve finisse dans l'estuaire de la Gironde où il s'unit à La Garonne :

*Brageirac ton auriflor  
I a un bon pauc que se miralha  
Floquejat dedins quela aiga  
Que se la beu la mar granda.*<sup>1836</sup>

Bergerac ton oriflamme  
depuis longtemps se reflète  
décheté dans cette eau  
qu'engloutira la mer grande.

Néanmoins, chez Lesfargues, l'eau et la rivière symbolisent un départ, un éloignement ou une disparition et l'oubli (comme chez Rouquette dans le poème « *Oblit* ») mais le mouvement de l'eau qui court, qui coule, ressemble à celui de l'écriture qui laisse glisser sur les feuilles les sentiments ou les sensations surgies du fond de l'âme ou de l'être de l'auteur. Le chant profond de Lorca qui surgit des puits ou des citernes et monte vertical devient horizontal chez Lesfargues dont les rêveries ou les nostalgies suivent le cours de la Dordogne. L'eau est très présente, elle est même le personnage principal dans le premier recueil. C'est certainement celui dont les images se rapprochent le plus de celles de Lorca. Cependant, le titre de la somme (incomplète) des poèmes de Lesfargues, *La brasa e lo fuòc brandal* relève du paradoxe si on le compare avec le contenu de l'œuvre et en particulier avec le premier opus, *Cap de l'aiga*. P. Gardy signale qu'il est paru en 1952, dans la collection « Messatges » et que « Il a souvent été rendu par *Mère des eaux* [...] Bernard Lesfargues lui-même a utilisé cette formule en 2002 dans la réédition revue du recueil »<sup>1837</sup>. L'eau et le feu sont deux éléments extrêmes et incompatibles qui animent tour à tour les compositions de Lesfargues.

<sup>1834</sup> *Idem*, p. 378. « *[Mi niña se fue a la mar]* », Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 345.

<sup>1835</sup> Roland Pécout, *Mastrabelè*, p. 20-21 ; 22-23.

<sup>1836</sup> Bernat Lesfargues, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyroux, Journ. P. 147. « Pauta de grifon », « Patte de grifon », « Bergerac ton oriflamme / depuis longtemps se reflète / décheté dans cette eau / qu'engloutira la mer grande. ».

<sup>1837</sup> Philippe Gardy, *Paysages du poème, Six poètes d'oc entre XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle*, PULM, Montpellier, 2014. « Bernard Lesfargues : de Bergerac à Bergerac, l'odyssée d'un paysage ». P. 102. Note 3. P. Gardy explique le titre et la traduction *Cap de l'aiga*, « Mère des eaux » : « Sur ce titre, Bernard Lesfargues a voulu que rêvent ses



En 1945, avant même de rédiger *Cap de l'aiga*, Lesfargues chantait son amour pour la rivière de son enfance dans le très beau poème en prose, « Bergerac naguère » : « Je t'aime, ma Dordogne, et mon vieux Bergerac »<sup>1838</sup>. Cette eau avait déjà un pouvoir magique et ensorcelait comme avec un philtre magique de sorcière ou de « *fada* ».

La Dordogne est le fil rouge de ces textes ; elle est l'espoir et l'espérance mais aussi l'attente comme dans le poème « *Espèra* », « Attente » (P. 17). Le premier poème du recueil *Cap de l'aiga*, est un chant à « *Brageirac* », « Bergerac » ; il « se présente comme un poème d'amour »<sup>1839</sup>, amour pour la ville d'où l'auteur s'éloigne comme la rivière coule vers l'océan mais aussi amour pour la Dordogne qui joue un « rôle majeur » comme le dit P. Gardy. Le premier vers situe le lieu en lien avec sa rivière : « *Brageirac sus la Dordonha* ». Cette rivière était navigable et s'animait grâce à la présence de ces bateaux particuliers que sont les gabares<sup>1840</sup>. Mais la fuite du temps et les progrès techniques, les modifications sociales ou sociétales ont profondément modifié les coutumes.

Comme Lorca ressent une « *pena negra* », Lesfargues éprouve ce sentiment devant l'amour perdu et devant la vie qui change : Bergerac n'a plus de gabares, tout comme Blaye ; c'est Bordeaux qui a des bateaux. Les chants ont cessé car les gabariers se sont tus ou sont tous morts. Les vers octosyllabiques soutiennent la mélodie empreinte de tristesse et de nostalgie. Gardy explique que « le thème de l'eau qui emporte et s'enfuit [...] est [...] bien présent. L'image de « *l'aiga de l'espèra* » (« l'eau de l'attente ») parcourt souterrainement le poème « *Espèra* »<sup>1841</sup>. Ainsi, dans le poème « *Cançon* » dans lequel, par deux fois, nous trouvons le cri des Troubadours, « *Ai !* », la rivière est figée car ceux qui la faisaient vivre ont disparu ; le verbe occitan « *sangglaçar* » est plus fort que la traduction française. Il suggère concrètement une absence de circulation du sang pratiquement gelé donc, une fin de vie :

<p>Ò Dordonha, te sangglaças          Qu'ausisses pus de cançons,          Ò Dordonha sangglaçada !          [...]                   Ai ! Dordonha sens gabarras          Son tots mòrts los gabarrièrs ?<sup>1842</sup></p>	<p>Ô Dordogne, quelle peine          quand tu n'entends plus de chansons,          ô Dordogne, quelle peine !          [...]                   Hélas ! Dordogne sans gabares,          tous les gabariers sont-ils morts ?</p>
--	--

---

lecteurs. Et c'est bien de cette eau, à la fois source et mère, mais aussi lieu de fuite et d'effacement que le paysage de ce recueil (...) nous entretient. ». *Op. Cit.*, p. 105.

<sup>1838</sup> Bernat Lesfargas, *Op. Cit.*, P. 141. Dans son article sur « Bernard Lesfargues : de Bergerac à Bergerac, l'odyssée d'un paysage », P. Gardy indique que ce poème a été placé par l'auteur « en tête de la partie *Vos escribi de Brageirac / Je vous écris de Bergerac*, du volume dans lequel il a regroupé l'essentiel des recueils et des poèmes épars [...] ». Voir Gardy Philippe, *Paysages du poème, Six poètes d'oc entre XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle*, PULM, Montpellier, 2014. P. 101.

<sup>1839</sup> *Op. Cit.*, p. 103. Gardy précise, en note, la date d'édition du poème : « Il avait paru auparavant dans la revue *Òc* (n<sup>os</sup> 1946-1947-1948, p. 73).

<sup>1840</sup> Rappel : Embarcations traditionnelles, longues et à fond plat, appelées gabares ou gabarres, de l'occitan « *gabarra* », utilisées dès le XVIII<sup>ème</sup> siècle pour la batellerie. L'apparition du Chemin de fer, au XIX<sup>ème</sup> siècle, va progressivement entraîner une nette diminution du trafic fluvial.

<sup>1841</sup> Philippe Gardy, *Op. Cit.*, p. 104.

<sup>1842</sup> Bernat Lesfargas, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyroux, Jorn. « Chanson », p. 19.

Les colombes lorquiennes font écho à la plainte de l'auteur dont « *se planhon las tortoras / dins los aubres de la riba* », « les tourterelles se plaignent / dans les arbres de la rive ». Dans « *L'aiga vièlha* », première partie du deuxième recueil, « *Còr prendre* », de 1965, Lesfargues parle à nouveau de l'eau et redit sa mélancolie devant cette disparition, certaines gabares ont pourri à cause de l'eau :

*Gabarra sense davalada,  
Ròsa poirida, endolverada.*

Gabare qui ne descends plus  
rose pourrie, rose imbibée.

*Sens davalada, ò gabarrièrs,  
Que morirem a Sent-Grapasi<sup>1843</sup>*

Sans plus de descente, gabarriers  
car nous mourrons à Saint-Capraise.

Un des derniers poèmes du recueil parle du Tage<sup>1844</sup>, le plus long fleuve espagnol qui se jette dans l'Atlantique, à Lisbonne (P. 205) pour décrire son indifférence aux cris et aux pleurs des femmes lisboètes ; l'adjectif « indifférent » est présent quatre fois et le substantif deux fois :

Mais le Tage étale ses eaux  
Indifférent à tant de peine  
Indifférent aux lamentos  
Qui s'étranglent dans les venelles  
Indifférent à tout ce qu'il  
Faut de misère pour qu'on chante  
[...]  
Le père Tage indifférent<sup>1845</sup>

Le fleuve personnifié emporte ses vaisseaux vers le rêve américain ; il n'entend ni ne voit rien. Au cœur de ce poème, se glissent quatre vers dans lesquels l'empreinte de Lorca est indéniable :

Coups de ciseaux fines aiguilles  
Dix poignards pour un même cœur  
Un cri plante une banderille  
La plaie s'ouvre comme une fleur

Ces ciseaux et ces poignards rappellent le poignard cité deux fois dans le *Poema del Cante jondo* (O. C., « *Puñal* » p. 302 et « *Sorpresa* » p. 304), et mais aussi le motif du « *cuchillo* », « couteau », du deuxième tableau, « *Diálogo del Amargo* », (P. 337 à 341). Ce sont dix couteaux (« Dix poignards » pour Lesfargues) qui déchirent les jupons de la femme infidèle :

*El almidón de su enagua  
Me sonaba en el oído,  
Coma una pieza de seda*

*L'amidon de sa gonèla  
me tindava en los ausidors,  
coma una telada de seda*

<sup>1843</sup> *Idem*, p. 51. Saint-Caprais de Lalinde se situe à 13 kilomètres au sud-est de Bergerac et fut un port du temps de la batellerie.

<sup>1844</sup> Il naît dans les Montes Universales (Serranía de Cuenca) de la province de Cuenca (communauté autonome de Castille-La Manche).

<sup>1845</sup> Bernat Lesfargues, *Op. Cit.*, p. 205. Dans l'édition en 2006 du recueil *La plus close nuit*, par Fédérop, dans la collection Paul Froment, l'auteur signale que ce poème faisait partie d'un cahier intitulé *La Mer de Paille*, rédigé « au Portugal où je fis un malheureux séjour il y a il y a bientôt cinquante ans ». « Il se trouve maintenant dans la dernière section de *La Brasa e lo fuòc brandal* (2001) ». P. 29.

*Rasgada por diez cuchillos.*<sup>1846</sup>

*Estripada de dètz cotèls.*

*L'amidon de sa gonèla  
Glatissia dins mon aurilha,  
Coma un capolon de seda  
Estiffat per dètz cotèus.*

Et dans mes oreilles l'empois  
de ses jupes amidonnées  
crissait comme soie arrachée  
par douze couteaux à la fois.

C'est aussi dans le poème « *La glèisa* » que se retrouvent deux points communs avec Lorca, la teinte verte et le triste murmure d'une eau stagnante : « *lo verdau planhum de l'aiga* »<sup>1847</sup>. Malgré cette convergence, il est possible d'affirmer que dans la poésie de B. Lesfargues, le rôle de l'eau n'a jamais l'aspect négatif, voire mortel qu'il a dans les compositions lorquiennes.

Cette eau n'est pas muette ; elle murmure, elle chante comme dans les poèmes « *Recòrd de Segovia* » / « *Souvenir de Ségovie* » (P. 25) et « *Çò que l'aiga jonjoneja* », « *Ce que fredonne l'eau* » (P. 33) :

*[...] l'aiga que sens fin ni pausa  
Entre pibols marmusa e canta  
Dempuèi que lo vent  
Ma cobla la li getèt [...]*

[...] l'eau qui sans repos ni fin  
entre les peupliers murmure ou chante,  
depuis que le vent  
lui jeta ce refrain. [...]

*Quela aiga riva onte ben sap  
E sabi plan çò que marmusa.  
Sos mots lusents, quicòm los ditz  
Dempuèi d'annadas dins mon arma.*

Cette eau sait vers quoi elle coule,  
et moi je sais ce qu'elle murmure.  
Ses mots luisants, quelque chose les dit  
depuis des années dans mon âme.

Un visage aimé qui se reflète dans l'eau renvoie à la « *Casida del herido por el agua* » pièce d'ouverture de la partie « *Casidas* » du *Diván del Tamarit* mais aussi à la composition « *Niña ahogada en el pozo* », extraite du recueil *Poeta en Nueva York*. Ce poème nous rappelle aussi Allan et sa « *Cançon de la cara negada* », « *Chanson du visage noyé* », bien qu'il ne s'agisse pas ici d'un enfant noyé, tué par une eau violente :

*Dins lo fons del fons de l'aiga  
Es tombada e s'es negada  
Una cara qu'ai aimada.  
D'unes dison que qu'es 'na pèira.  
Quand lusís la creson pèrta  
O peis de l'escalha freja.*<sup>1848</sup>

Au fond tout au fond de l'eau  
un visage que j'aimais  
est tombé et s'est noyé.  
Les uns disent que c'est une pierre,  
qu'elle brille et c'est une perle  
ou un poisson froid d'écaïlle.

L'eau peut modifier la perspective mais l'auteur ne peut oublier ce visage et le cherche sans cesse :

<sup>1846</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. P. 434. Traduction de J. Prévost, *Poésie*/Gallimard, p. 204. Il est curieux de remarquer que J. Prévost a traduit « *diez* » par « douze ». Rouquette. P. 30. Allan. P. 22. Dans ses travaux préliminaires à l'édition de l'œuvre d'Allan, M-J. Verny signale : « Nous avons substitué au participe passé "estiffat" absent du *TDF*, qui traduit "rasgada" (déchirée) le vocable "estrifat" ».

<sup>1847</sup> Bernat Lesfargas, *Op. Cit.*, p. 69. « L'église », « la plainte verte de l'eau. ».

<sup>1848</sup> *Idem*, p. 41.

*Peis o ben tot pèira  
S'es negada aquesta cara  
E lo recòrd s'es negat  
Dins lo fons del fons de l'aiga.*

Poisson, perle ou si l'on veut pierre,  
ce visage s'est noyé  
et s'est noyé le souvenir  
au fond de l'eau tout au fond.

Ce visage prend des formes diverses et des aspects différents, pierre ou perle, selon qui le regarde ou comme il est observé. La présence du poisson rejoint encore quelques poèmes de Lorca comme « *Reyerta* » ou « *La casada infiel* ».

Ce n'est peut-être pas le même visage que le poète voit dans tous les points d'eau et dont il parle dans le poème suivant, « *Al ròc d'Anglars* ». Celui-ci semble bien vivant mais seulement dans le souvenir attristé de l'amoureux :

*Ta cara la vesi tremblar  
Dins l'aiga de totes las fonts  
[...]  
Mas sabi pas ont te dirai  
Los mots d'amor qu'ai sus las pòtas  
Dempuèi lo temps que ta cara  
S'es negada dins quela fontana  
E non se vei sonque  
Dins mos uèlhs e dins mas lagremas<sup>1849</sup>*

Ton visage je le vois qui tremble  
dans l'eau de toutes les sources  
[...]  
et j'ignore où je te dirai  
les mots d'amour qui sont sur mes lèvres  
depuis le temps où ton visage  
dans cette source s'est noyé  
et sauf dans mes yeux et dans mes larmes  
n'est plus visible.

B. Lesfargues est, de tous les poètes occitans du corpus, peut-être le plus singulier. Il a connu les grands compositeurs de sa génération et une forme d'interaction s'est produite. Son lexique est riche et varié car il emprunte aux dialectes de la langue d'oc des termes qui diversifient le vocabulaire coutumier. Il existe de nombreux points communs avec Rouquette, en particulier, mais la présence de Lorca est perceptible dans les compositions de Lesfargues qui s'inspire de cette œuvre dans laquelle il puise et dont il acquiert la richesse des images et des associations de sensations. Comme tous, il chante la terre et en particulier, sa « vieille terre périgorde »<sup>1850</sup> ; l'amour de la femme illumine ses poèmes et il n'oublie pas que, si le temps passe, la vie a une fin. En cela, il est très proche de Lorca, qui lui aussi cherchait l'amour et était hanté par la mort ; il est animé par un élan et une passion qu'il dédie aussi à la défense de sa langue.

Et pourtant, il se distingue par son approche si personnelle des sentiments et son attente patiente et consentante de la mort, par sa vision du monde terrestre et du cosmos, si peu néfastes ou dangereux à ses yeux. Il s'en éloigne même car B. Lesfargues paraît l'antithèse de Lorca : celui-ci est l'homme de la noirceur et de la nuit sur laquelle règne une lune menaçante alors que celui-là est le poète de la clarté éblouissante et lumineuse. Il est le poète de la lumière et du feu bien qu'il soit fasciné par l'eau de sa Dordogne et, en cela, le titre du recueil, *La brasa e lo fuòc brandal*, peut paraître paradoxal. C'est une lumière qui anime de sa chaleur, de sa braise incandescente mais aussi de sa clarté toutes les compositions du poète limousin.

<sup>1849</sup> *Idem*, p. 43. « Au roc d'Anglars ».

<sup>1850</sup> Voir Bernard Lesfargues, *La plus close nuit*, p. 30.

Cette clarté peut être verte, elle n'est absolument pas nocive : « *resplendor estrange de la lutz verda* », « L'étrange éclat de la lumière verte » dans « *Orbalutz de Sant-Martin* », « Crépuscule de Saint-Martin »<sup>1851</sup>. Lesfargues utilise indifféremment les termes « *lutz* » et « *lum* » avec une préférence pour le premier. La seconde partie du recueil *La plus close nuit* s'intitule *Lum dins l'escur, Lumière dans l'obscurité*. Ce sont des poèmes « composés entre 2000 et 2006. »<sup>1852</sup>. Cette clarté peut être animalisée, assimilée aux mouvements et aux hennissements des chevaux qui ont vu un homme quitter ce monde, dans le poème écrit « *in memoriam* » « *A Pèire-Loïs Berthaud* » :

<i>Ai ! rechinholenta clartat, te desfaça una man d'aiganha.</i> <sup>1853</sup>	Aïe ! clarté, en ton hennissement s'efface une main de rosée.
--	--

Cette lumière ne vient pas du ciel mais du feu qui anime Lesfargues. Elle est semblable à celle qui consumait Lorca dans son désir d'atteindre le bonheur ou un amour inaccessible ou impossible et dans sa volonté de partager ses connaissances et sa culture. Ce feu relève des coutumes et des traditions mais aussi d'un côté psychologique sinon religieux.

### 3.2.3.3- Le feu entre lumière et passion

Le feu est le symbole de la passion mais aussi de la souffrance comme l'indique l'étymologie latine du terme<sup>1854</sup>. Il est présent dans quasiment tous les poèmes sous forme de flammes qui brûlent mais ne consomment pas mais aussi sous l'aspect d'une lueur, d'une clarté ou de lumière. Cette dernière semble émaner du feu intérieur qui anime le poète dans tous ses actes et toutes ses pensées : son âme et son sang. « *Qu'es mon sang que m'aconselha / e me crema jos la pèl* », « C'est mon sang qui me conseille / et me brûle sous la peau. »<sup>1855</sup>. Le souvenir de la femme aimée (joie), dans le poème « *A París, carrièra Richer* », brûle (douleur) le poète d'un feu vif et les allitérations des termes « *Flamas* » et « *flamejantas* » soutiennent cette sensation :

<i>Flamas nautas flamejantas Que m'illuminan de gaug Que me reduson en cendres Me tresmudan en diamant</i> <sup>1856</sup>	flammes hautes flamboyant qui m'illuminent de joie qui me réduisent en cendres me métamorphosent en diamant.
--	---

<sup>1851</sup> Bernat Lesfargas, 2001, Montpeyrroux, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Journ. P. 23. « *Orbalutz de Sant-Martin* ».

<sup>1852</sup> Bernard Lesfargues, 2006. *La plus close nuit*, Fédérop, Collection Paul Froment. P. 30.

<sup>1853</sup> Bernat Lesfargas, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, p. 81. « À Pierre-Louis Berthaud ».

<sup>1854</sup> Voir : <https://www.littre.org/definition/passion> Du lat. *passionem*, de *passum*, supin de *patis*, souffrir (voir : *pâtir*). Ce terme, polysémique, peut évoquer la souffrance, en parlant de Jésus-Christ et des martyrs, la passion de Notre-Seigneur ; ce peut être un mouvement de l'âme, en bien ou en mal, pour le plaisir ou pour la peine ou un tendre attachement, soit d'amitié, soit d'amour. C'est un vif désir, un objet de l'affection, en parlant d'une personne ou d'une chose.

<sup>1855</sup> *Idem*, « *Arma, mon arma* », « Âme, mon âme ». P. 15.

<sup>1856</sup> *Idem*, p. 175. « À Paris, rue Richer ».



Ce peut-être le feu sacré du buisson ardent<sup>1857</sup> mais c'est aussi le feu de la Pentecôte<sup>1858</sup> auquel le poète fait allusion dans le poème intitulé « Pentecôte » (P. 204). Les connaissances religieuses de Lesfargues ont évidentes mais, bien que ses convictions soient ébranlées, il ne cesse sa quête. L'oiseau de proie remplace la colombe divine et le feu devient une pierre lancée par Dieu. Qui plus est, l'auteur dévoile son état d'esprit : « mon cœur en désarroi, mon cœur en froid ! ».

Dans un article de 2003, F. Gardy explique que la poésie de Lesfargues ne serait pas ce qu'elle est, c'est-à-dire, à la fois, « *mescla d'aparenta simplicitat e de refinament dins lo menut dels mots* », [Mélange d'apparente simplicité et de raffinement dans la finesse des mots] et revêtu « *de las milantas facietas de las culturas que lo poëta a poscut conèisser e aimar.* », [des innombrables facettes des cultures que le poète a pu connaître et aimer.], si elle n'était pas traversée par

*Quicòm que l'enlulentís e li dona sa lutz pròpria. Son fuòc, aquel fuòc qu'aganta lo lector tre lo títol [...]. Aquel fuòc totjorn a fuoquejar, aquelas flambas totjorn a flambejar, e que ja se'n sentissiá, viva e bèla, la cremason e l'auçada dins los poëmas de "Cap de l'aiga".*<sup>1859</sup>

[Quelque chose qui la fait briller et lui donne sa lumière caractéristique. Son feu, ce feu qui saisit le lecteur dès le titre [...]. Ce feu qui flamboie en permanence, ces flammes sans cesse enflammées, dont on sentait déjà, vive et belle, la brûlure et la hauteur dans les poèmes de *Cap de l'aiga*.]

Selon Gardy, la poésie de Lesfargues se compose de mots ardents : « *Los mots i son flambas e brutladuras, espinhas de lutz e lengas de fuòc.* », les mots sont des flammes et des brûlures, des épines de lumière et des langues de feu.

En jetant un œil attentif sur la pensée de G. Bachelard, nous découvrons que le feu se comporte comme un élément double : il brûle mais réchauffe et éclaire ; il est source de joie et de rêverie mais aussi cause de douleur. Ainsi le définit G. Bachelard :

Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle en Enfer. Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse. [...] C'est un dieu tutélaire et terrible, bon et mauvais.<sup>1860</sup>

---

<sup>1857</sup> Exode I, 3. Moïse aperçoit un buisson qui brûle sans se consumer : un buisson "ardent", un signe riche de tout le symbolisme du feu qui éclaire, et est nécessaire à la vie. Une voix, raconte toujours la Bible, sort alors de ce buisson. Dieu signifie alors à Moïse qu'il aura la lourde tâche de libérer son peuple du joug des Égyptiens. *La Sainte Bible*, 1955. Traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Les Éditions du Cerf. P. 62-63. <https://www.bible-service.net/extranet/current/pages/200292.html>

<sup>1858</sup> Selon l'Église catholique, la Pentecôte marque la venue de l'Esprit Saint sur les apôtres et la naissance de l'Église. Cet événement est survenu cinquante jours après Pâques (en grec, *pentêkostê* signifie « cinquantième »). Ce fut un bruit « pareil à celui d'un violent coup de vent » qui remplit la maison où se trouvait une foule pour célébrer une fête religieuse juive ; c'est un premier signe. Le deuxième signe ne se fit pas attendre : « une sorte de feu qui se partageait en langues et se posa sur chacun d'entre eux ». Et voici le troisième prodige : remplis de l'Esprit Saint, signifié par le vent et le feu, « ils se mirent à parler en d'autres langues ». <http://eglise.catholique.fr/approfondir-sa-foi/la-celebration-de-la-foi/les-grandes-fetes-chretiennes/la-pentecote/372580-fete-pentecote/>

<sup>1859</sup> F. Gardy, *Bernat Lesfargas, l'aiga e lo fuòc*, p. 47, In *Oc*, N° 29, 2003. P. 46 à 48.

<sup>1860</sup> Gaston Bachelard, [1949], 2012, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, Collection : Folio/essais, Paris. P. 23-24.

Il est la joie des feux de la Saint Jean porteurs de symboles et de traditions. « Les images que prodiguent les flammes et qui poussent à une rêverie plus envolée, plus libre, sont alors écourtées et décolorées au bénéfice d'un songe plus précis et plus ramassé. » (Bachelard, p. 94). « L'imagination travaille à son sommet, comme une flamme, [...] » (P. 187). L'attitude du veilleur devant la flamme, selon Bachelard, est celle d'un penseur : « Il pense à la vie. Il pense à la mort. La flamme est précaire et vaillante. Cette lumière, un souffle l'anéantit ; une étincelle la rallume. Vie et mort peuvent être ici bien juxtaposées. »<sup>1861</sup>.

Comme l'eau, le feu inspire la crainte et la méfiance dues à sa puissance et à son pouvoir destructeur. Mais il reçoit des hommes le respect car il est un élément qui a joué un grand rôle dès la préhistoire pour le bien-être des humains car « non seulement le feu chauffe, mais il cuit les aliments. » (P. 37) et, par cette action, il modifie la saveur des produits qu'il a léchés mais aussi le goût des hommes. Il est à l'origine de métamorphoses (P. 102). Curieusement, il est comparable à l'homme car il « s'alimente comme un être vivant » (P. 115). Il a besoin de matières inflammables pour naître et se développer. Avant de devenir déchets, cendres bénéfiques elles aussi, le produit de la combustion lance ses derniers feux dans la braise. Il purifie et désodorise : les « autodafés » de l'Espagne nettoyaient les corps et les âmes, aujourd'hui, les rebuts sont incinérés : « *Le feu purifie tout* parce qu'il supprime les odeurs nauséabondes. » (P. 175).

R. Pécout est en accord avec cette conception purificatrice du feu dans le recueil *Poèmas per tutejar*. C'est un élément double qui purifie et apporte la vie, une vie différente, une vie autre :

*"Avèm lo mond entier per lo cremar  
avèm lo mond fais de gavèus  
per faire una flambada."*<sup>1862</sup>

"on a le monde entier pour le brûler  
on a le monde brassée de sarments  
pour faire une flambée".

Comme le feu accomplit son œuvre destructrice dans le « *Romance de la Guardia Civil española* », « *Pero la Guardia Civil / avanza sembrando hogueras* », « Pourtant la Garde Civile / avance en semant des flammes »<sup>1863</sup>, comme « *la gran ciudad lejana / está ardiendo* », « La grande cité lointaine / est en flammes. » dans le poème « *Burla de Don Pedro a caballo* »<sup>1864</sup>, Ixion parle d'« *Un grand brasàs per cremar la Ciutat, per cremar tota memòria.* », « "Un grand brasier pour brûler la Cité, pour brûler toute mémoire. » et d'« *"Un grand brasàs per netejar lo mond, per lo nàisser / ò qu'es d'avant lo fuòc m'es estrangier."* », « "Un grand brasier pour nettoyer le monde, pour le naître / tout ce qui est d'avant le feu m'est étranger". »<sup>1865</sup>. Pécout souligne la force de ces derniers propos en les surlignant en caractère gras dans l'édition. Il dit aussi :

*Caufa, en la tina e dins lo forn  
lo vin e lo pan de tei jorns  
pauc a cha pauc lo fuòc s'inventa.*

Chauffe, dans la cuve et au four,  
le vin et le pain de tes jours  
et peu à peu le feu s'invente.

<sup>1861</sup> Gaston Bachelard, [1961], 2011, *La flamme d'une chandelle*, Quadrige/PUF, Paris. P. 25.

<sup>1862</sup> Roland Pécout, *Poèmas per tutejar / Poèmes pour dire tu*, livret bilingue et cassette-audio, Fontblanche, Montjòia. « *Ixion and the new frontier* ». P. 46-47.

<sup>1863</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. P. 456. Traduction d'A. Belamich, *Poésie*/Gallimard, p. 233.

<sup>1864</sup> *Idem*, p. 463. Traduction d'A. Belamich, *Poésie*/Gallimard, p. 240.

<sup>1865</sup> Roland Pécout, *Op. Cit.*, « *Ixion and the new frontier* ». P. 44-45.

*Crema lo país, leis otaus,  
que sentiguessiam lo bof caud  
e la fòrça dau vent que venta.*<sup>1866</sup>

Qu'il brûle le pays, les maisons  
et qu'on sente le souffle chaud  
et la force du vent qui vente.

Mais, quand l'ami est parti, le feu des cyprès de la première strophe a beau brûler tant et plus, le poète n'en ressent pas moins une impression de froid lié à l'absence et au sentiment de solitude ou d'abandon. L'expression simple, discrète et claire renforce le sentiment de compassion que peut ressentir le lecteur devant la peine éprouvée par le poète ; la majuscule du mot « *Fons* » souligne la profondeur de cette souffrance :

*Quand lei ciprès senton lo fuòc  
coma una flamba dins lo Fons  
dei mans de la nuech  
[...]  
jamai lo fuòc foguèt tan fòrt  
pasmens fai pas caud.*<sup>1867</sup>

Quand les cyprès sentent le feu  
comme une flamme dans le creux  
des mains de la nuit  
[...]  
jamais le feu ne fut si fort  
il fait froid pourtant

Le feu peut s'alimenter, se créer de lui-même, « *pauc a cha pauc lo fuòc s'inventa.* », il existe d'autres éléments qui provoquent la crémation sans produire de flamme : l'alcool, l'eau-de-vie ou eau de feu, ainsi que l'explique Bachelard (P. 136 et 145). L'amour, par exemple, est un feu intérieur qui consume sans flamme bien que ce terme serve de comparaison lorsque un amoureux veut se déclarer : « L'amour n'est qu'un feu à transmettre. Le feu n'est qu'un amour à surprendre. », (p. 52). Le feu est un aimant qui attire et fascine et apaise<sup>1868</sup>. L'image du foyer est celle de la famille qui se construit : « L'amour devient famille. Le feu devient foyer. » (P. 172). Il est semblable à l'amour car la passion induit une calcination, une réaction de chaleur et de feu : « Puisqu'il est mystérieux, il est clairement sexuel. » (P. 54). Ne parle-t-on pas du feu de l'amour et de l'ardeur qui consume les amoureux ?

Or, nous savons que Lorca était en perpétuelle recherche d'amour et d'amitié, de cette chaleur et vie que procurent les relations humaines. C'est l'image des cuisses de la femme infidèle, « *la mitad llenos de lumbre, / la mitad llenos de frío.* », « à demi pleines de feu, / à demi pleines de froid. »<sup>1869</sup>. Ce sentiment de feu est exprimé par le vocable « *la lumbre* » qui entre dans la composition d'une expression espagnole, « *al amor de la lumbre* », signifiant « au coin du feu » et dans laquelle se trouvent réunis, pour donner un sens particulier, deux termes, « *amor* » et « *lumbre* », qui suggèrent l'ignition. Lorca n'emploie pas le terme « *fuego* » mais le mot « *hogueras* » pour montrer la brutalité de la Garde civile lors du saccage de la ville des gitans :

*Pero la Guardia Civil  
avanza sembrando hogueras,  
donde joven y desnuda*

*Pasmens la garda civila  
avança semenant flambas  
ont jova e desnudada*

<sup>1866</sup> *Idem*, « *Poëmas sus tres danças e mila camins* ». « Poèmes sur trois danses et mille Chemins ». P. 32-35.

<sup>1867</sup> *Idem*, « *Canta de l'aut silenci* ». « Chant du haut silence ». P. 28-29.

<sup>1868</sup> Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, p. 21.

<sup>1869</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. « *La casada infiel* », p. 435. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 426. Traduction de J. Prévost, *Poésie* / Gallimard. P. 205. « Une moitié tout embrasée, / l'autre moitié pleine de froid. »

*la imaginación se quema.*<sup>1870</sup>

*l'imaginacion se crema.*

*Mai lei gardas civius dralhan  
En semenant de brasàs  
Que, joveta e desnusada,  
L'imaginacion s'i crema.*

Pourtant la Garde civile  
avance en semant des flammes  
dans lesquelles, jeune et nue,  
l'imagination s'embrase.

« *Al ròc d'Anglars* », dans la source où s'est noyé le visage de l'aimée, le poète aperçoit « *la doça lutz del lendeman* », « la douce lumière de demain »<sup>1871</sup>, une lumière qui adoucit sa peine. En opposition avec cette sensation de douceur, le poème « Un seul être vous manque... » (P. 187) traduit la cruauté de la lumière : « Qu'un signe de ta main émousse le tranchant de la lumière ».

Quand l'existence sur terre prendra fin, à l'heure du « *Punt final* » / « Point final », (P. 211), le soleil brillera comme un feu sur le monde qui ne sera plus que lumière éblouissante :

*Lo monde demorará coma veirina dins lo solelh  
Coronada de fuòc  
Glèisa verge  
Ostia d'esbleugiment  
Non mas lutz, lutz, lutz  
Grand lampesièr de lutz per un nonrés de messa*

le monde sera comme un vitrail dans le soleil  
colonne de feu  
église vierge  
hostie éblouissante  
lumière uniquement lumière lumière  
grand lustre de lumière pour un néant de messe

Quand les gouffres lorquiens ou pécoutiens sont des lieux où règne l'obscurité, chez Lesfargues, la lumière est parfois au fonds d'un puits : « *per me tornar la lutz* » / « pour me rendre la lumière »<sup>1872</sup>.

L'ange venu visiter l'homme est, à la fois, « *Lo fuòc, la flamba e lo gorg de lum,* », « Le feu, la flamme, le gouffre de lumière ». Mais ce sont des « *Imatges* », des allégories, et, pour un poète religieux comme Lesfargues, le mystère de Dieu est une nuit étoilée qui ne présente que peu de ressemblance avec les nuits de Lorca :

*E ton mistèri, ò Dieu, es atal dins la nuèch  
Coma mescladissa d'estèlas.*<sup>1873</sup>

Et ton mystère, ô Dieu, ressemble dans la nuit  
à un fouillis d'étoiles.

C'est pourtant une longue nuit de tristesse et de solitude qui emprisonne l'âme du poète malgré la présence des « *citrons de lutz* », symboles colorés et parfumés des seins de la femme désirée :

*Ò citrons de la lutz, citrons careçats dins las palmas d'un qu'a caminat un mes, un an, dètz ans,  
joves citrons benesits per vòstra aciditat. [...] Es plen de fuèlhas pertot, amb sas mans  
desesperadas la nuèch furga dins mon parpalh, mos pès s'entèrran dins las fuèlhas. Ai ! degun  
me saupriá dire quora l'agra lutz jaunirà, de qual costat, lo jorn malaut farà bronzir los*

<sup>1870</sup> *Idem*, p. 456. « *Romance de la Guardia civil española* ». Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 444. Rouquette. P. 58. Allan. P. 43.

<sup>1871</sup> Bernat Lesfargas, *Op. Cit.*, p. 43, « Au roc d'Anglars ».

<sup>1872</sup> *Idem*, p. 165, « *Potz* », « Puits ».

<sup>1873</sup> *Idem*, p. 39, « *Un angel, òc plan* », « Un ange, bien sûr ».

*pinhièrs ? Ai ! lagremas mòrtas, vojadas per dos citrons de tèbia lutz. Longa, esperlongada nuèch de mon deser...*<sup>1874</sup>

Citrons de la lumière, citrons caressés entre les paumes de quelqu'un qui a cheminé un mois, un an, dix ans, jeunes citrons je vous bénis pour votre acidité. [...] De tous côtés il y a des feuilles, de ses mains désespérées la nuit fouille ma poitrine, mes pieds s'enfoncent dans les feuilles. Ah ! qui saurait me dire quand l'aigre lumière jaunira, où le jour pâle, le jour malade fera bourdonner les pins ? Ah ! larmes mortes, versées pour deux citrons de tiède lumière. Longue, interminable nuit de mon désir...

Cette prose poétique n'est que mélancolie et amertume, voire acidité des citrons. Ceux-ci n'illuminent pas les ténèbres de l'âme du poète qui semble attendre la venue du jour, de l'aube. Le cri de douleur, « *Ai !* », ressemble au cri du *Cante jondo* et à celui des Troubadours. À la différence des aubes des troubadours, celle-ci pourrait délivrer le poète de ce poids de tristesse. Mais c'est une aube sale et pâle, faible et incertaine ; l'homme est désorienté au point de ne plus savoir de quel côté le jour se lève.

En dépit de tout, Lesfargues est aussi le poète de l'espérance ; Gardy parle du « levain de l'espérance »<sup>1875</sup> qui soulève de nombreux poèmes. Cependant, il s'agit d'une espérance résignée, fataliste car il n'y a pas de révolte ni d'expression de colère comme chez Lorca ou Busquet. Gardy fait allusion à « un [même] souffle de résignation, face aux atteintes inexorables du temps et du malheur. » (P. 107). Et c'est néanmoins l'eau qui rend à l'homme sa confiance et son espoir, dans le poème « *Quò's segur que me'n soveni* », « Bien sûr que je m'en souviens » :

*E l'aiga que jamai s'alassa  
Me convida a esperar.*<sup>1876</sup>

Et l'eau qui jamais ne se lasse  
Et me convie à espérer.

Rien n'est donc jamais acquis ; tout est un éternel recommencement dans l'univers terrestre et céleste, tout est en perpétuel mouvement. C'est, du moins, une conclusion que nous pouvons tirer de l'analyse des poèmes de Lorca et des auteurs occitans. Si leurs efforts ne sont pas toujours payés de retour, ils n'en conservent pas moins une volonté farouche et têtue d'aller de l'avant avec l'espoir, secret probablement, de parvenir à leurs fins et au bout de leur quête. Car, dans cet univers terrestre errant dans le cosmos, se trouvent des êtres qui, par leurs dons de raison et de raisonnement, animent le monde. Les humains, hommes et femmes, quelles que soient leurs fonctions, sont à la fois des personnages dans ce grand théâtre<sup>1877</sup> et des personnes, des êtres vivants et remplis de sentiments, contrastés souvent, mais aussi des victimes de souffrance ou de douleurs.

---

<sup>1874</sup> *Idem*, p. 183, « *Nuèch de la carn* », « Nuit charnelle ».

<sup>1875</sup> Philippe Gardy, Paysages du poème, *Six poètes d'oc entre XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle*, PULM, Montpellier, 2014. P. 108.

<sup>1876</sup> Bernat Lesfargas, *Op. Cit.*, p. 83.

<sup>1877</sup> *Le Grand Théâtre du monde (El gran teatro del mundo)* est une pièce de théâtre écrite par Pedro Calderón de la Barca, (Pedro Calderón de la Barca de Henao y Riaño, poète, dramaturge, est né à Madrid le 17 janvier 1600 et mort à Madrid le 25 mai 1681). Publiée pour la première fois en 1655, il semblerait que la pièce ait été composée dans les années 1630. La pièce étudie la vie humaine en tant que pièce de théâtre. Un de ses chefs d'œuvres *La vida es sueño (La vie est un songe)*, présente le héros, Sigismond, et son questionnement sur la vie ; il est devenu le symbole universel de l'homme et de sa condition.



### 3.6- Les êtres humains : acteurs et victimes de la vie

Sur ces terres andalouses, méditerranéennes ou limousines se côtoient les trois mondes, minéral, végétal et animal. Dominé par la voute céleste *et enraciné dans la terre*, le genre humain subit les mêmes angoisses et les mêmes joies que ses semblables du genre animal souvent humanisés par les poètes. Nous avons croisé le questionnement presque philosophique de L. Cordes quant aux rapports des humains avec les animaux, autres créatures divines :

*Es que valèm, a tot petar,  
Jol solelh de las angròlas,  
Una gràcia que Dieu nos fa  
D'aquelas bèstias nos aimar ?*<sup>1878</sup>

Valons-nous seulement, à tout prendre,  
sous le clair soleil des lézards,  
cette grâce que Dieu nous fait  
D'être aussi aimés de ces bêtes ?

Les cœurs et les corps aiment, souffrent, désirent, sont heureux ou... malheureux, le plus souvent. Pour être véritablement humains, les hommes et les femmes ont besoin de connaître l'amour ou la haine, l'envie et l'orgueil, la solitude ; ils ont besoin aussi de savoir quel est le prix de la vie à l'heure de rendre l'âme à son créateur et le corps à la terre. Les hommes sont le plus fréquemment des Gitans chez Lorca et on les retrouve chez certains poètes occitans. Les femmes sont présentes aussi et leur corps est un messenger de joie ou de peine. Cependant chez Lorca, elles sont presque toujours tristes et marquées du signe de la mort, comme les Gitans. En plus des gardes civils, très critiqués, l'œuvre andalouse n'oublie aucun des délaissés : les Noirs, les Juifs... Selon ses propres dires, Lorca est Grenadin « pur-sang » et voici ce qu'il affirme : « *Yo creo que el ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío... del morisco, que todos llevamos dentro* », « Je crois que le fait d'être de Grenade incline à la compréhension sympathique des persécutés. Du Gitan, Du Noir, Du Juif... du Morisque que nous portons tous en nous »<sup>1879</sup>.

La phrase de Lorca qui suit révèle clairement sa position d'artiste et surtout d'homme très présent dans son époque bien que celle-ci soit perturbée :

*El ambiente de nuestro tiempo aparece muy confuso, », « [...] en este mundo yo soy y seré partidario de los pobres. Yo siempre seré partidario de los que no tienen nada y hasta la tranquilidad de la nada se les niega*<sup>1880</sup>.

L'atmosphère artistique de notre temps apparaît bien confuse, [...] dans ce monde, je suis et je serai toujours du côté des pauvres. Je serai toujours du côté de ceux qui n'ont rien et à qui on refuse même jusqu'à la tranquillité de ce rien.

Seuls, peut-être, Lesfargues et Busquet ont marqué quelques mouvements d'humeur face à certaines situations qu'ils percevaient comme injustes. Mais, il n'y a pas, dans les œuvres occitanes qui composent ce corpus, cette violence ni ce cri de révolte contre des problèmes de

<sup>1878</sup> Leon Còrdas, 1997. *Òbra poètica*, traduction française en regard, préface de Jean-Marie Petit, Béziers, Centre International de Documentation Occitane. P. 86-87.

<sup>1879</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*. P. 1700. Traductions d'A. Belamich, *Œuvres complètes II*, p. 774.

<sup>1880</sup> *Idem*, « *Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo* ». P. 1766. A. Belamich, *idem*, p. 871.

société. Et pourtant, cela aurait pu être car, selon J. Ginestet, dans l'œuvre romanesque de J. Boudou davantage que dans ses poèmes, les êtres humains sont injustement traités : « Les personnages de Jean Boudou sont des galériens de la terre qui voudraient bien voler [...]. Ils aspirent à être libres, mais restent attachés à leur condition »<sup>1881</sup>.

Jean Boudou s'est intéressé aux luttes des années 1970 sur le Larzac, à la culture palestinienne et au sort des Palestiniens<sup>1882</sup>, au sort des Palestiniens, aux langue et culture kabyle (amazigh), il a plaidé pour l'arabe dialectal dont la situation, lors de son séjour à l'Arbatach, n'était pas loin de celle de l'occitan :

*Lenga d'òc e arab an aguda una istòria que se revèrta. En primèr una lenga literària classica. Puèi una colonizacion que a menat la dialectalizacion e la mescla amb las lengas dels colonizaires. Ne sabèm quicòm en Occitània.*<sup>1883</sup>

[Langue d'oc et arabe ont eu une histoire qui se ressemble. D'abord, une langue littéraire classique. Puis une colonisation qui a conduit à la dialectalisation et au mélange avec les langues des colonisateurs. Nous en savons quelque chose en Occitanie.]

À propos du *Romancero Gitano*, et de sa ressemblance avec l'œuvre de Boudou, R. Marty qui a bien cerné le rôle de Boudou dont la position rappelle la phrase de Lorca dans laquelle celui-ci déclare son identification avec le peuple, affirme :

Le *Romancero Gitano* qui mettait en scène et en mots le monde d'un peuple méprisé ne pouvait que trouver un écho chez Jean Boudou. [...] Il est la voix [...] de ces gens humbles qui traversent la vie sans bruit ni fureur, plus préoccupés de la pluie du lendemain que du destin des grands de ce monde<sup>1884</sup>.

Nous pourrions ajouter que ces hommes et ces femmes mais aussi les enfants ne se soucient peut-être même pas de leur propre destin.

L'avis de R. Pécourt sur Boudou, bien que plus ancien que les opinions exprimées par Marty et Ginestet et bien que s'appliquant surtout aux romans, est valable aussi pour les poèmes et confirme cette idée :

Avec sa langue simple, son ton retenu, il accomplit l'errance de tous les humiliés, les déracinés, les rejetés, quelles que soient leur provenance et leur étrangeté, ceux qui sont hors de la norme, hors du pouvoir, hors de l'histoire, hors de la loi. En parlant de lui, il est eux<sup>1885</sup>.

Boudou trouve un exutoire dans la poésie qui lui permet de peindre avec des mots simples mais réalistes une vie quotidienne difficile dans le Rouergue rural du début du XX<sup>e</sup> siècle ; ainsi il peut oublier la dureté d'une existence liée aux travaux de la terre. Il se produit une

---

<sup>1881</sup> Joëlle Ginestet, *Jean Boudou : La force d'aimer*, Wien, Ed. Praesens, 1997. P. 159.

<sup>1882</sup> Message électronique de Jeanine Boudou, daté du 07/03/17 12:19 : « Nous avons des collègues palestiniens au collège de l'Arbatache, un en particulier était originaire de la bande de Gaza et invitait mon père à des réunions secrètes de palestiniens à Fondouk, la commune voisine. »

<sup>1883</sup> Cf. sa lettre à Henri Mouly du 3 novembre 1968 ; p. 261. La période littéraire classique à laquelle Boudou fait référence est celle du XII<sup>e</sup> siècle, celle des Troubadours, quand grammaire et vocabulaire sont déjà fixés et que la langue produit de la poésie. Il faut une seconde condition pour qu'une culture soit stable ; que Certaines classes de la population, parmi les plus instruites, en plus des couches populaires, l'utilisent pour la faire évoluer.

<sup>1884</sup> Joan Bodon, *Poèmas*, édition bilingue, traduction française de R. Pécourt, IEO, 2010. P. 8/9.

<sup>1885</sup> Roland Pecout, *Claude Marti*, 1974. coll. Poésie et Chanson. Paris, éditions Seghers. P. 59.

osmose entre le poète et ceux qu'il chante pour leur permettre d'être et pour leur rendre une dignité perdue ou piétinée. Le poète parle afin que soit conservé le souvenir de leur travail et que le monde garde une trace de leur présence sur terre. Ces petites gens modestes et discrets, Boudou les connaît bien dans leur quotidien : fêtes votives, foires, travaux des champs (« *Fin d'escodre* », « *Fin de battage* »), p. 139, « *Vendémias* », (« *Vendanges* », p. 127) « *Lo pesquièr* », (« *Le lavoir* », p. 259).

Parmi les refuges de Boudou et de ceux dont il parle, il y a les auberges, les cafés ou les débits de boissons dans lesquels Boudou retrouvent des femmes et des amis surtout les jours des foires. Les femmes, parfois, ne sont pas dupes de ce que font les hommes :

<i>Al cafè del Tap,</i>	Au café du Bouchon,
<i>I a de filhas messorguièiras,</i>	Il y a des filles enjôleuses,
<i>De coissins de drap...</i>	Des coussins de drap...
<i>Qual sap ?...<sup>1886</sup></i>	Qui sait ?...

Les poèmes sur les jours de foire ou les lendemains sont assez nombreux : trois sont répertoriés dans le recueil « *Sus la mar de las galèras* », quatre se trouvent dans la partie intitulée « *Autres poèmas* » qui recense les œuvres de jeunesse (1939-1943) ; deux portent le même titre « *Ser de fièira* ». C'est là aussi qu'il peut trouver une compagnie féminine qui le consolera, espère-t-il, de ses douleurs. Les amis, le vin et les femmes forment une trilogie qui ne lui apporte qu'un soulagement momentané et un plaisir dérisoire. Voici ce que dit R. Marty au sujet du vin et de sa fonction sociale, dans son introduction au recueil de poèmes de Boudou : « Ce vin nécessaire à la vie sociale, ce vin qui semble un rempart contre la solitude, qui fait lien entre les hommes que ce soit pour parler, pour marchander ou simplement pour être... »<sup>1887</sup>. Boudou fait souvent l'éloge du vin, comme dans le poème « *Lendeman de fièira* » quand le ciel prend la couleur du liquide :

<i>Lo cèl roge semblava</i>	Le ciel rouge semblait
<i>Una bruma de vin.<sup>1888</sup></i>	Une brume de vin.

Ou encore au retour de la foire : « *En tornant de la fièira* » (P. 117) :

<i>Lo veirat davalat</i>	Notre verre était vide,
<i>Lo tornàvem emplir.</i>	Il fallait le remplir.

Peu importe d'où qu'il vienne, « *beurem de vin de Broquièrs* », « buvons du vin de Broquièrs » (« *La tuba* », p. 241), c'est la quantité qui est essentielle :

<i>Botelha sus botelha,</i>	Bouteille après bouteille,
<i>Fasèm perir l'argent.</i>	On gaspille l'argent.
<i>Botelha après botelha,</i>	Bouteille après bouteille,
<i>Mas totes sèm contents.<sup>1889</sup></i>	Mais tous on est contents.

<sup>1886</sup> Joan Bodon, *Op. Cit.*, p. 233. « *La femna* ».

<sup>1887</sup> R. Marty, « Terres de l'homme ou le monde poétique de Jean Boudou », *Poèmas*, édition bilingue, traduction française de R. Pécout, IEO, 2010. P. 9.

<sup>1888</sup> Joan Bodon, *Op. Cit.*, p. 121.

<sup>1889</sup> *Idem*, *Op. Cit.*, p. 119. « *Jorn de fièira* ».

Lors de la fête du village, après les préparatifs, la journée se passe en festivités et animations pour jeunes et plus anciens en attendant la soirée et le bal mais on n'oublie pas de célébrer le saint patron en buvant à sa santé : « *e beviam per poder cantar* », « On buvait pour pouvoir chanter ». »<sup>1890</sup>. Cette coutume de boire pour oublier était néfaste aux cœurs et aux corps mais nécessaires aux esprits. Si Boudou chante les bienfaits du breuvage divin, c'est dans un esprit différent de celui d'Omar Khayyâm. Lorsque ce dernier demande: «Quand je serai mort, lavez-moi avec du vin!», il ne désire certainement pas que l'ivresse le suive dans l'au-delà; d'autant moins que l'ivresse, pour lui, relève d'un plaisir et d'un bien-être ou d'un nirvana intellectuel ou d'une approche de Dieu plus que de la simple ivrognerie. Chez Lorca, les odeurs des plantes et des fleurs sont plus fréquentes et entêtantes que celle du vin que l'on trouve cité dans le poème « *Muerto de amor* » :

*Y un olor de vino y àmbar  
Viene de los corredores.*<sup>1891</sup>

*E una olor de vin e d'ambre  
arriba dels corredors.*

*E una olor d'ambre e de vin  
s'eneira dei corredors.*

Une odeur de vin et d'ambre  
s'exhale des corridors.

Ce même vin est cité dans la « *Gacela del niño muerto* »<sup>1892</sup> :

*No quedaba en el aire ni una brizna de alondra  
Cuando yo te encontré por las grutas del vino.*

*Demorava dins l'aire ges de briu de lausetà  
Quan ieu t'ai rescontrat dins las baumas dau  
vin.*

Dans l'air il ne restait nulle ombre d'alouette  
Quand je t'ai rencontré dans les grottes du vin.

Cette composition est une élégie qui n'a aucun rapport avec l'amour mais qui suggère la mort d'un enfant ou celle de l'enfance : l'enfance de Lorca certainement. Ce poème s'appuie sur la disparition de l'enfant, lui qui représente l'avenir en devenir et dont la mort évoque l'impossibilité d'un futur.

Cette vie de dur labeur n'est pas l'apanage des Rouergats ; Busquet, Allan, Cordes l'ont connue. Les durs travaux manuels ont été leur lot quotidien, dès leur plus jeune âge. La vie quotidienne de certains hommes du Midi a impressionné Max Rouquette au point d'écrire le « *Romance de la grasilha* »<sup>1893</sup>. Ce texte et le poème qui le suit : « *Romance* », ne font qu'un pour montrer l'existence, la « *vida afrosa* », « la vie affreuse » des paysans/ouvriers, tanneurs

<sup>1890</sup> *Idem, Op. Cit.*, p. 131 « *La vòta* ».

<sup>1891</sup> Federico García Lorca, *Romancero gitano*, p. 449. Traduction d'A. Belamich, *Poésies*/Gallimard. P. 223. Rouquette. P. 48. Allan. P. 36.

<sup>1892</sup> Federico García Lorca, *Diván del Tamarit*. P. 561. Traduction C. Couffon et B. Sesé. *Œuvres complètes I*, p. 598. Traduction de L. Breyse-Chanet. P. 113. « Dans l'air, pas un brin d'alouette / quand je t'ai rencontré dans les grottes du vin ». Rouquette. P. 87.

<sup>1893</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, (Sud, Marseille, 1988), 2<sup>ème</sup> éd., Domens, Pézenas, 2000, p. 108 à 119 et p. 108 et 112.

et préparateurs de « *verdet* »<sup>1894</sup>, d'Aniane, qui ne trouvaient de détente ou de divertissement que le dimanche au « maset », au cabanon de Bernagas, Bernagues, « *Jot lo camin d'Aniana a la Boissièira* », « Sous le chemin d'Aniane à La Boissière ». C'est là qu'ils se retrouvaient pour savourer un moment de repos en changeant de travail : la terre remplaçait l'usine..., avant de repartir en chantant vers « *l'infèrn pudent e banhat de las fabricas* », « l'enfer puant et trempé de l'usine ».

Cet intérêt pour la condition humaine est à relier avec celui que portait Lorca aux Gitans dans le *Romancero gitano* ou aux Noirs. Quoique le gitan, être déconsidéré et dévalorisé, soit défendu par Lorca sur le plan social, avec ardeur et passion, le poète n'en utilise pas moins le thème sur le plan esthétique comme l'indique le titre de José Ortega, *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*<sup>1895</sup>. Bien qu'il soit indéniable que Lorca éprouvait de la sympathie pour les êtres humains, en particulier, les faibles et les opprimés, il est tout aussi indéniable qu'il recherchait la beauté y compris dans la peine, la douleur et la souffrance. Il est possible d'évoquer une esthétique de la douleur dans ses rapports avec l'univers. Est-ce une façon de magnifier les souffrances ou de les sacraliser ? La douleur peut-elle être belle ou sa beauté, comme celle du diable, cache-t-elle des sentiments plus troubles ou plus obscurs ?

R. Busquet écrit lui aussi non pour désespérer ni pour critiquer mais pour dire ce qui écrase l'homme :

*Aquel an me metèri a viure,  
A cantar bèl, a parlar nòu,  
A somiar just, a dançar liure,  
A rire mai roge quand plòu,  
Faguèri la guèrra a la guèrra,  
E mon Verb, qu'es galòroman,  
Errant a l'entorn de la tèrra,  
Se faguèt josièu alemand.*<sup>1896</sup>

[Cette année je me suis mis à vivre,  
à bien chanter et parler neuf,  
à rêver juste, à danser libre,  
à rire plus rouge quand il pleut,  
j'ai fait la guerre à la guerre,  
et mon Verbe, qui est gallo-romain,  
errant autour de la terre,  
s'est fait juif allemand.]

Si l'univers rouquettien de la prose, en particulier, est tragique, il ne semble pas qu'il en aille de même dans les poèmes. Rouquette et Boudou posent un regard confraternel et humain sur leurs semblables. Cet *alter ego* de l'écrivain, qu'il soit heureux ou malheureux, est le centre de l'humanité. L'être humain se situe au centre de l'univers mais dans une position humble car il n'en est pas réellement le principe, en ce sens que tout ne tourne pas autour de lui. L'homme est au milieu du monde et il en est plutôt la mesure car c'est lui qui donne du sens à toutes choses. Alors se pose à Pécout, comme à tous les hommes, la question existentielle du rôle de l'homme :

<sup>1894</sup> Acétate de cuivre plus ou moins basique préparé avec du marc de vendange et du cuivre en lames, utilisé notamment en teinture, peinture et viticulture (fongicide contre le mildiou). On l'appelle aussi *vert-de-gris* du fait de sa couleur verte.

<sup>1895</sup> José Ortega, *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*, Biblioteca de bolsillo N° 4, Universidad de Granada, 1989. Le chapitre consacré aux gitans et aux noirs est particulièrement éclairant : p. 97 à 133.

<sup>1896</sup> Ramon Busquet, 1979. *Aquò Ritz quand plòu*, Préface de Robert Lafont, Messatges, IEO, Tolosa. « *Pluma de vent, papièr de sabla* », « *La metamorfòsi* », p. 26.



« L'òme es la pagela de totei causas »      « L'homme est la mesure de toutes choses »  
 Mai de qu'es la mesura de l'òme ?<sup>1897</sup>      mais qu'est-ce que c'est que la mesure de l'homme ?

Pour R. Pécout, l'homme occupe dans l'univers une place essentielle et fondamentale : « l'homme est, modestement, au milieu du monde, et non pas au centre de celui-ci. Cette place, dans son humilité, lui donne cependant le privilège de concevoir l'unité du monde et de s'enivrer du mouvement perpétuel qui anime l'univers. »<sup>1898</sup>

<i>E entremièg,</i>	Et entre les deux, à la place infime,
<i>a la plaça prima,</i>	A la place première,
<i>i a lo còs de l'òme,</i>	Il y a le corps de l'homme,
<i>au mitan dau mond.</i> <sup>1899</sup>	Au milieu du monde.

M-J. Verny fait remarquer que dans la traduction du terme « *prima* », qui signifie, à la fois, « premier » et « fin », « mince », « Pécout a été contraint de le traduire par le doublet français *infime* et *première* ».

L'homme est comme les arbres : l'axe entre deux infinis, « le lien entre le ciel et la terre, entre lesquels l'homme a sa place juste »<sup>1900</sup>. La vie, selon Pécout, « *aquò's lo còs de l'òme au mitan dau mond* », « c'est l'homme tel qu'il est au milieu du monde » (P. 31).

Comme chez Lorca, la présence humaine est importante ; ce sont des êtres le plus souvent malheureux et pauvres. Pécout offre une peinture fantastique dans la pièce XVI de *Mastrabelè* (P. 65 à 69) qui présente un paysage infernal, voire dantesque, à partir d'une vision réelle d'un monde ouvrier. Il est possible de rapprocher ce texte des portraits de Lorca dans *Poeta en Nueva York*. M-J. Verny parle d'une « vision humaniste » et elle précise que Pécout « réitère l'idée de la fertilité de la souffrance, que l'on retrouve dans d'autres pièces du recueil notamment ce vers du poème [...] "*Passejada long dau riu après vendemiar*" : "*Siam fius dei misèrias lassadas a reire*" / "Nous sommes fils des misères laissées derrière nous" [...] »<sup>1901</sup>.

L'homme n'est pas le centre du monde et des gens, il est au milieu du monde c'est à dire de l'univers dont il se nourrit et qu'il alimente mais dont il peut aussi causer la perte. Comme un aimant, tout converge vers lui mais tout l'éloigne de lui-même et des autres. Il est un élément à la fois immense et minuscule, autrement dit puissant et misérable. Bien que blessé et dolent :

<i>Avèm que tròp trabucat</i>	Nous n'avons que trop trébuché
<i>amb de plagas ai genolhs</i>	avec des plaies aux genoux et aux coudes

<sup>1897</sup> Roland Pecout, *Mastrabelè* p. 35. Verny Marie-Jeanne, *Enrasigament e nomadisme, trajectoire d'un écrivain occitan de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle*, Roland PÉCOUT. IEO, textes et documents, 2003. M-J. Verny explique en note (P. 422) la présence des guillemets : c'est « une citation attribuée par Platon à Protagoras » : « L'homme est la mesure de toute chose : de celles qui sont, du fait qu'elles sont ; de celles qui ne sont pas, du fait qu'elles ne sont pas ».

<sup>1898</sup> Voir Marie-Jeanne Verny, *Enrasigament e nomadisme, trajectoire d'un écrivain occitan de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle*, Roland PÉCOUT. IEO, textes et documents, 2003. P. 420 à 423.

[http://www.univ-montp3.fr/uoh/pecout/index.php?option=com\\_content&view=article&id=61&Itemid=56](http://www.univ-montp3.fr/uoh/pecout/index.php?option=com_content&view=article&id=61&Itemid=56)

<sup>1899</sup> Roland Pecout, *Op. Cit.*, p. 19.

<sup>1900</sup> Voir Marie-Jeanne, Verny. *Op. Cit.*, p. 420.

<sup>1901</sup> *Idem*, p. 203.

*e ai coides*<sup>1902</sup>

l'espoir est indéracinable dans lequel subsiste une profonde conscience de son existence ainsi que la colère et un instinct de révolte. L'auteur affirme avec force « *Siam.* », « Nous sommes. » dans la pièce « *Passejada long dau riu après vendemiar* », « Promenade au bord de l'eau après les vendanges » (P. 6-9). Dans ce même poème, après avoir fermement affirmé « *Siam* », « Nous sommes », il ajoute « *puèi que vivèm* », « puisque nous vivons » :

*puèi que volèm*

*pus luènh que lei falabreguièrs amagaires  
inventar de nòus riusselets.*

puisque'au-delà du camouflage des micocouliers  
s'inventent des ruisseaux nouveaux.

Les deux derniers vers sont une périphrase qui lui enlève un peu de sa force à l'expression de cette ténacité « *puèi que volèm* » que Pécout a omis (volontairement ?) de traduire. La forme des vers occitans fait ressortir cette volonté têtue d'être et de vivre et cela en toute dignité ; ainsi dans le poème *Dins lo ventre de cada viatjaire*, « Dans le ventre de chaque voyageur » (P. 4-5):

*Dins lo ventre de cada esclau  
i a un òme que se bolèga  
e qu'espèra son ora  
e que voudriá que siague l'ora d'ara.*

Dans le ventre de chaque main  
il y a un poing serré  
pour fendre le vent  
pour saluer les rues bouillantes les jours transhumants.

Être un esclave n'enlève en rien le fait que l'homme conserve toujours sa noblesse et son honneur. Le ventre dans le creux de la main devient un poing qui se dresse pour affirmer sa dignité :

*Dins lo ventre de cada man  
i a un ponh sarrat  
per fendasclar lo vent  
per saludar lei carrièras bolhentas  
lei jorns en escabòt.*

Dans le ventre de chaque main  
il y a un poing serré  
pour fendre le vent  
pour saluer les rues bouillantes  
les jours transhumants.

C'est Antonio el Camborio qui apparaît sous cette description ; « *un ponh sarrat* » qui se lève évoque le geste gratuit du gitan qui voudrait transformer l'eau en or tel un dieu créateur de beauté. C'est aussi un écho du cri « *Yo denuncia* » de Lorca face à la réalité de New York dans le poème « *Vuelta a la ciudad* » dans lequel il crie son désir d'union et d'unité de l'humanité mais aussi le manque de solidarité des êtres :

*Yo denuncia a toda la gente  
Que ignora la otra mitad*<sup>1903</sup>

Je dénonce tous ceux  
qui ignorent l'autre moitié

Que peut cependant un point levé « *per fendasclar lo vent* », « pour fendre le vent », comme un Don Quichotte se battant contre les moulins ? Il n'obtient guère de résultats et le courant emporte les citrons lancés par Antonio qui sera assassiné par ses cousins.

<sup>1902</sup> Roland Pécout, *Poèmas per tutejar / Poèmes pour dire tu*, livret bilingue et cassette-audio, Fontblanche, Montjòia. « *Dins lo ventre de cada viatjaire* ». « Dans le ventre de chaque voyageur ». P. 4-5.

<sup>1903</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. *Poeta en Nueva York*, « *Vuelta a la ciudad* ». P. 516. « Retour à la ville ». Traduction de P. Darmangeat. Poésie/Gallimard, p. 110.

Mais revient le binôme de Pécout car l'homme est « *testard* » et « *segur* », têtu, sûr de lui malgré ses hésitations, « *trantalhant* » et ses incertitudes :

<i>Dins lo ventre de cada pas</i>	Dans le ventre de chaque pas
<i>i a un pas testard trantalhant segur</i>	il y a un pas têtu hésitant sûr
<i>ambé l'empacha e l'amistat dei pèiras.</i>	avec l'obstacle et l'amitié des pierres.

Il ne s'agit ici que d'un paradoxe apparent mais existentiel comme chez Lorca ou chez Boudou.

La vision que Pécout nous offre dans les vers « *Ai mila ans per viure ai ren qu'un instant.* », « J'ai mille ans pour vivre, et rien qu'un instant et la conclusion de cette pièce, « *Benlèu la vida es bòna.* », « Peut-être que la vie est bonne. »<sup>1904</sup>, remet en mémoire une phrase d'A. Malraux sur « La condition humaine »<sup>1905</sup> : « Une vie ne vaut rien, mais rien ne vaut la vie. »<sup>1906</sup>. Pécout souligne son attrait pour les contraires.

Les hommes du recueil pécoutien *Poèmas per tutejar* sont des marcheurs, des nomades qui vont à la rencontre du monde, c'est-à-dire de l'univers et des gens. Ils se rapprochent de ces « *Los Rebalaires* » boudouniens, ou ce « *Lo paure* » rejeté de ferme en ferme, des êtres de l'univers poétique rouquettien comme « *Lo passant* » qui errent sur les « *Camins* ». Le cheminement pécoutien n'est pas une fuite en avant ou un refus mais une acceptation de la vie telle qu'elle s'offre à lui, à nous : « *Barrutle luènh dei familhas còsta lei batèus a l'estaca ambé meis intencions gabianas.* », « Je rôde loin des familles près des bateaux à l'ancre avec mes intentions - goélands. »<sup>1907</sup>. Ce serait plutôt une forme de renaissance ou de redécouverte de soi et des autres à travers de multiples rencontres et d'échanges dans des domaines différents avec des cultures inconnues.

En général, les poètes étudiés n'offrent pas un portrait joyeux d'une population fortunée. Au contraire, ils sont attirés par les milieux défavorisés dont ils comprennent les attitudes et partagent les sentiments. Suivant cette veine empathique et humaniste envers les êtres humains, la vie de l'autre moitié de l'humanité ne doit pas être oubliée. Les femmes, bien que délaissées, méprisées souvent et maltraitées parfois, ne sont pas moins une partie prenante et agissante du monde et leur sort n'a pas manqué d'interpeler Lorca et les poètes occitans qui nous occupent.

---

<sup>1904</sup> *Idem, Letras I*, p. 14-15.

<sup>1905</sup> A. Malraux, écrivain, homme politique et aventurier, naît à Paris en 1901 et meurt à Créteil en 1976. Porté vers l'Orient, André et Clara Malraux sont au Cambodge en 1923 puis en Indochine. Il publie des romans mettant en scène des épisodes de la révolution chinoise : ce sont *Les Conquérants* en 1928, puis *La Condition humaine* en 1933 qui fait de lui un écrivain très célèbre. Malraux s'engage aux côtés des républicains espagnols dans leur lutte contre le coup d'Etat fasciste de Franco. Il dirige l'escadrille de la République et participe aux combats. De cet engagement naissent le roman *L'Espoir* (1937) et *Sierra de Teruel – Espoir*, le célèbre film de Malraux (1945). Résistant, il devient ministre d'Etat et sera chargé des Affaires culturelles dès janvier 1959, pendant dix ans, sous Charles de Gaulle. <http://malraux.org/biographie/biographie-en-10-dates/>

<sup>1906</sup> Citation extraite du roman *Les Conquérants* (1928).

<sup>1907</sup> R. Pécout, *Op. Cit.*, « *Letras III* », p. 24-25.

### 3.6.1- Les femmes : archétypes de la Peine et de la solitude

Chez Lorca, les figures féminines sont très présentes mais sont toujours des modèles de douleur ou de tourment. Dans le *Romancero gitano* elles se retrouvent dans « *Preciosa y el aire* », « *Romance somnábulo* », « *La monja gitana* », « *La casada infiel* », « *Romance de la pena negra* ». Tous ces poèmes évoquent la souffrance et la peine sans remède, sans solution pour s'en libérer. La frustration de la stérilité d'un amour obscur et le désir charnel... sont des thèmes sous-jacents et récurrents et tous présentent la fatalité de la mort qui guette les humains et, dans ce cas, les femmes. C'est ainsi que Line Amselem présente le problème :

Lorca n'écrit pas pour les femmes des villages andalous, mais il en donne l'essence même, ses textes les suscitent vivantes : femmes à marier, mal mariées, ornées par la bénédiction des naissances ou sanctifiées par le martyre de leur veuvage hautement porté, celles qui sont dévorées par un désir lumineux ou obscur, ou maudites de stérilité.<sup>1908</sup>

Les femmes entrent dans beaucoup de poèmes de M. Decòr mais ne sont pas décrites ni caractérisées par un détail précis sauf « *Una femna de pel blanc* »<sup>1909</sup> : elle porte le poids des ans qui ont desséché ses lèvres, courbé son dos et creusé ventre et seins. L'étang lui renvoie le reflet de son corps et, si le mot « *cèl* » clôt le poème, il peut avoir un sens caché sous le conditionnel du verbe : espoir ou suicide ?

*Secadissa de sos pòts,  
Plegadissa son esquina  
Pitre flac e ventre mòl  
E lo cap coma una tina.  
[...]  
Una femna dins l'estang,  
I cercariá son cèl.*

[Desséchées sont ses lèvres  
courbée son échine  
poitrine vide et ventre mou  
et la tête comme un tonneau  
[...]  
Une femme dans l'étang  
chercherait son ciel].

Une autre est âgée : « *Tomba la vièlha* », (P. 11) est un texte en prose, aux phrases courtes, mais tout aussi empreint de tristesse. L'issue évoquée par la nuit est tout aussi prévisible, d'autant que le premier paragraphe offre une peinture pleine de paix et de sérénité qui contraste avec les deux suivants qui présentent la vieille. Elle avance à petits pas, « *trepeja* », car ses jambes la trahissent, « *sas cambas li mancan* », et ne cesse de « *maudire lo cèl e l'aucèl de malur que fa fiular sas alas* » ; elle maudit le ciel et l'oiseau de malheur qui plane comme une menace prémonitoire : « *Tomba la soca, tomba la cana. Tomba la vièlha. L'ombra s'estira, la luna arriba e la fèruna va sortir* », [Tombe la souche, tombe la canne. La vieille tombe. L'ombre s'allonge, la lune arrive et la sauvagine va sortir].

La répétition du verbe « *tomba* » suggère la lenteur du mouvement d'une femme lâchée par tout ce qui pourrait l'aider et qui est incapable de se retenir. Le rôle de la nuit, la présence de l'eau menaçante nous ramènent inmanquablement à Lorca mais aussi à Pécot mais aussi

<sup>1908</sup> Line Amselem, , 2013, *Federico García Lorca*, Escalquens, Oxus. P. 32.

<sup>1909</sup> Miquèl Decòr, *Soledre*, IEO –Aude, *Vendémias*, 2014, p. 10.

peut-être nous rapprochent de Boudou dans la simplicité et le réalisme des termes utilisés et dans leur agencement.

Quant à « *Josefina* », (P. 14), le réalisme de la scène et la simplicité du vocabulaire soulignent et accentuent la sensation de cruauté et d'inéluctabilité du sort humain. Sa maison est fermée car on l'a conduite à l'hôpital et son univers se défait en son absence :

<i>Josefina, ma vesina,</i>	[Joséphine, ma voisine,
<i>La nuèit endormís ton ostal</i>	la nuit endort ta maison
<i>Emai s'es tancat, lo portal,</i>	de plus ton portail s'est fermé
<i>Lo chòt encanta l'escurina.</i>	le hibou enchante l'obscurité]

La nuit et le hibou sont porteurs de mauvais présages aggravés par la fermeture du portail. Nous trouvons encore quelques affinités avec Lorca dans l'évocation de la nuit de cet animal nocturne. Un point commun entre ces femmes les relie aux êtres lorquiens : la difficulté, voire l'impossibilité, d'atteindre le bonheur.

C'est « *una femna que plora* », une femme qui pleure car de nombreux hommes, des pêcheurs, ne sont jamais revenus de la mer ; comme un enfant, elle attend, elle espère le « *Peis d'Argent* », le poisson d'argent, symbole de richesse rêvée mais utopique (utopie soutenue par les majuscules) qui s'achève dans le désespoir :

<i>Una femna que plora</i>	[Une femme pleure
<i>E que prèga sul cai</i>	et prie sur le quai
<i>Tant d'òmes demorats</i>	tant d'hommes en mer sont restés
<i>E que son pas tornats</i> <sup>1910</sup>	qui ne sont pas revenus].

Chez Decor, ni « *Malika* » (P. 22), ni « *Dalilà* » (P. 23), ni la « *Bèla Berbèra* » (P. 18), ni la « *Berbèra negra* » (P. 19) ne sont présentées avec précision. L'auteur n'évoque souvent que les endroits les plus suggestifs du corps féminin comme « *popas rondas* », « *ventre tendre* », [des seins ronds ; un ventre tendre]<sup>1911</sup>. Mais Lorca n'est pas loin car lui aussi fait référence aux parties les plus attirantes de l'anatomie comme la taille, « *la cintura* », par exemple. L'aspect érotique et sensuel de la femme andalouse et gitane est très important ; il passe même par l'odeur comme dans le « *Romance de la pena negra* » :

<i>Cobre amarillo, su carne,</i>	<i>la sieuna carn, coire jaune</i> ,
<i>huele a caballo y a sombra.</i> <sup>1912</sup>	<i>Sentís lo caval e l'ombra.</i> .
<i>Jauna de coire, sa carn,</i>	Cuivre jaune, tout son corps
<i>Fleira lo chivau e l'ombra</i>	fleure la cavale et l'ombre

Le « *Romance sonámbulo* » fait le portrait d'une femme dont la peau est verte ainsi que les cheveux : « *verde carne, pelo verde* », ce qui n'est pas de très bon augure dans la symbolique lorquienne.

<sup>1910</sup> *Idem*, p. 7.

<sup>1911</sup> *Idem*, « *Uèlhs de la vida* », p. 28.

<sup>1912</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*. P. 436. Traduction d'A. Belamich. P. 427. Rouquette. « *Romance de la pena negra* ». P. 33. Robèrt Allan. « *Romance de la lanha negra* ». P. 24.



Allan emploie une métaphore pour décrire la couleur des yeux de la fille dans son poème « *Cançon per Catarina* » ; ils sont de la couleur d'une suie lourde donc noirs et, sans doute, intrigants :

*Conoisse una bèla joventa  
Dei uelhs color de suja grèva*<sup>1913</sup>

Je connais une belle jeune fille  
aux yeux couleur de suie profonde

Quand la lune danse dans la forge gitane, ses seins couleur d'étain sont dévoilés sans aucune pudeur ni honte : « *Enseña, lúbrica y pura, / sus senos de duro estaño* », « *e fai veire, lúbrica e pura / sas popas de dur estam.* », « *e mòstra, afrontada e blosa, / sei popas de dur estam.* », « dévoilant, lascive et pure, / ses seins blancs de dur métal. »<sup>1914</sup>. Les six gitanes de « *Danza* » (*Poema del Cante jondo*) ont des dents « *de nácar* », de nacre. Elles sont prêtes à mordre ou à écrire l'ombre brûlée.

L'enfermement de *La monja gitana*, nonne et gitane, qui brode des fleurs, « *de su fantasía* », provoque des visions irréelles et folles dont la cause première est un violent désir d'amour réfréné obligatoirement : elle voit des « *ríos puestos de pie* », « *rius aplantats* », « *ribièras quilhadas* », « rivières cabrées », des fleuves dressés et une « *llanura empinada* », « *plana levada* », « *nauta planura* », « plaines debout », une plaine pentue<sup>1915</sup>. Sa condition de religieuse exige cette retenue et se trouve donc en lutte permanente avec son origine gitane. Cet amour est impossible à concrétiser : elle est vouée à Dieu bien qu'elle soit gitane donc fille de liberté. Le titre du poème est bien un oxymore qui met en contact étroit deux expressions contradictoires. Si son corps peut supporter la claustration, son esprit n'en est absolument pas capable et divague. « Mais a-t-elle délibérément choisi son destin et pourquoi ? » se demande J. Aubé-Bourlignieux qui apporte un début d'explication : « Sans doute cloîtrée à la suite d'une peine de cœur, plutôt que par vocation chrétienne, écartelée entre sa passion terrestre qui n'en finit pas de mourir et ses religieuses obligations de brodeuse d'une nappe d'autel [...] ». Elle est « en proie aux seuls mirages de son imaginaire pourtant lentement condamné à mort »<sup>1916</sup>. C'est la fantaisie seule qui lui permet de s'évader de cet univers clos et immuable. Son évocation se concrétise par l'imagination mais reste du domaine du rêve. L'église peut grogner dans le lointain comme pour l'appeler, elle doit se remettre à sa broderie et ravalier ses pulsions :

*La iglesia gruñe a lo lejos  
como un oso panza arriba.  
[...]*

*La gleisa rena lontana  
Coma un ors ventre enairat.  
[...]*

<sup>1913</sup> Robert, Allan *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tibra I*, Edition bilingue établie par M-J. Verny, letràs d'òc, Tolosa, 2012. P. 31.

<sup>1914</sup> Federico García Lorca, *Op. Cit.*, p.425. « *Romance de la luna, luna* ». Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard. P. 191. Rouquette, p. 17. Allan, p.12.

<sup>1915</sup> Federico García Lorca, p. 434. Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard, p. 203. Rouquette, p. 29. Allan, p. 20.

<sup>1916</sup> Jocelyne Aubé-Bourlignieux, 2008. *Lorca ou La Sublime Mélancolie, Morts et vies de Federico García Lorca*, coll. "Cercles des poètes disparus", Paris, éditions aden. P. 491-492.

*Pero sigue con sus flores*<sup>1917</sup>

*mas torna mai a sas flors.*

*Peralin la gleisa rena  
Coma un ors que fai la dormida.  
[...]  
Mai contunha ambé sei flors*

L'église grogne là-bas  
Comme un ours ventre au midi.  
[...]  
Mais elle brode toujours

Cette femme cloîtrée malgré ses origines et son désir de liberté ressemble à s'y méprendre à cette nonne recluse « *Dins lo ribat de Monastir* » de Michel Decòr (Miquèl Decòr) :

*Dins lo ribat de Monastir  
Una monja se languís  
La palma gimbla al vent lis  
Es jamai lassa de desir.*<sup>1918</sup>

Dans la clôture de Monastir  
une nonne se languit  
la palme plie sous le vent lisse  
Elle n'est jamais lasse de désir.]

Elle s'étirole dans son couvent et son cœur ou son corps sont pleins de désir(s). Le singulier est une forme de métonymie : un seul désir en cache plusieurs...

Le recueil *Dire* de R. Lafont nous propose une « *Legenda de la joventa dei peus ros* » qui ressemble trait pour trait à « *La monja Gitana* ». Elle a les cheveux roux et les « yeux de cuivre vert » cette couleur si connotée de dramatisme chez Lorca ; le vent se transforme en ouragan dévastateur, parent de cette rumeur qui décolle la chemise de la « nonne gitane » :

*La joventa dei peus ros  
E deis uelhs de coire verd  
L'an getada dins la clastra  
Una nuech lisca d'ivern.  
Dins lo vuege dau convent  
Ela ausís un cant de vent  
E crida : sus lei crestencs  
Sabe que l'aurassa confla  
Una luna de cuer saure.  
[...]  
Boca seca e mans au cèu  
I son lei gardas vengudas.*<sup>1919</sup>

La jeune fille aux cheveux roux  
et aux yeux de cuivre vert  
ils l'ont jetée dans le cloître  
une nuit lisse d'hiver.  
Dans le vide du couvent  
elle entend un chant de vent  
et crie : dessus les crêtes  
je sais que l'ouragan enfla  
une lune de cuir fauve.  
[...]  
Bouche sèche et mains au ciel  
y sont les gardes venues.

Elle aussi est enfermée dans un couvent, emmurée et aveuglée. La lune est présente et assiste à ce qu'on peut appeler l'agonie de la jeune fille car les gardes l'ont trouvée « nue / cœur saignant entre les seins » comme la sainte du poème « *Martirio de Santa Olalla* » :

---

<sup>1917</sup> Federico García Lorca, *Obras completas. Romancero gitano*, « *La monja Gitana* », p. 433. Traduction d'A. Belamich, *Poésie*/Gallimard. P. 203 Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 424. « Comme un ours le ventre en l'air / tout au loin grogne l'église. ». Rouquette, p. 18 – 29. Allan, « *La monja caraca* », p. 21.

<sup>1918</sup> Miquèl Decòr, *Soledre*, p. 20. Dans son ouvrage *Le Fou d'Elsa*, Aragon donne, pour le terme « ribat », la définition : ermitage, poste-frontière. ». « Le terme « *ribāt* » désigne un établissement, à la fois militaire et religieux, qui semble assez spécifiquement musulman. Édifice conventuel pour les combattants de la foi, le *ribāt* joue un rôle stratégique certain dans la défense du domaine musulman. Au XII<sup>e</sup> siècle, l'institution du *ribāt* prend un caractère purement religieux et le *ribāt* devient rapidement, un couvent édifié dans les faubourgs des villes : il y aura bientôt des *ribāt* urbains, les uns pour les hommes, d'autres pour les femmes. ». Source [https://www.universalis.fr/encyclopedie/ribat/#i\\_0](https://www.universalis.fr/encyclopedie/ribat/#i_0)

<sup>1919</sup> Robert Lafont, *Op.cit.*, *Dire* (1957). « *Flaüta sorna enamorada* ». P. 97.

*E la joventa èra nusa  
Còr sagnant entre lei possas.*

Et la fille était nue  
Cœur saignant entre les seins.

Dans la composition *Flauta sorna enamorada*<sup>1920</sup>, Lafont rend un hommage vibrant à la femme dans le dernier poème, « *Segond e darrier salut* » : « *tu femna drecha coma òc.* », « toi femme droite comme oui ». Il lui déclare son amour avec fougue : « *te vòli uei e t'ai volguda* », « je te veux et je t'ai voulue » ; la passion présente, « *uei* », est éternelle car elle s'appuie sur le passé, « *t'ai volguda* ». Si Lafont ne parle pas de fleurs comme Lorca, il évoque le parfum du corps féminin, perle dans une huitre protégée dans une coquille : « *Femna cauquilha de perfums* », « Femme coquille de parfums ». Malgré cet aspect, elle n'est pas fragile puisque « *tenes lo cèu entre tei mans* », « tu tiens le ciel entre tes mains ». Une chanson gitane donc féminine, qui fait partie d'une série de quatre textes réunis sous le titre « *Granada 1492* », donne l'opportunité à Lafont de revoir l'histoire de la conquête de Grenade par les époux et rois Catholiques : « *e visca gitana a Granada.* », « et vive gitane à Grenade. »<sup>1921</sup>.

L'acte d'amour de « *La casada infiel* » est un autre témoignage que les gitanes ont un profond et vital besoin d'indépendance et revendiquent cette liberté pour être semblable aux autres humains, les hommes. La femme trompe le gitan qui la croyait vierge :

*Y que yo me la llevé al río  
Creyendo que era mozuela  
Y tenía marido.*<sup>1922</sup>

*E me la menère au flumi  
en cresent qu'èra joventa  
Luòga qu'aviá un espós.*

*E ieu que l'ai menada au riu  
Cresent qu'èra joia filha,  
Entre qu'èra maridada.*

Je l'amenai à la rivière  
croyant qu'elle était jeune fille,  
mais elle avait un mari.

La traduction de R. Allan de « *la molher infidèla* » (P. 22) est tout aussi érotique et sensuelle :

*Toqué sus pechos dormidos  
y se me abrieron de pronto  
como ramos de jacintos.  
[...]  
Sus muslos se me escapaban  
como peces sorprendidos.  
la mitad llenos de lumbre,  
la mitad llenos de frío.*<sup>1923</sup>

*Toquère seis popèus quets  
e per ieu se durbèron,  
taus de ramos de jacintas»  
[...]  
Me defugissían sei cuèissas  
coma de peis dessotats,  
la mitat plena de fiòc  
la mitat plena de freg.*

Celle de Rouquette ne l'est pas moins :

<sup>1920</sup> *Idem*, « Second et dernier salut ». P. 110-111.

<sup>1921</sup> *Idem*, « *Lausa per un soleu mòrt e reviadat* », édité par Jorn en 1984. « *Cançon caraca per lei Reis catolicos* ». P. 327.

<sup>1922</sup> Federico García Lorca, *Obras completas. Romancero gitano*, P. 434. Traduction de J. Prévost. P. 204. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 425. « Je l'amenai à la rivière / croyant qu'elle était jeune fille, / mais elle avait un mari. ». Rouquette P. 30. Allan. P. 22.

<sup>1923</sup> *Idem*, P. 434. Traduction de J. Prévost. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 426. « Ses cuisses glissaient sous moi / comme des poissons surpris, / à demi pleines de feu, / à demi pleines de froid. ».

*Toquère sos sens endormits,  
E per ieu lèu se durbiguèron  
Coma de ramas de jacintas.*

[...]

*Jot ieu sas cuòissas m'escapavan  
Coma de peïsses suspreses,  
La mitat plena de fuòc,  
La mitat plena de freg.*<sup>1924</sup>

Je touchai ses seins endormis ;  
sa poitrine pour moi s'ouvrit  
comme des branches de jacinthes.

[...]

Ses cuisses s'enfuyaient sous moi  
comme des truites effrayées  
une moitié tout embrasée,  
l'autre moitié pleine de froid.

Cependant la femme ne semble pas se donner pas totalement ; elle paraît fuyante sous les caresses du gitan.

L. Cordes évoque la même sensation dans « *La nueit del paure* » du recueil *Aquarèla* : le chemin parcouru par le gitan est le chemin de l'amour passionné, le trajet que suit le désir :

*Cuèissa blanca al clar de luna  
O camin de mon desir*<sup>1925</sup>

Cuisse blanche au clair de lune  
Oh, chemin de mon désir

Les cuisses et les seins sont les parties du corps féminin les plus souvent évoquées par Lorca. Il se sert de ces ~~appas~~ appâts pour présenter le martyr de Sainte Eulalie dans le « *Romance* » historique intitulé « *Martirio de Santa Olalla* »<sup>1926</sup> que Rouquette traduit par « *Martiri de Santa Eulàlia* » :

*El Cónsul porta en bandeja  
Senos ahumados de Olalla*<sup>1927</sup>

*Lo Consul pòrta sul plat  
las popas fumadas d'Eulàlia.*

Le Consul sur son plateau  
tient les seins fumés d'Eulalie.

La même image permet d'associer Sainte Agathe peinte par Zurbarán, à Rosa, une gitane dont les deux seins coupés reposent sur un plateau dans le « *Romance de la Guardia civil española* ». Et il ne s'agit pas de n'importe quelle gitane : elle appartient à la lignée des Camborios comme Antoñito et, malgré cela, elle est élevée au niveau de la sainte :

*Rosa la de los Camborios,  
Gime sentada en su puerta  
Con sus dos pechos cortados  
Puestos en una bandeja.*<sup>1928</sup>

*Ròsa, la de los Camborios,  
plora assetada a sa pòrta  
amb sas doas popas copadas  
Pausadas sus una platèla.*

*Ròsa, aquela dei Camborios,*

Rosa, fille des Camborios,

<sup>1924</sup> Philippe Gardy, ed., 2009. Federico García Lorca, *Romancero gitan*, version occitane (1940-1980) de Max Rouquette. Edition établie et présentée par Philippe Gardy, Toulouse, Letras d'Oc / Les Lettres occitanes. « *La femna infidèla* », p. 30.

<sup>1925</sup> Leon Còrdas, *Aquarela*, (1945), *Òbra poètica*, Béziers, CIDO, 1997.

<sup>1926</sup> Federico García Lorca, « *Martirio de Santa Olalla* », p. 458, II parte, « *El martirio* ». Traduction de J. Supervielle. P. 237. Olalla est le nom caló de Eulalia. Le caló est une langue romani parlée, entre autres, en Espagne.

<sup>1927</sup> Philippe Gardy, éd., 2009. *Federico García Lorca, Romancero gitan*, « *Martiri de Santa Eulàlia* », « *Lo martiri* », p. 60.

<sup>1928</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. *Romancero gitano*, « *Romance de la guardia civil española* ». P. 457. Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard, p. 233. Rouquette. « *Romance de la garda civila espanhòla* », p. 54. Allan. P. 40. « Sainte Agathe » est un tableau de Francisco de Zurbarán, réalisé entre 1630 et 1633 ; il rappelle le supplice de la jeune Agathe de Catane qui refusa de se soumettre à l'avidité d'un Romain mais fut protégée par Saint Pierre. Paul Valéry admirait ce tableau qui se trouve au Musée Fabre de Montpellier. Cf. <http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse30b.html>

*Sosca, assetada a sa pòrta  
Davans sei popas trencadas  
Pausadas sus un taulèu.*

gémît, assise à sa porte,  
devant ses deux seins coupés  
et posés sur un plateau.

Pour ce qui est de J. Boudou, Joëlle Ginestet indique que « C'est seulement dans les "romances" que les femmes apparaissent », comme dans le poème intitulé la « *Vièlhòta* ». Elle précise que « La femme de "*La femna de Viaur*" est d'un autre monde, elle est toute blanche [...]. Ce personnage féminin « a un caractère féérique ». « Elle est le danger, la mort de l'homme ». <sup>1929</sup> Nous sommes assez proches des femmes lorquiennes qui ne portent ni le bonheur ni la vie mais qui n'ensorcellent pas.

La femme du poème « *la femna maridada* » de Boudou est un peu la sœur, par quelques points communs, de cette femme infidèle. Le titre annonce la situation réelle. Le lieu des ébats amoureux est semblable bien qu'ils ne se déroulent pas près du « *río* » lorquien et andalou. L'endroit et le moment sont bien occitans : c'est un jour de foire, « *sul mercat de la polalha* » / « sur le marché de la volaille », là où allaient les femmes quand les hommes se retrouvaient au marché aux bestiaux. Quand l'homme parle d'amour c'est une morsure qui lui répond :

*Mas me mordiguèt las maissas  
Quand li diguèri que l'aimavi... <sup>1930</sup>*

Mais elle m'a mordu les lèvres  
quand je lui ai dit : je t'aime...

Le gitan, lui, s'est comporté en homme d'honneur ; malgré la tromperie, il fait un présent à la femme :

*Me porté como quien soy.  
Como un gitano legítimo.  
Le regalé un costurero  
Grande de raso pajizo,  
Y no quise enamorarme  
Porque teniendo marido  
me dijo que era mozuela  
Cuando la llevaba al río <sup>1931</sup>*

*Coma quau siái me comportèrè.  
Coma un gitan vertadièr.  
i bailèrè un grand cabàs  
de cordurar en satin jaune,  
e ai pas volgut m'enamorar  
perdeque, tenent un marit,  
m'aviá dich qu'èra jova filha  
entre que la menave al riu.*

*Me menèrè coma siáu,  
Coma un caraco verai.  
Li dèrè una meinagièra  
Granda, de palha lisqueta,  
Emai sens m'amorar d'ela,  
Amòr qu'aviá un espòs  
E que se diguèt joventa  
Quora la menave au flumi.*

Pour agir en pleine droiture  
comme fait un loyal gitan,  
je lui fis don, en la quittant,  
d'un grand beau panier à couture,  
mais sans vouloir en être épris :  
parce qu'elle était adultère  
et se prétendait sans mari  
quand nous allions à la rivière

<sup>1929</sup> Joëlle Ginestet, *Jean Boudou : La force d'aimer*, Wien, Ed. Praesens, 1997. P. 17.

<sup>1930</sup> Joan Bodon, *Poèmes*, éd. bilingue, IEO edicions, 2010. « *Frescor de Viaur* », P. 199. Traduction de R. Pécout.

<sup>1931</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, p. 436. Traduction de J. Prévost. P. 205. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 426. « Je me suis conduit en homme, / en vrai gitan que je suis. / Je lui ai offert un ouvrage / à couture couleur jonquille, / et je n'ai pas voulu m'éprendre / d'une femme mariée / qui se disait jeune fille / quand je l'amenai à la rivière. ». Rouquette. P. 32. Allan, « *La molher infidèla* ». P. 23.



Pas de cadeau pour la dame de la part de Boudou qui ne suit pas l'exemple de Lorca. Pas question chez Boudou de plantes, même piquantes, ni de fleurs odorantes comme les « *jacintas* » (« jacinthes ») ou entêtantes comme les « *nardos* » (nards) de Lorca. Si les deux enlèvent en même temps leurs vêtements, c'est la femme qui conduit l'homme :

<i>Me diguèt : « Que fasèm aici ?... »</i>	[elle] m'a répondu : « Qu'est-ce qu'on fait ?... »
<i>Sentissiái que me menava.</i> <sup>1932</sup>	Je la sentais me guider,

En 1975, le recueil *Sus la mar de las galèras* propose une femme jeune, parente de « *La casada infiel* »<sup>1933</sup> ; c'est « *La filha polida* », « La jolie fille », qu'on entraîne avec ou sans son consentement, près du ruisseau, un soir de fête, pour célébrer l'amour, bercés par le vent.

Un grillon chante comme chez Lorca mais il est solitaire alors que dans le poème de Lorca, quand arrive la nuit, plusieurs insectes se mettent à l'unisson avec les personnages :

<i>Se apagaron los faroles</i>	<i>Se damocèron las calelhas</i>
<i>Y se encendieron los grillos</i>	<i>e s'incendièron los grilhs</i>
<i>Nos sieguèrem sus las èrbas</i>	Les lumières s'éteignirent
<i>Al pè d'un grelh que cantava</i> <sup>1934</sup>	et les grillons s'allumèrent.

Quelques autres différences sont notables entre la version lorquienne et celle de Boudou : l'homme semble amoureux alors que le gitan refuse de l'être, par fierté et respect des conventions. Mais surtout le vent, « *l'autan* » dont l'étymologie latine *altanus, altanus ventus* signifie « vent qui souffle de la mer », est parfois très violent. C'est un « personnage » très présent dans les textes de Boudou et, en Rouergue, il est particulièrement fort et certainement plus puissant que près du fleuve andalou :

<i>Lo vent d'autan rebussava</i>	le vent d'autan retroussait
<i>Los garrics espelofits.</i>	les chênes tout hirsutes.
[...]	[...]
<i>Aquel diable de vent d'autan</i>	et ce diable de vent d'autan
<i>Se margava dins sas raubas.</i> <sup>1935</sup>	venait se prendre dans ses jupes.

L'image du vent qui soulève la jupe est un écho à Preciosa dans le poème de Lorca « *Preciosa y el aire* ».

Nous avons déjà rencontré cet élément qui joue un grand rôle dans l'œuvre lorquienne mais aussi pour les poètes occitans qui nous intéressent et nous savons que ce vent d'autan peut rendre fou, ne serait-ce que par sa durée imprécise : il peut souffler un jour ou trois ou six et terminer par la pluie. Boudou lui a consacré un poème, « *Lo vent d'autan* », (P. 149) dans lequel le vent aurait pu être un élément positif de consolation pour le poète mais qui, en réalité, eut un effet contraire :

<sup>1932</sup> Joan Bodon, *Op. Cit.*, p. 199. Traduction de R. Pécout.

<sup>1933</sup> *Idem*, p. 26-27.

<sup>1934</sup> Traduction de J. Prévost. P. 204. « Quand s'éteignirent les lumières / et s'allumèrent les cricris ». Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 425.

<sup>1935</sup> Joan Bodon, *Poèmas*, p. 198.

*Los meusses uèlhs volián plorar ;  
Lo grand vent d'autan que bufava  
Los brutlèt sens me consolar*

Et mes yeux voulaient pleurer ;  
du grand vent d'autan le souffle  
les brûla sans me consoler

Près du fleuve, Lorca évoque la participation de la nature dans le combat entre le vent et les plantes et dit simplement :

*Con el aire se batián  
Las espadas de los lirios.*<sup>1936</sup>

*Contra lo vent se batián  
Las espadas dels glaujòls.*

*Contra l'auras se batián  
Lei dagans deis espadòts.*

Les iris balançaient leurs sabres  
Contre les brises de la nuit.

La forme des iris, « *lirios* » ou « *glaujòls* » et « *espadòts* » permet l'image des épées dont les fleurs se servent comme armes contre l'ennemi aérien. Le lexique d'Allan renforce l'idée et l'image d'arme avec l'emploi des termes « *dagans* » (grand coutelas) et « *espadòts* » dont le premier sens est celui d'épée courte puis d'iris des marais selon le *Tresor dòu Felibrige*. On peut se souvenir que les couteaux ont un symbole sexuel puisque c'est un acte amoureux qui s'accomplit mais aussi rappellent les « *navajas de Albacete* » assassines de « *Reyerta* ».

Dans le poème « *San Gabriel* » du « *Romancero gitano* », la gitane qui est nommée Anunciación de los Reyes est en fait la patronne de l'archidiocèse de Séville : il y a là un mélange de piété religieuse et de « gitanisme »<sup>1937</sup> avec le nom patronymique de *Reyes*. Ce nom est en effet très courant parmi les Gitans et l'expression espagnole suggère une appartenance concrète à la famille gitane « *de los Reyes* ». Rouquette semble d'un autre avis car il appelle la gitane « *Anunciacion dels Tres Reis* » ; il fait allusion certainement aux trois Rois Mages de l'Épiphanie, venus saluer le nouveau Messie. Cela semble être le cas pour Allan qui cite : « *Anonciada dei Reis* ».

Jean Mouzat, qui s'est surtout fait le chantre de son Limousin, de la terre et de la nature, n'est guère disert sur le sujet des êtres humains. Il a cependant, célébré la femme, en plus des Saints et des hommes connus ou non de sa région. Il a évoqué « *La gitana* »<sup>1938</sup>, la « *negra gitana* » qui vient pour lire dans la paume des mains. Elle promet richesse et joie de l'amour, toutes choses superficielles et utopiques. Le poème donne à son auteur un prétexte pour demander la Liberté qui est la vie (« *Libertat, ma vita* ») et la paix, « *la patz* » et la mort des empires, de tous les hommes de guerre : « *E creben tots los emperis ! / [...] e tots los òmes de guerra* ». La présence des êtres humains est plus rare chez Mouzat que chez Lorca. Cependant il faut noter que la femme aimée est pure, immaculée :

*[...] e blanca e canda e suava  
Coma neu celestiala.  
Es frescha, òc-be, tant frescha*

[...] elle est blanche et suave  
comme neige du ciel.  
Elle est fraîche, aussi fraîche

<sup>1936</sup> Philipp Gardy, éd., 2009. *Federico García Lorca, Romancero gitan*, Traduction de J. Prévost. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 426. « Les lys aiguisaient leurs épées / contre les brises du ciel. ». Rouquette. P. 31. Allan. P. 23.

<sup>1937</sup> Ce mot traduit de l'espagnol « *gitanismo* » rassemble tout ce qui a trait à l'histoire et la culture des Gitans. Il peut prendre un sens péjoratif pour évoquer des coutumes stéréotypées.

<sup>1938</sup> *Œuvres poétiques limousines et occitanes de Jean Mouzat*, T. 2, éd. Lemouzi, Tulle, janvier 2000. P. 254.

*Que la brada que brilha,  
E rossela, una brescha  
De las claras abelhas.*<sup>1939</sup>

que cette gelée blanche  
blonde comme le miel  
des ruches les plus claires.

Il est peut-être bon de remarquer que ces femmes, désirables ou désirées, chez Lorca ou chez les Occitans n'ont pas d'enfants ; ce thème de la stérilité, plutôt abordé dans le théâtre lorquien, est présent aussi dans les poèmes et pourtant dans une « Andalousie si fortement marquée par l'Islam et un catholicisme strict, avoir des enfants est le signe de l'élection par Dieu et la manifestation de sa bénédiction. »<sup>1940</sup>. A. Bensoussan ajoute d'ailleurs, que « le confinement de la femme est une idée bien espagnole. » et cette phrase nous ramène à « *La monja gitana* » et à la nonne de M. Decor qui se morfond dans son monastère.

J. Ginestet a un avis pertinent sur la personnalité féminine dans l'œuvre de Boudou est<sup>1941</sup> : « La femme, elle-même, est contrastée. Que cette femme soit Vierge ou Marie-Madeleine, (femme-mère et femme-pécheresse) elle contrecarre la fascination exercée par la femme à la dangereuse ambigüité » comme la Lorelei ou la fille du Viaur. La grande différence avec la femme lorquienne réside dans le fait que cette dernière ne sera jamais une « femme-mère » bien qu'elle en éprouve le désir.

Si, selon Aragon, « La femme est l'avenir de l'homme », ce dernier n'est pas mieux loti chez Lorca que ses personnages féminins. Tous, de quelque condition sociale qu'ils soient, sont voués au malheur et à la mort. Si les gardes civils ne sont pas traités avec la déférence que doit inspirer leur statut d'autorité, les gitans eux-mêmes, pourtant chantés par le poète ami des opprimés, n'ont pas un sort des plus enviables. Pour les Occitans qui nous occupent, l'être humain est un sujet de poème chez Boudou et Rouquette, en particulier, bien que tous se préoccupent pour la destinée de la personne humaine. Il n'y a pas, comme chez Lorca, de recueils réservés à des catégories sociales précises. Tous s'attachent à l'être humain dans son milieu environnant, c'est-à-dire son terroir : garrigue, Lézérou, Provence, Limousin...

### 3.6.2- Les hommes stigmatisés : gitans et parias

Cette catégorie sociale et culturelle que Lorca a mise en relief dans son *Romancero gitano* est le peuple gitan qu'il a bien connu à Grenade. Ces hommes et ces femmes, errant de pays en pays dont ils étaient chassés, avaient trouvé, à Grenade, une espèce de refuge dans les grottes du Sacromonte où ils furent relégués, face à l'Alhambra. J. Ortega signale que « *El interés de Lorca por lo gitano [...] tiene un fondo de solidaridad con una minoría*

---

<sup>1939</sup> Article de Gilles Dazas, « Les Influences du *Trobar* dans l'œuvre poétique de Jean Mouzat », In *Les Troubadours dans le texte occitan du XX<sup>ème</sup> siècle*, sous la direction de Marie-Jeanne Verny, Classiques Garnier, Paris, 2015. P. 134.

<sup>1940</sup> Albert Bensoussan, « Au désert des coeurs », In *Federico Garcia Lorca*, Europe N° 1032, Paris, avril 2015. P. 194.

<sup>1941</sup> Joëlle Ginestet, *Jean Boudou : La force d'aimer*, Wien, Ed. Praesens, 1997. P. 160.

*sistemáticamente marginada* », [L'intérêt de Lorca pour tout ce qui est gitan [...] repose sur un fond de solidarité avec une minorité systématiquement mise à l'écart]<sup>1942</sup>.

Selon Arango, « *La historia de la tragedia social del gitano andaluz comienza a partir del fin del siglo XVIII, [...]* ». [L'histoire de la tragédie sociale du gitan andalou commence à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, [...] ]<sup>1943</sup>. Les gitans furent victimes de persécutions et, en 1619, le roi Felipe III ordonna aux gitans de quitter l'Espagne dans les six mois sous peine de mort.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, en France, un engouement est notable chez certains auteurs comme Beaumarchais, Théophile Gautier, Mérimée, Dumas... pour le folklore andalou et le phénomène gitan. J. Ortega constate que cet intérêt est lié à des stéréotypes et à un goût de l'époque pour une forme d'exotisme : « *El gitano, en las obras de estos autores, es un estereotipo que simboliza la belleza, la sensualidad, la marginación, la diversión, la libertad, etc* », [Le gitan, dans les œuvres de ces auteurs, est un stéréotype qui symbolise la beauté, la sensualité, la marginalisation, la diversion, la liberté, etc].<sup>1944</sup>.

Cette population a dû intéresser bon nombre d'auteurs occitans dont ceux qui traduisirent une grande partie des poèmes de Lorca en particulier ceux qui traitent des gitans. Nous pouvons le constater au travers du travail de traduction du Romandero gitano par Rouquette, Allan... : « *Romance de la luna, luna* », « *Preciosa e lo vent* », « *Luna caraca* », « *Romance somnambule* », « *La monja caraca* »... Peut-être est-ce lié à la mentalité des écrivains occitans de ce début de XX<sup>e</sup> siècle bouleversé, agité, au cours duquel une prise de conscience sociale et linguistique se faisait jour et alors que naissait un profond sentiment d'injustice vis à vis de certaines catégories sociales dont les poètes occitans se sont fait l'écho.

Mais qui sont ces hommes et ces femmes ? Le chapitre IV que Rouquette leur consacre dans *Lo libre de Sara*, n'apporte pas de réponses précises aux questions sur les origines sociales ou géographiques de ce groupe ethnique, « *Los Bomians* »<sup>1945</sup> : « *Mas, quau es aquò, los Bomians ? De qu'es que son ? D'ont venon ? Ont van ? N'es pas de bon saupre [...]* », [Mais qu'est-ce que c'est, les Bohémiens ? Qui sont-ils donc ? D'où viennent-ils ? Où vont-ils ?]. « *Quora agandiguèron l'Euròpa ?* », [À quelle époque gagnèrent-ils l'Europe ?], (P. 68 et 69). Partis d'Égypte, de Babylone, de Bohème..., ils sont partout, sur tous les continents, nous dit Rouquette, avec leurs lois, leurs fêtes, leur conception de la mort, leurs petits métiers et leur facilité d'adaptation aux changements de la société.

Ce n'est pas l'aspect folklorique des gitans qui a captivé l'attention de Lorca mais leur conception de la vie : ce groupe humain sert d'exemple pour la présentation des phénomènes de marginalisation et d'aliénation de l'homme par l'homme, ainsi l'analyse José Ortega dans son étude : « *Lo gitano no simplemente coma factor arcaico, fuente de inspiración literaria,*

---

<sup>1942</sup> José Ortega, *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*. P. 98.

<sup>1943</sup> Manuel Antonio Arango, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Editorial Fundamentos, 1995, p. 201.

<sup>1944</sup> José Ortega, *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*. Biblioteca de Bolsillo n° 4, Universidad de Granada, Granada. P. 99.

<sup>1945</sup> Max Roqueta, 2008. *Lo Libre de Sara*, Perpignan, Trabucaire. P. 67 à 83.

*sino como grupo humano que mejor ejemplifica la marginación y la alienación del hombre por el hombre.* », [Le fait gitan pas simplement comme facteur archaïque, source d'inspiration littéraire, mais comme groupe humain [est] ce qui sert le mieux d'exemple de la marginalisation et de l'aliénation de l'homme par l'homme]<sup>1946</sup>. L'essai de Montherlant « Pour le chant profond », dont Lorca avait sans doute eu connaissance, présente un portrait particulier de ces hommes :

Les Gitans sont moins enchanteurs que ne le veut la légende [...]. Les Gitans ont mauvaise presse. Est-elle fondée ? Je le crains. Mais on aime leur indépendance, leur instinct musical, leur précocité, l'aisance tenace avec laquelle ils s'abstraient du milieu où ils vivent pour être uniquement eux-mêmes ; on est intéressé par leur défaut de toute religion. [...]. Ils remplacent la religion par de grossiers fétichismes. [...]. Ce qui est remarquable, c'est que ce soit chez ce peuple sans dieu qu'apparaisse avec une telle préférence un *quid divinum*, comme si la mission de ce peuple était de montrer que le divin, c'est l'homme. En Espagne, [...], presque tout ce qui est profond et inspiré est gitan.<sup>1947</sup>

Malgré tout, ces hommes et ces femmes gitans ont la fierté, l'orgueil d'appartenir à une classe, à une caste ; ils ont une certaine noblesse qui les fait se sentir d'un monde différent des autres. Ils obéissent à un code d'honneur que l'on retrouve dans le poème « *La casada infiel* » :

*Me porté coma quien soy  
Como un gitano legítimo.*

*Coma quau siái me comportère.  
Coma un gitan vertadièr.*

*Me menèrè coma siáu,  
Coma un caraco verai.*<sup>1948</sup>

Pour agir en pleine droiture  
Comme fait un loyal gitan

La traduction que donnent R. Allan et M. Rouquette est conforme à l'idée exprimée par Lorca : le gitan qui vient de faire l'amour avec une femme, bien qu'elle soit mariée et l'ait trompé sur son état, se comporte noblement et conformément à ses origines.

Dans la *Cantadissa d'Avinhon*, R. Allan fait entendre un « *còr dei caracos* », un chœur de gitans. Ce long poème daté par Allan de 1959 est paru en graphie mistralienne en 1960 dans le journal *La Dépêche de Provence* puis en graphie classique, dans la revue *Oc*. La première édition était précédée d'une épigraphe, « *O ciudad de los gitanos / quin te vi y no te acuerda ?* », citation de Lorca reprise du « *Romance de la Guardia Civil* » :

*¡Oh ciudad de los gitanos !  
¿Quién te vio y no te acuerda ?*<sup>1949</sup>

*Ò ciutat dels caracos !  
Quau t'a vist per t'oblidar ?*

*Oh ! La ciutat dei caracos !  
Quau podriá t'oblidar ?*

Ô la ville des gitans !  
Qui jamais peut t'oublier ?

<sup>1946</sup> José Ortega, *Op. Cit.*, p. 22-23.

<sup>1947</sup> Henry de Montherlant, *Service Inutile*, « Pour le chant profond » In *Essais*, NRF, Gallimard, 1963, p. 604.

<sup>1948</sup> Federico García Lorca, « *La casada infiel* ». Traduction de J. Prévost. P. 205. Rouquette. P. 31. Allan. P. 23.

<sup>1949</sup> Federico García Lorca, « *Romance de la Guardia civil española* », Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 443. Rouquette, p. 56. Allan, p. 41.



Les éditions suivantes portent une dédicace au peintre Louis Bergerot, « *Pèr lo pintre Loïs Bergerot* ». En 1974 il a été édité dans un recueil intitulé *Poemas politics*, ce qui peut indiquer sa tonalité, à la fois plein de tristesse et de mélancolie et d'une certaine révolte contre les autorités de la ville qui, pour rénover un quartier, l'ont détruit mais en ont chassé sa population de gitans. Il s'agit d'une composition chorale dans laquelle l'homme évoque la cruauté de ceux qui le rejettent en se disant à lui-même comme s'il se substituait aux habitants : « *Caraco, ont es ton terraire ?* », ([Gitan, où est ton pays ?]).

Dans le *Libre III* : « *Pròsa per Loïs Bergerot* », Allan parle d'un gitan, ami d'un « *payo* », un « *gadjo* », c'est-à-dire un non-gitan : « *mon amic Vincenç lo caraco* » qui est nommé six fois ; cette répétition constitue une espèce de refrain qui veut insister sur l'amitié entre deux hommes malgré des différences.

Un poème de R. Lafont, daté de 1953, conte la misère de la ville d'Arles, sous la forme d'une Cantate : *Cantata de la Misèria dins Arle*<sup>1950</sup>. Ce terme désignant un poème lyrique destiné à être mis en musique et chanté peut alerter sur une possible fraternité avec Lorca, musicien et grand amateur de mélodie et de chants. Un personnage important chez Lafont, « *Lo Caraco* », « *Le Caraque* », joue un rôle identique à celui d'Antoñito el Camborio ou du gitan du *Poema del Cante jondo* et se rapproche des héros de R. Allan « *Dicha dei Santas* » ; il exerce le même métier que Vincèn dans *Mirèio* de Mistral et il vend ses paniers :

<i>Òu ! Quau ne vòu de nòstrei vetges trenam lo soleu amb l'odor de l'aiga e nòstre còr es rege avèm pas la fòrça d'un plor.</i> <sup>1951</sup>	Eh ! Qui en veut de nos osiers nous tressons soleil et odeur de l'eau et notre cœur durci n'eut jamais la force d'un pleur.
--	--

Mais une Caraque ne peut pas aimer ni être aimée et surtout pas d'un étranger : « *Una caraca aima jamai* », « *Car gitane n'aima jamai* » (P. 153). Le caraque prévient une fille au sujet de son peuple :

<i>Nòia</i> <sup>1952</sup> <i>ton pòble negre de trimards fan de sòmis d'aiga que s'enfusan entre lei dets. Nòia ton pòble nus e mai bragard</i>	Fille ton peuple noir de vagabonds fait des rêves d'eau qui fuient entre les doigts. Fille ton peuple nu et fanfaron
--	---

et il ajoute, rappelant les idées préconçues et les préjugés populaires et contraires aux gitans :

*Caraco que caraco elei venon en òdi*      Gitan ou pas gitan nous ne les aimons guère

<sup>1950</sup> Robert Lafont, 2011. *Poèmas, 1943-1984*, Montpeyroux, Jorn. P. 150 à 161. « En octobre 1956, dans l'hebdomadaire culturel alors dirigé par Aragon, *Les Lettres françaises*, avec des illustrations du peintre arlésien Théo Rigaud. Le poème y est daté de 1953. ». Voir l'article de P. Gardy, « Robert Lafont : naissance d'un poète » In *Lenga e país d'òc*, N° 50-51. Per Robèrt Lafont, CNDP-CRDP, 2011. P. 101.

<sup>1951</sup> *Idem*, p. 153.

<sup>1952</sup> « *Noia* » est le féminin de « *noi* » qui signifie « garçon » en catalan. Voir : *Précis d'occitan et de catalan*, 2006. Sous la direction de Christian Nique, Claire Torreilles, Mary Sanchiz, CRDP Languedoc-Roussillon. P. 85.

*Mouson l'esfrai dei galiniers  
Tòrçon lo còu ai miugraniers.*<sup>1953</sup>

ils traient la peur des poulaillers  
tordent le cou aux grenadiers.

Un autre étranger, « *Lo Moro vièlh* », « Le vieil Arabe », intervient aussi et, fraternellement unis par la souffrance physique et morale, Arabe et Caraque expriment un sentiment profondément lorquien : douleur et peine mêlées face aux difficultés de la vie et du travail. Pour l'exilé arabe, c'est la culture du riz, les pieds dans l'eau et la tête et le dos brûlés par le soleil : « *Lo ris es bas e ven dins l'aiga / Soleu corona de mei lombs* », « Le riz est bas pousse dans l'eau / soleil couronne de mes reins ». Le style simple rend plus frappant encore l'effet du poids et de la chaleur solaire. La réalité est cruelle mais là aussi simplement évoquée : « *lei mistèris dau capitau / fan d'aur ambe la bauca umila* », « les mystères du capital / de l'humble plante font de l'or ». L'homme ne fait qu'un avec cette nature qu'il travaille pour d'autres et la lune, autre présence lorquienne, se reflète dans l'eau à travers les corps meurtris dont les efforts alimentent le riz : « *siam per noirir una erba vaiga.* », « nous nourrissons une herbe lente. » (P. 159).

Le caraque cite Vincent Van Gogh et en fait le messager du sentiment lorquien fondamental, la peine :

*I a una pena sus lo mond  
Vira e crema coma un soleu.  
I a una pena dintré l'èime  
E lo cèu es una vòuta  
Tant dessús coma dessota.*<sup>1954</sup>

Une peine sur le monde  
Tourne et brûle comme un soleil.  
Dans l'esprit est une pierre  
Et le ciel est une voute  
Aussi bien dessous que dessus.

Dans le discours du gitan lafontien, le terme « *pena* » revient six fois, à la fin des premières strophes pour en souligner l'intensité.

Mais l'espoir n'abandonne pas le poète qui termine son chant par ces vers :

*Moro deman es causa doça  
Coma candèla dins la nuech  
[...]  
L'èime es de nosautres.  
Darrier la fam e lei mitralhas  
Son los terraires de la Patz  
[...]  
Òme òme òme òme...*<sup>1955</sup>

Maure demain est chose douce  
comme chandelle dans la nuit.  
[...]  
Et notre esprit nous appartient.  
Derrière la faim la mitraille  
il y a les terroirs de la Paix  
[...]  
Homme homme homme homme...

La conscience d'être un homme à part entière avec ses faiblesses mais aussi sa dignité est clairement affirmée dans le vers « *L'èime es de nosautres.* » ainsi que dans le dernier vers.

Cette façon de se réclamer d'une race ancienne, antique et d'en être fier, ce sentiment d'appartenir à un lignage, d'avoir une sorte de noblesse, tout cela se perçoit dans le caractère

<sup>1953</sup> *Idem*, p. 155.

<sup>1954</sup> *Idem*, p. 157. Il est curieux de voir une « pierre » remplacer une « peine » mais l'image de la peine qui étreint le cœur rappelle le poids qui écrase physiquement.

<sup>1955</sup> *Idem*, p. 161.

d'Antonio el Camborio. Ces gitans, si dignes, sont « *Los òmes sens patria* »<sup>1956</sup> ; ils sont les cousins des *Carbonièrs de La Sala*<sup>1957</sup> de J. Boudou, ces mineurs qui défendaient leur outil de travail :

*La policia dins Aubin,  
Per saquejar la misèria  
Quand trigossèrem Watrin...*

La police dans Aubin  
et pour tordre la misère  
quand on a lynché Watrin...

Pendant, « *La gitana* » de J. Mouzat et le bohémien « *lou bómian* », « *lou caraco* » de Charles Galtier<sup>1958</sup> sont assez éloignés des Gitans de Lorca. Certes, le bohémien est fier : « *o fièr bómian* » (« *Tis enfant van demanda* », p. 51), « *aquéu fièr caraco* », (« *A la fiero* », p. 35) ; cet adjectif revient souvent pour le qualifier. Mais, ce « *caraco* » rappellerait la chanson d'un groupe appelé Compagnons de la chanson dont le premier vers est « D'où viens-tu, gitan ? »<sup>1959</sup>. C'est le gitan de Camargue, celui des groupes comme les Gipsy Kings ou Manitas de Plata (bien que celui-ci ait eu une activité en faveur du monde gitan à l'ONU<sup>1960</sup>), celui qui chante et joue de la guitare au coin du feu, c'est plutôt une image d'Epinal, une vue stéréotypée.

Les femmes ont des yeux noirs et sont brunes et « *Lou peiròu* » (P. 25), le chaudron que fabrique le gitan rappelle le métier du feu des Gitans andalous dans leur forge. L'appel irrépissible de la route et des chemins auquel le gitan ne peut se soustraire peut faire penser à Antoñito el Camborio sur le chemin de Séville : « *Sang de bómian* », (P. 13) ou « *Espero* » (P. 21). Le sang qui bout dans les veines de ce bohémien n'est pas celui qui sera versé lors du trépas d'Antonio.

En effet, chez C. Galtier, ils tiennent plus du bohémien, voleur de poules ou d'enfants et de chevaux (P. 33 « *A la fiero* »), diseur de bonne aventure, comme la gitane de J. Mouzat, montreur d'ours comme le dit Lafont : « *Fasèm balar ors e monina* », « Ours et singe faisons danser »<sup>1961</sup>, qui se déplace de village en village avec la roulotte tirée par un cheval : sa « *barraco* » ; comme le Vincèn de *Mirèio* de Mistral, le « *caraco* » est aussi vannier :

*Asseta au sòu, davans ta barraco,  
Trenes canestello e panié  
Coume s'ères un verganié  
E pamens siés un fièr caraco.*<sup>1962</sup>

[Assis sur le sol, devant ta roulotte  
tu tresses des corbeilles et des paniers  
comme si tu étais un vannier  
et pourtant tu es un fier gitan].

<sup>1956</sup> Joan Bodon, 2010, *Poèmas, ed. Bilingue*. Traduction française de Roland Pécout, Puylaurens, IEO-Edicions. P. 289.

<sup>1957</sup> *Op. Cit.* p. 37.

<sup>1958</sup> Charles Galtier, *La dicho dou caraco*, L'Astrado, Nîmes, 1974.

<sup>1959</sup> « Les Gitans », Paroles : Pierre Cour. Musique : Hubert Giraud, 1958© Editions Do Ré Mi. Autres interprètes : Dalida (1958), Lucien Lupi.

<sup>1960</sup> Une permanence internationale du monde gitan représentant ses diverses populations a été créée à la suite de sa rencontre avec le secrétaire général des Nations Unies de 1961 à 1971, U Thant, lors d'une de ses tournées aux Etats-Unis. Manitas était ami de Picasso et de Dalí.

<sup>1961</sup> Robert Lafont, 2011. *Poèmas, 1943-1984*, Montpeyrroux, Jorn. *Cantata de la Misèria dins Arle*. P. 153.

<sup>1962</sup> Charles Galtier, *Op. Cit.*, p. 29. « *Sang de Boumian* », « *Asseta au sou* ».

La « thématique *bóumiano*, gitane » de Charles Galtier, prend naissance, selon Ph. Gardy, « un peu avant et un peu après 1950 »<sup>1963</sup>. Il s'agit d'un type de gitan très provençal, inspiré par le personnage de Vincent dans *Mirèio*, l'œuvre de Mistral. Malgré quelques similitudes il y a une grande différence avec l'univers du gitan de Lorca, élevé au rang de seigneur.

Le poème « *Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla* » présente Antonio comme un roi avec son sceptre qui est en réalité une badine d'osier dont il se sert pour couper les citrons :

*Antonio Torres Heredia,  
Hijo y nieto de Camborios,  
Con una vara de mimbre  
Va a Sevilla a ver los toros.*<sup>1964</sup>

*Antonio Torres Heredia,  
filh e nebot de Camborios,  
amb una jimbla de vime  
Vai veire a Sevilha los buòus.*

*Antòni Torrès Heredia  
filh e felen de Camborios,  
amb una vèrga de vege,  
Vai per lei braus a Sevilha.*

Antonio Torres Heredia,  
fils et neveu des Camborios,  
badine d'osier en main,  
va vers Séville, aux taureaux.

et quand il perd ce symbole royal, après avoir été appréhendé par les gardes, il n'a plus ce sceptre qui lui conférait sa dignité bien qu'il garde ses « titres » qui, à ce moment-là, lui reprochent sa couardise :

*Antonio Torres Heredia,  
Hijo y nieto de Camborios,  
Viene sin vara de mimbre  
Entre los cinco tricornios.*<sup>1965</sup>

*Antonio Torres Heredia,  
filh e nebot de Camborio,  
ven sens jimbla de vime  
entre cinc capèls a banas.*

*Antòni Torres Heredia,  
filh e felen de Camborios,  
sens vèrga de vege arriba  
Rodat per lei cinc tricòrnas.*

Antonio Torres Heredia,  
fils et neveu des Camborios,  
sans sa badine d'osier,  
marche entre les cinq tricornes.

La seconde partie, « *Muerte de Antoñito el Camborio* » complète le portrait. Il est fier de descendre d'une lignée, d'une famille, les Camborio, durs et mâles malgré une voix sensuelle, au parfum d'œillet :

*Antonio Torres Heredia,  
Camborio de dura crin,  
Moreno de verde luna,  
Voz de clavel varonil :*

*Antonio Torres Heredia  
lo Camborio de peu dur,  
maurèl de verda luna,  
votz de giròfla virila :*

<sup>1963</sup> Article de Ph. Gardy, « Terroir nouveau » In Verny, Marie-Jeanne, en collaboration avec Philippe Gardy, 2009. *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane : la poésie d'oc dans le concert des écritures européennes, 1930-1960*. PULM, collection « Études occitanes », Montpellier. P. 23 et 24.

<sup>1964</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. P. 447. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 434. Traduction d'A. Belamich. Rappel : Le mot « *nieto* » signifie « petit-fils » et non « neveu ». Ce faux-sens a entraîné Rouquette sur une mauvaise piste car lui aussi a employé le mot occitan « *nebot* » au lieu de « *felen* ». Rouquette. P. 44. Allan. P. 32.

<sup>1965</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. P. 447. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 434. Le terme « *nieto* » désigne le petit-fils, pas le « *nebot* », « neveu ». La traduction d'A. Belamich a pu induire Rouquette en erreur. Rouquette. P. 45. Allan. P. 32.

[...]  
*Digno de una Emperatriz !*<sup>1966</sup>

*Antòni Torrès Heredia,  
Camborio rufe de cren,  
Moretón de luna verda,  
Votz de mascle garoflet :*  
[...]  
*Digne d'una emperairitz.*

[...]  
*digne d'una emperairitz!*

Antonio Torres Heredia,  
Camborio de toisón riche,  
au teint brun de verte lune,  
une voix d'œillet viril.  
[...]  
digne d'une Impératrice !

Cordes a composé un poème intitulé « *Del biais de Carles Galtier* », « À la manière de Charles Galtier », et ses « *caracos* », gitans qui vont, « *a las Santas Maria de la Mar* », « aux Saintes Maries de la Mer », en « *404 ocasion* », n'ont rien à voir physiquement, rien en commun moralement avec le beau gitan de Lorca :

*Dreit coma un palfèrre, maurèl e potarrut,  
Mena 'l caraco en alispant sa mostacha,  
Cosmic, tot li es degut  
Segon sa pacha*<sup>1967</sup>

Roide comme un pal, noiraud, lèvres épaisses,  
conduit le gitan en frisant sa moustache,  
cosmique, la route est à lui  
selon sa loi

Regardons le portrait d'Antoñito el Camborio dressé par Lorca :

*Moreno de verde luna  
Anda despacio y garboso.  
Sus empavonados bucles  
Le brillan entre los ojos.  
[...]  
Voz de clavel varonil [...]  
Su corbata carmesí [...]  
Zapatos color corinto,  
[...]  
Y este cutis amasado  
Con aceituna y jazmín.*<sup>1968</sup>

Le teint brun de verte lune,  
Il avance, grave et beau.  
Ses cheveux lustrés en boucles  
Reluisent entre ses yeux.  
[...]  
une voix d'œillet viril.  
sa cravate cramoisie,  
Mes souliers rouge cerise,  
[...]  
et jusqu'à mon teint pétri  
A l'olive et au jasmin.

Et observons comment Rouquette et Allan le présentent :

*Maurèl de verda luna,  
Camina lent e graciós.  
Sas blocas blavas d'acièr  
Lusisson entre sos uòlhs.  
[...]*

*Moreton de luna vèrda  
e lisquet, marcha d'aiseta.  
Seis anèlas, blavejantas  
Lusisson entre seis uèlhs.  
[...]*

<sup>1966</sup> *Idem*, p. 447. Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard. P. 421. Traduction d'A. Belamich. *Œuvres complètes I*, p. 436. « Antonio Torres Heredia, / Camborio aux rudes crins, / au teint brun de verte lune, / à la voix d'œillet viril, [...] digne d'une Impératrice ! ». Rouquette. P. 46. Allan. P. 221.

<sup>1967</sup> Léon Cordes, 1997. *Œbra poètica*, traduction française en regard, préface de Jean-Marie Petit, Béziers, Centre International de Documentation Occitane. P. 175..

<sup>1968</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. P. 447. « *Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla* », « Prise d'Antoñito el Camborio sur la route de Séville », et « *Muerte de Antoñito el Camborio* », « Mort d'Antoñito el Camborio ». Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 434, 436. Rouquette, « *Arrestament d'Antoñito el Camborio sul camin de Sevilha* », p. 32 et « *Mòrt d' Antoñito el Camborio* », p 4-476. Allan, « *Agantada d'Antoniet lo Camborio sus lo camin de Sevilha* », p. 32 et « *Mort d'Antoniet lo Camborio* », p. 34.



*Una votz d'ulhet viril.  
Su caravata cremesina  
Sabatons color cerièira  
[...]  
E aquela carn pastada  
Amb d'òli e de jaussemin.*

*Una votz de mascle uelhet.  
sa carbata cremesina  
Mei sabatas de rojaus  
[...]  
e mai questa pèu pastada  
D'olivas e de jaussemins.*

Certains détails les opposent : les vêtements et l'allure mais quelques points les rapprochent : le teint plutôt basané, une forme de désinvolture comme s'ils étaient les rois du monde et surtout un respect de la parole donnée ; le gitan de « *La casada infiel* » fait un présent à la femme qui l'a trompé car « *los filhs de l'azard / son pas de manca* », « les fils du hasard / sont fidèles à leur façon », comme le dit Cordes, (P. 176).

Les gitans de Cordes ou de Galtier sont les « *Filhs de l'azard* », « Fils du hasard » titre du poème suivant, bien plus quémandeurs que prêteurs et surtout, « *Manejan lo sòrt, la guitarra e la saca* », ils sont « virtuoses du sortilège, de la guitare et du sac » (P. 177). Les femmes grosses, aux cheveux gras, sont entourées d'une ribambelle de « *caralhòts* », « caracous », comparés à une grenade :

[...] *la gròssa del pèl unchós  
E de caralhòts plen coma una milgrana*<sup>1969</sup>

[...] la grosse femme aux cheveux huilés  
avec des petits caraques plein [sic] comme  
une grenade

R. Allan, dans le poème « *Dicha dei Santas* », fait le portrait de gitans semblables : ils « sont des voleurs » et des traîtres qui, comme les sirènes, dissimulent leurs véritables intentions sous un air de musique La mère, qui conseille à son « *dròlle* », son fils, de se méfier, n'est pas écoutée et l'enfant quitte sa mère pour répondre à l'appel des Saintes :

*-Lei caracos son de laires  
[...]  
-Lei caracos an de dagans  
Esconduts dins sei laüts.*<sup>1970</sup>

-Les gitans sont des voleurs  
[...]  
-Les gitans ont des poignards  
dissimulés dans leurs luths.

Les séraphins du romance « *Muerto de amor* » unissent leurs qualités de musiciens à celles des gitans pour jouer la danse funèbre en l'honneur du défunt :

*Serafines y gitanos  
Tocaban acordeones*<sup>1971</sup>

*Serafins e caracos  
Jogavan d'acordeons.*

*De serafins, de caracos  
Tocavan d'acordeons.*

Séraphins et bohémiens  
Jouaient de l'accordéon.

<sup>1969</sup> Léon Cordes, *Op. Cit.*, p. 175.

<sup>1970</sup> Robert Allan, *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tibra I*, Edition bilingue établie par M-J. Verny, letràs d'òc, Tolosa, 2012. « *Dicha dei Santas* », p. 81.

<sup>1971</sup> Federico García Lorca, *Op. Cit.*, « *Muerto de amor* ». P. 450. Traduction d'A. Belamich. P. 224. Dans la hiérarchie angélique les archanges appartiennent au deuxième chœur de la troisième hiérarchie et les séraphins au premier chœur de la première. Les anges sont les messagers de Dieu. Les archanges Michel, Miguel, Raphaël, Rafael et Gabriel sont associés aux trois villes andalouses : Granada, Córdoba et Sevilla. Miguel est le prince de la milice céleste, Rafael dont le nom signifie « Dieu guérit » est le protecteur des voyageurs et Gabriel le messager céleste, l'interprète que l'on trouve dans la Bible et le Coran. Rouquette, p. 49. Allan. P. 36.

Ce sont encore des gitans qui ont offert un vêtement à celle qui va devenir mère et dont l'enfant pleure en son sein. C'est une annonce voilée de tragédie à travers ce mauvais présage :

*San Gabriel : El niño llora  
En el vientre de su madre.  
No olvides que los gitanos  
Te regalaron el traje.*

*Sant Gabrièr: lo manit plora  
Dins lo ventre de sa maire.  
Delembres pas que los caracos  
T'an fach present de ta rauba.*

*Sant-Grabieu : lo nenet plora  
Dins lo ventre de sa maire.  
Oblides pas que d'un vèstit  
T'an regalat lei caracos.<sup>1972</sup>*

Saint Gabriel, l'enfant pleure  
dans le ventre de sa mère.  
N'oublie pas que ton costume  
les gitans te l'ont offert.

D'ailleurs, ce Saint Gabriel est vêtu comme les gitans et la couleur noire de ses chaussures « de charol », « de cuir verni », est une couleur funeste.

Et pourtant, ce monde gitan, Lorca lui-même, semble en être un peu saturé. Dans une lettre de mars 1926 à Jorge Guillén, il parlait du romance « *Preciosa y el aire* » en ces termes :

*“Preciosa y el aire” es un romance gitano, que es un mito inventado por mí. En esta parte del romancero procuro armonizar lo mitológico gitano con lo puramente vulgar de días presentes, y el resultante es extraño, pero creo que de belleza nueva.<sup>1973</sup>*

“Précieuse et le vent” est un “romance” gitan, un *mythe* inventé par moi. Dans cette partie du romancero, je cherche à harmoniser le *mythologique gitan* avec la réalité quotidienne d'aujourd'hui, et il en résulte quelque chose d'étrange, mais, je crois, d'une beauté nouvelle.

Dans une autre lettre envoyée de Grenade à Jorge Guillén, en janvier 1927, il affirme fermement que c'est un mythe dans lequel on veut l'enfermer et refuse catégoriquement d'être catalogué et qu'on fasse une confusion entre sa vie et son caractère. Qui plus est, selon Lorca, le « gitanisme » est connoté d'inculture et de sauvagerie, ce qui n'est pas du tout représentatif de la mentalité de l'homme ni de l'auteur :

*Me va molestando un poco mi mito de gitanería. Confunden mi vida y mi carácter. No quiero de ninguna manera. Los gitanos son un tema. Y nada más. [...] Además, el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de poeta salvaje que tú sabes bien no soy. No quiero que me encasillen. Siento que me van echando cadenas.<sup>1974</sup>*

Ça m'ennuie un peu, ce mythe de gitanerie. On confond ma vie et mon caractère. Je ne le veux absolument pas. Les gitans sont un thème littéraire. C'est tout. [...]. En outre, le gitanisme me donne un ton d'inculture, de manque d'éducation et de poète sauvage qui n'est pas le mien, tu le sais bien. Je ne veux pas de cette étiquette. J'ai le sentiment qu'on me met des chaînes.

Dans les textes occitans qui nous intéressent, le rôle des gitans de Lorca est joué par des mendiants, des pauvres qui passent, qui errent de village en village. Ils sont « *Los rebalaires* »

<sup>1972</sup> Federico García Lorca, *Op. Cit.*, « *San Gabriel* », p. 443. Traduction d'A. Belamich. P. 432. Rouquette, p. 42. Allan, p. 30.

<sup>1973</sup> Federico García Lorca, P. 1598. « *Cartas de Federico García Lorca a Jorge Guillen* ». Granada, 2 mar. 26. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 1050. [Grenade, 2 mars 1926. ]

<sup>1974</sup> *Idem*, p. 1614. A. Belamich, p. 1084.

« *dels camins grands* », « Les errants » qui, sur les grands chemins, ne trouvent un peu de repos que dans les granges, quand on veut bien les y accepter : l'expression « *palhas rebeludas* » souligne, à la fois l'accueil souvent méfiant et la dureté de la couche ; sur cette paille leur sommeil sera profond mais sûrement peu réparateur :

*Mas nautres los rebalaires,  
Rebalam pel camin grand,  
E filam de vas la bisa,  
E sabèm pas ont anam.  
[...]  
Dins las palhas rebeludas  
Curam cadun nòstre trauc  
E coma de bèstias lassas,  
Dins lo sòm nos enfonsam.*<sup>1975</sup>

Mais nous autres les errants,  
nous errons sur la grand route,  
et nous filons vers la bise  
sans savoir où nous allons.  
[...]  
Au milieu de la paille rude  
nous creusons chacun notre trou  
et comme des bêtes lasses,  
nous plongeons dans le sommeil.

« *Los rebalaires* » ne sont pas des gitans comme Antonio el Camborio mais ils partagent le même sort dans une société qui ne les ménage pas. Ces parias errent sans but, de village en village, de maison en maison, à la recherche d'un gîte et de chaleur. C'est un « groupe social anonyme, amateur de soupe et de vin qui hante la nuit éclairée par le reflet de la lune sur la neige » et J. Ginestet ajoute que « Ce groupe est perdu dans l'éternité »<sup>1976</sup>.

En règle générale, les hommes ou les femmes ne sont pas des êtres doués pour le bonheur ni chez Lorca ni dans la poésie occitane. Cependant, qu'ont de commun des êtres comme ceux évoqués par Boudou dans ses poèmes comme « *Una femna* » ou ceux dont parle Rouquette dans « *Lo vielh* » par exemple, (*Les psaumes de la nuit* p. 55) et tous ceux que nous venons de voir chez Lorca ? La réponse de Lorca serait : « la « *pena negra* », le malheur profond, la solitude et la stérilité... La femme du poème de Boudou va venir seule, est-elle musulmane ? Tout semble aller mal dans la maison de L'Arbatash où vit le poète ; le verbe employé par Boudou est une création lexicale sur la racine de « *tortor* », car il n'apparaît pas dans le *Tresor dóu Felibrige* :

*Una femna ven deman  
Dins mon ostal tota sola.  
Veirai lo seu vel quand vola.  
Sèm al mes de Ramadan :  
Se pòt plorar la tortora :  
Lo tortor tortora pas.*<sup>1977</sup>

Une femme vient demain  
dans ma maison, toute seule  
Je verrai voler son voile  
C'est le mois du Ramadan,  
peut pleurer la tourterelle :  
le mâle ne roucoule pas.

Quant au poème de cette pauvre vieille occupée à trier des haricots et qui, voyant la mort arriver à la tombée de la nuit, se met à pleurer et à supplier qu'on lui accorde encore un moment de vie pour semer les haricots, symbole d'espérance du renouveau, il relève davantage du conte pour révéler l'origine de la tache noire sur la graine. Le lexique et la syntaxe de Boudou sont simples ; le cadre prosaïque de ce « conte » est rural comme l'auteur

<sup>1975</sup> Joan Bodon, 2010. *Poèmas. Éd. Bilingue*. Traduction française de Roland Pécout, Puylaurens, IEO Edicions.p. 195.

<sup>1976</sup> Joëlle Ginestet, *Jean Boudou : La force d'aimer*, Wien, Ed. Praesens, 1997. P. 34.

<sup>1977</sup> Joan Bodon, *Op. Cit.*, p. 83.

aime les peindre ; l'activité est quotidienne : en Rouergue, les anciens ne restaient jamais inactifs ; l'instant est empreint de la douceur du soir, le geste banal et simple de mettre les lunettes est la marque d'une vieillesse consciente de ses faiblesses, mais la peur est présente dans cette froide sueur de la mort qui paralyse la vieille :

<p><i>Se sieguèt la paura vièlha, Sus la pòrta de l'ostal. Carguèt vite las lunetas E comencèt son trabalh : Triava de favas gròssas [...] Los pastres anavan claure ; Doçament al campanal Lo clergue sonèt l'angèlus. [...]</i></p> <p><i>Coma s'anava senhar, Vegèt la mòrt davant ela : Poguèt pas dobrar lo braç.<sup>1978</sup></i></p>	<p>Elle s'est assise, la pauvre vieille, devant la porte de la maison. Elle a vite mis ses lunettes, elle a commencé son travail : elle avait à trier des fèves [...] les bergers rentraient les brebis ; doucement, en haut du clocher le bedeau sonnait l'angélus. [...]</p> <p>Et comme elle allait se signer, elle a vu la mort devant elle et n'a pas pu plier son bras.</p>
---	---

Cette douceur vespérale du moment de l'Angélus, quand les bêtes rentrent à l'étable, qui, ici, enveloppe la mort, elle est bien présente pour accueillir « *Lo passant* » de Rouquette :

<p><i>Pauc a pauc veniá la vesprada, Au ceu dòç s'ausissiá siblar De faucilhs negres a volada.<sup>1979</sup></i></p>	<p>Peu à peu descendait le soir. Au ciel doux l'on entendait siffler Les vols de martinets noirs.</p>
---	---

Mais le mendiant ne fait que passer, sans prendre de repos sinon sur l'aire de battage pour tâter le blé : ses yeux ne voient plus mais, malgré tout, il a le sourire. Il n'est pas gitan ; c'est un chemineau qui va de village en village tout comme « *Lo paure* », le pauvre de Boudou, est chassé de la ferme :

<p><i>Ieu aurai volgut dormir dins l'estable, Dins l'estable caud ont fa totjorn nuèch. Ieu auriái volgut dormir dins l'estable<sup>1980</sup></i></p>	<p>Moi j'aurais voulu dormir à l'étable À l'étable chaude où il fait toujours nuit. Moi j'aurais voulu dormir à l'étable</p>
--	--

L'emploi du conditionnel passé accentue l'impression de l'intensité de sa déconvenue et de son regret de ne pouvoir passer une nuit au chaud dans l'étable : la situation des termes « *caud* », à l'hémistiche et « *nuèch* » en fin de vers, souligne la suggestion du désir et renforce la nécessité de sommeil et de chaleur. La répétition du premier vers est lancinante d'autant plus qu'elle revient dans la dernière strophe ; la répétition du mot « *estable* » qui désigne l'endroit que l'homme appelle de ses vœux, ainsi que sa place dans les trois vers sont significatives de son besoin.

Ces deux hommes rejetés s'en vont par les chemins, hiver comme été, chacun avec sa peine et sa solitude : l'un est poursuivi par les chiens, l'autre est aveugle, mais ceux-ci sont bien différents :

<sup>1978</sup> *Idem*, En ce qui nous concerne « *las favas* » seraient plus des haricots que des fèves.

<sup>1979</sup> Max Rouquette, *Les Psaumes de la nuit*, [1937], Paris, Obsidiane, Édition bilingue, 1984. P. 34.

<sup>1980</sup> J. Bodon, *Op. Cit.*, p. 123.

*E ieu, pel camin ont la nèu tombava,  
Correguèri un brieu sens veire degús.  
Lo nas me prusiá, lo sac me pesava.  
Entendiá japar los cans rebeluts.*<sup>1981</sup>

Et moi, sur le chemin où tombait la neige,  
Sans voir personne, j'ai couru longtemps.  
Mon nez me démangeait, mon sac était lourd.  
J'entendais, hostiles, les chiens aboyer.

*Dins la nuoch sus lo camin blanc  
Quand dels grils tremola lo saume  
Se'n anet lo paure passant,  
Passant dau camin de san Jaume.*<sup>1982</sup>

Dans la nuit, sur le chemin blanc  
Quand des grillons tremble le psaume,  
S'en alla le pauvre passant,  
Passant du chemin de Saint Jacques.

Dans les poèmes de J. Boudou, se profile la figure du Père Goriot<sup>1983</sup> dans le portrait de ce personnage, « *Lo paure Madèr* », délaissé par ses quatre enfants dont l'aîné l'a ruiné, il est contraint d'aller sur les chemins, mendiant son pain et un peu d'hospitalité. Il ne semble éprouver aucune rancœur malgré sa tristesse, bien qu'il critique sa bru et qu'il constate les erreurs commises par ces enfants indignes. Il se contente de qualifier l'aîné de « *lo paucval* », « ce moins que rien » et il dit simplement que « *la siá femna valiá pas res* », « sa femme ne valait rien » et « *d'avisament n'aviá gaire* », « elle n'avait aucun bon sens ! » :

*N'ai un sadol de rebalar,  
Quista deçà, quista delà,  
Coma las amas de l'Infèrn.  
[...]  
Dempuèi, soi lo paure Madèr.  
Sètz plan braves de m'escotar,  
Vos dirai un autre patèr.  
Veirai pas la fin de l'ivèrn,  
Me pòdi pas mai trigossar,  
Me caldrà morir ça que la.  
S'acabarà lo meu infèrn...*<sup>1984</sup>

J'en ai assez de rôder,  
À mendier ici ou là,  
Comme les âmes de l'enfer.  
[...]  
Depuis, je suis le pauvre Mader.  
C'est charitable de m'écouter,  
je vous dirai un autre pater.  
Je ne verrai pas la fin de l'hiver,  
je n'arrive plus à me traîner,  
je vais mourir, de toute façon  
et s'achèvera mon enfer...

Ce sont aussi des êtres comme « *Lo gavach de la montanha* », « Le gavot des montagnes », de Max Rouquette :

*A través de l'estrangièr  
Qu'apara son flasco a vin,  
Lo gavach, parpèlas grèvas,  
Espia ambé d'uòlhs cafits  
D'èrba-a-dedals e de feuse.*<sup>1985</sup>

Au travers de l'étranger  
qui tend sa gourde de vin,  
le gavot, paupières lourdes,  
regarde les yeux noyés  
de digitale et de fougère.

Le vieux de l'hôpital dans le poème rouquettien « *Lo vielh* » se promène et passe aux mêmes endroits chaque jour pour retrouver ses souvenirs et la senteur de son passé. Nostalgie, mélancolie, temps présent de l'action du vieillard qui sort dans les deux premières strophes puis un futur qui suit la marche lente de l'ancien et les deux dernières strophes qui sont à

<sup>1981</sup> *Idem.*

<sup>1982</sup> Max Rouquette, *Les Psaumes de la nuit*, p. 34.

<sup>1983</sup> *Le Père Goriot* est un roman d'Honoré de Balzac, paru en 1842. Il fait partie des *Scènes de la vie privée* de *La Comédie humaine*. Goriot était riche mais père de deux filles qu'il adorait mais qui le lui rendaient mal et le dépouillèrent pour pouvoir mener la grande vie et le laissèrent mourir sans un sou.

<sup>1984</sup> Joan Bodon, *Op. Cit.*, p. 237-238.

<sup>1985</sup> Max Rouquette, 1963. *La Pietat dau matin*, IEO Toulouse, Messatges. P. 39.



l'imparfait pour l'évocation des sensations d'autrefois : nous sommes devant un magnifique poème de Rouquette qui mêle les impressions olfactives, visuelles et auditives comme le fait Lorca :

*Miegjorn, a la carriera cauda e muda  
Te rend, o vielh de l'espitau !  
[...]  
Sabe onte vas, pas solitari,  
Tu que miegjorn a fach mai sol ;  
[...]  
Sauràs anar onte son las platanas,  
Las platanas que van a ton país.  
Lo sabiàs lo camin de l'afenatge  
E lo varlet d'estable t'èra amic,  
E te parlava dau perfum de ton vilatge  
Las carretas de rama e de garric ;*<sup>1986</sup>

Midi, à la rue chaude et muette  
te rend, ô vieux de l'hôpital,  
[...]  
Je sais où tu vas, pas solitaire,  
toi que Midi a fait plus seul ;  
[...]  
tu sauras aller là où sont les platanes,  
les platanes qui vont vers ton pays.  
Tu connaissais le chemin de l'auberge  
et le valet d'écurie était ton ami,  
et te rendaient les odeurs de ton village  
les charrettes de chêne et de ramée.

Les souvenirs sont la meilleure des thérapies et Lionel Navarro le dit très bien : « celui qui mourra bientôt va prendre la seule médecine qu'il connaît, son pays de soleil et de fraîcheur, où il naquit et vécut et qui lui dispense déjà, à plein, sa mémoire. »<sup>1987</sup>. C'est aussi le retour à la source de sa vie, de sa jeunesse, le besoin de se ressourcer dans sa terre natale : andalouse ou méditerranéenne.

Ce vieux a pour sœur « *La vielha* » qui est aussi la jumelle de « *La vièlhòta* » de Boudou (*Poemas*, p. 153). Le poids des ans et du temps l'a courbée mais dans sa prunelle demeure un coin de ciel bleu et elle aussi a conservé des souvenirs qui la font vivre ; ce sont les braises sous la cendre de son passé, têtues comme la vie qui s'obstine à durer ne serait-ce que dans les réminiscences :

*La doça cara de la vielha  
Mitat clinada au fiu dau temps,  
L'uolh blau jos la fina parpelha  
Coma un floc de ceu dins lo vent ;  
D'un record teu la testa greva  
Seguís dau fuoc lo clar dansar,  
Que vai e vira, e sempre treva  
La cendre cauda dau passat.*<sup>1988</sup>

Le doux visage de la vieille  
demi-penchée au fil du temps,  
l'œil bleu sous la fine paupière  
un lambeau de ciel dans le vent ;  
d'un subtil souvenir la tête lourde  
suit la claire danse du feu,  
qui va et vire et toujours hante  
la cendre chaude du passé.

Cette volonté de se souvenir, de survivre dans la dignité et d'être des citoyens à part entière, nous la voyons dans le slogan des mineurs de Decazeville (La Sala) qui affirmaient : « *Bibo la souldaritat. Nous daïssaren pas torssé.* », [Vive la solidarité ! Nous ne nous

<sup>1986</sup> Max Rouquette, *Les Psaumes de la nuit*, [1937], Paris, Obsidiane, Édition bilingue, 1984. P. 54.

<sup>1987</sup> Article de Lionel Navarro, « Un homme dans l'infini : méditations pascaliennes, inquiétudes et sérénité jansénistes dans *Les Psaumes de la nuit* », In Verny, Marie-Jeanne, en collaboration avec Philippe Gardy, 2009. *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane : la poésie d'oc dans le concert des écritures européennes, 1930-1960*. PULM, collection « Etudes occitanes », Montpellier. P.85.

<sup>1988</sup> Max Rouquette, *Los Saumes de la nuòch [Les psaumes de la nuit]*, [1937], Paris, Obsidiane, Édition bilingue, 1984. P. 16. M-J. Verny nous fait remarquer que la graphie n'est pas la graphie normalisée et que les recueils contiennent des erreurs.

laisserons pas faire] <sup>1989</sup>. Ce calicot en « patois », « *nos daissarem pas tòrcer* », brandi par des mineurs en colère, a été corrigé par le grand auteur occitan Henri Mouly (Enric Molin) <sup>1990</sup>.

Ne serions-nous pas proches de *Land and freedom* <sup>1991</sup>? Ces hommes repoussés réclament une terre et le droit de vivre et travailler au pays, dans un pays où ils seraient libres et acceptés. Tous ces hommes d'Occitanie méprisés, rejetés, humiliés, dédaignés par les politiques, les industriels, subirent et continuent de subir, en ce début de XX<sup>e</sup> siècle, le même ostracisme que les gitans d'Andalousie.

Les hommes du *Romancero gitano* sont tous marqués par un sceau fatal. Ils sont coupables d'être ce qu'ils sont, gitans et gardes civils, et surtout, ils sont responsables de leur devenir par la violence qu'ils déchaînent et la répression que certains subissent et qui entraînent des « *reyertas* », des rixes inévitables et souvent mortelles. Ces réprouvés, voués aux gémonies par une partie de la population, étaient anoblis par Lorca et par leur art du chant flamenco mais ils avaient des antagonistes, des antihéros. Ils étaient en opposition permanente avec les hommes de l'ordre, les représentants de l'autorité chargée de faire respecter la discipline : la *Guardia civil*, police montée souvent, allant toujours par deux, « *la pareja* », aux vêtements si caractéristiques et si noirs.

### 3.6.3- Les hommes en noir. La Guardia civil

C'est l'ennemi du gitan et le symbole de mort ; elle représente l'arbitraire. La Guardia Civil est associée à la noirceur et à la dureté, ce qui est mis en relief par l'utilisation du terme « *charol* » pour la désigner : les tricornes de la Garde civile étaient en cuir verni noir. Ce groupe d'hommes armés et chargés de la discipline est associé à la nuit : « *doble nocturno de tela* » que Rouquette rend par « *de tela doble nuochenc* » et Allan par « *clar de tela de la nuech* » <sup>1992</sup>.

Ces gardes civils sont des personnages fréquents dans plusieurs poèmes du *Romancero gitano* comme « *Romance sonámbulo* », qui nous les présente saouls : « *Guardias civiles borrachos* », « *Reyerta* », « *Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla* » et « *Muerte de Antoñito el Camborio* ». Un « romance » leur est consacré : « *Romance de la*

---

<sup>1989</sup> 19 décembre 1961-février 1962 : la plus longue grève de l'histoire du monde minier ; soixante-huit jours d'occupation des puits, doublée d'une grève de la faim, suite à l'annonce brutale de licenciements. Toute la population s'est mobilisée pour soutenir les grévistes et de nouvelles idées ont fait leur apparition : colonialisme intérieur, suprématie du Nord de la France, frustration culturelle, sentiment d'injustice dans le traitement des régions... C'est vers 1970 que R. Lafont va écrire sur ces thèmes et s'engager en politique pour « Décoloniser en France » et « Donner des Clefs pour l'Occitanie ». Cf. Alain Alcouffe, *Le colonialisme intérieur*. Submitted to the Conference in tribute to Robert Lafont, Nîmes, september 2009 - a revised versio. 2009.<[hal-00848175](https://hal.inria.fr/hal-00848175/document)

<sup>1990</sup> Né en 1896 à Compolibat, il y mourut en 1981, Henri Mouly, en occitan Enric Molin, est un auteur rouergat qui a fondé « *Lo Grelh roergas* » et fut majoral du félibrige en 1949. Également Maître des Jeux floraux, il composa des pièces de théâtre, des romans. Il fut un grand défenseur de la culture occitane et de la correction de la langue d'òc.

<sup>1991</sup> Film britannique de Ken Loach de 1995. L'action se déroule pendant la révolution sociale espagnole de 1936.

<sup>1992</sup> Traduction d'A. Belamich, p. 443. « Double nocturne de toile », Rouquette, p. 56. Allan, p. 42.

*guardia civil española* ». Le *Poema del Cante jondo* s'achève sur la « *Escena del teniente coronel de la Guardia Civil* », scène à la fin de laquelle le lieutenant-colonel de la Garde civile passera de vie à trépas. Ce sont des anti-héros : « *no lloran* », « *non plòran* », « *jamai ploran* », ils ne pleurent pas car leur âme est dure et noire comme le matériau qui compose le chapeau des gardes, le tricorne « *de charol* », de cuir verni. Rouquette traduit par « *cuòr lis* » et Allan dit « *cuèr negre* ». Cette garde, dont la mission était de maintenir l'ordre établi surtout dans les campagnes et de lutter contre le banditisme, a été créée en 1844 par décrets de la jeune reine Isabelle II. Elle a reçu la Grand Croix de la « *Orden Civil de Beneficencia* »<sup>1993</sup> et le peuple lui a donné le surnom de « *benemèrita* » (qui mérite bien de la patrie) à partir d'octobre 1929 ; terme que l'on trouve dans le poème « *Romance de la Guardia civil española* »<sup>1994</sup> :

*Apaga tus verdes luces  
Que viene la benemèrita.  
¡Oh ciudad de los gitanos!*<sup>1995</sup>

*Damoça tos verds lums  
Que ven la garda civila.  
Ò ciutat dels caracos!*

*Estupa tei verdei lutz  
Que vèn la garda civila.  
Ò ! La ciutat dei caracos !*

Voici la Garde Civile.  
Éteins tes vertes lumières.  
Ô la ville des gitans !

Selon M. Gauthier, les gardes civils, en mission, doivent transporter leurs effets et les munitions dans « *una mochila* », un sac à dos, qui leur donne cette silhouette bossue<sup>1996</sup>. Par ailleurs, si Allan conserve cette image, « *gibosa* », Rouquette préfère celle de largeur d'épaules du terme « *espatloses* » :

*Jorobados y nocturnos  
Chorma gibosa e nuechenca.*<sup>1997</sup>

*Espatloses e nuochencs.  
Nocturnes et contrefaits.*

Vêtus de leurs « *capas siniestras* », « *las capas sinistras* », « *lei capas senistras* », « capes funèbres », sous le regard de la demi-lune et dans le vent, ils mettent à sac la « *ciudad de los gitanos* », aux lumières vertes éteintes.

Eutimio Martín<sup>1998</sup> indique en note que « *Hasta en las estrellas (concretización del idealismo absoluto, de la apetencia humana de infinito) proyectan los guardias civiles su*

<sup>1993</sup> L'ordre de la *Beneficencia* a été fondé par un décret royal du 28 mars 1844 ; c'est alors un corps spécial de la force armée de l'Infanterie et de la Cavalerie. La règle était le silence et une discipline aveugle. Aujourd'hui c'est devenu « *La Orden Civil de la Solidaridad social* ». Le tricorne, d'origine française, est devenu le signe distinctif de ce corps ainsi que l'uniforme vert (« *los verdes* », « *la pareja* » étaient des surnoms populaires ; les gardes étaient deux et inspiraient la crainte encore dans les années 60). Cf. <http://www.guardiacivil.es/es/institucional/Conocenos/index.html>

<sup>1994</sup> Voir Federico García Lorca, 1996. *Antología comentada* Selección, Introducción y notas de Eutimio Martín, 2<sup>da</sup> edición, Madrid, Ediciones de la Torre. P. 196 et 197. Ce poème a valu à Lorca quelques avatars judiciaires car un habitant de Tarragona le fit citer devant un tribunal en l'accusant d'offense à la garde civile.

<sup>1995</sup> Traduction d'A. Belamich. P. 231. Rouquette. P. 56. Allan. P. 41.

<sup>1996</sup> Michel Gauthier, 2011. Federico García Lorca : *le Romancero gitano*, Poésie et réalités, Paris, L'Harmattan. P. 15.

<sup>1997</sup> Federico García Lorca, *Obras completas* « *Romance de la Guardia civil española* », p. 454. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 441. Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard, p. 229. « Groupe bossu et nocturne ». Rouquette, p. 54. Allan, p. 40.

*inherente agresividad*», cette fameuse «*pareja*» de gardes projette son agressivité intrinsèque jusque dans les étoiles qui sont la concrétisation de l'idéalisme absolu, de l'appétence humaine d'infini et ces astres scintillants deviennent, pour ces hommes enveloppés dans leur cape et dans la nuit, des éperons, des instruments de possibles et futures tortures :

*Avanzan de dos en fondo  
Doble nocturno de tela.  
El cielo se les antoja  
Una vitrina de espuelas.*<sup>1999</sup>

*Avançan a beles dos  
De tela doble nuochenc.  
Lo cèl per sa fantasiá  
Es veirina d'esperons.*

*Avançan dos a cha dos  
Clar de tela de la nuech.  
Voudrián que lo cèu siága  
una mostra d'abrivaus.*

Ils avancent deux par deux.  
Double nocturne de fond  
Le ciel pour leur fantaisie  
n'est qu'un bazar d'éperons.

Dans le *Poema del Cante jondo*, la «*Canción del gitano apaleado*» (P. 332) (que l'on peut rattacher au «*Romance de la Guardia civil española*»), nous montre un gitan battu qui supplie la «*Guardia civil caminera*», la même que celle qui arrête Antonio sur la route de Séville («*Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla*», p. 445), de lui donner à boire après les coups assésés :

*Guardia civil caminera,  
Dadme unos sorbitos de agua.  
Agua con peces y barcos.  
Agua, agua, agua, agua.*<sup>2000</sup>

*Garda civila movedissa  
Bailatz-me quauques glops d'aiga.  
D'aiga amb peisses e barcas.  
D'aiga, d'aiga, d'aiga, d'aiga.*

Garde civile des chemins,  
donnez-moi une gorgée d'eau.  
De l'eau avec des poissons et des  
bateaux.  
l'eau, de l'eau, de l'eau, de  
l'eau.

Sa soif est si grande car il a été très cruellement battu, qu'il boirait de l'eau avec des poissons et des bateaux, ce qui correspond à une expression française, familière et populaire : « boire la mer et les poissons ». Lorca insiste encore en répétant quatre fois le mot «*agua*» dans le vers qui suit. Mais c'est en vain. Pas de pitié pour le « gitan ». Selon José Ortega, «*La guardia civil es el antihéroe en el sentido ontológico, con principio de donde emergen las fuerzas oscuras del mal, y sociedad, es decir, representantes de la clase dominante*», [La garde civile est l'anti-héros au sens ontologique, avec le principe d'où émergent les forces obscures du mal, et société, c'est-à-dire, représentants de la classe dominante]<sup>2001</sup>. Contre ces forces de coercition, le gitan n'a que peu de ressources : le repli sur des concepts ancestraux et un mode de vie à l'écart des autres ou la fantaisie et l'imagination comme moyen d'évasion

<sup>1998</sup> Federico García Lorca, 1996. *Antología comentada* Selección, Introducción y notas de Eutimio Martín, 2<sup>da</sup> edición, Madrid, Ediciones de la Torre. P. 219.

<sup>1999</sup> Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard, p. 231. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 443. « Ils avancent deux par deux. / Double nocturne de toile. / Le ciel pour leur fantaisie / n'est qu'un bazar d'éperons. ». Rouquette. P. 56. Allan. P. 42. Rouquette. P. 59.

<sup>2000</sup> Traduction de P. Darmangeat. *Poésie*/Gallimard. P. 182. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes II*, p. 223. « Garde civile des routes, / donnez-moi quelques gorgées d'eau. / De l'eau avec des poissons et des bateaux. / de l'eau, de l'eau, de l'eau, de l'eau. ». Rouquette. P. 59.

<sup>2001</sup> José Ortega, *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*, Biblioteca de bolsillo n°4, Universidad de Granada, Granada, 1989. P. 108.

momentanée ou définitive ; c'est ce que nous voyons dans le texte « *Escena del teniente coronel de la guardia civil* ».

Dans ce poème, le gitan ne meurt pas... C'est le lieutenant-colonel qui défunte dans une espèce de crise cardiaque, « *Ayyyyy !* », provoquée certainement par les réponses métaphoriques, insultantes et hors de propos pour le responsable de l'ordre qu'il est, que donne le gitan : « *He inventado unas alas para volar, y vuelo. Azufre y rosa en mis labios. [...]. Aunque no necesito alas, porque vuelo sin ellas. Nubes y anillos en mi sangre.* », « J'ai inventé des ailes pour voler, et je vole. Soufre et rose sur mes lèvres. [...] Bien que je n'aie pas besoin d'ailes pour voler. Nuées et anneaux dans mon sang »<sup>2002</sup>.

Et pourtant ce militaire se réclamait avec vigueur et orgueil de sa qualité et de son titre : « *Yo soy el teniente. Yo soy el teniente. Yo soy el teniente coronel de la Guardia Civil* », « Je suis le colonel. Je suis le colonel. Je suis le lieutenant-colonel de la Garde civile. », « *Siái lo luòctenent. Siái lo luòctenent. Siái lo luòctenent coronèl de la Garda civila.* »<sup>2003</sup>. La poésie est donc bien un langage de subversion, une arme qui peut tuer, « *un arma cargada de futuro* »<sup>2004</sup> comme l'a dit G. Celaya. De plus, que peut une distinction de pouvoir, même militaire, contre le pouvoir de l'imagination ? Cette image peut rappeler à certains la chanson d'Hervé Cristiani<sup>2005</sup>, en 1981, « Il est libre Max », bien que ce texte prête parfois à confusion selon les lectures qui peuvent être faites :

Il est libre Max !  
Y'en a même qui disent  
Qu'ils l'ont vu voler

L'opinion de J. Ortega va dans le sens d'une opposition systématique, devenue un cliché, entre le gitan et les gardes civils pour défendre les droits des gitans, droit à la fantaisie et à la liberté. C'est aussi, comme il le souligne, un symbole du binôme vie-mort qui tourmente Lorca :

*Lorca utiliza el tópico de la enemistad gitano-guardia civil (variante del conflicto vida-muerte) para defender el derecho del gitano, quien recurre a la fantasía como vía de preservación de su libertad.*<sup>2006</sup>

[Lorca utilise le cliché de l'inimitié gitan-garde civil (variante du conflit vie-mort) pour défendre le droit du gitan, qui a recours à la fantaisie comme moyen de préservation de sa liberté].

---

<sup>2002</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Poema del cante jondo*, p. 328. Traduction de P. Darmangeat. P. 180. « Scène du lieutenant-colonel de la Garde civile ». Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes II*, p. 222. « J'ai inventé des ailes pour voler, et je vole. Soufre et rose sur mes lèvres. [...] D'ailleurs, je n'ai pas besoin d'ailes : je vole tout seul. Anneaux et nuages dans mon sang. ».

<sup>2003</sup> *Idem*, p. 329. Traduction de P. Darmangeat, *Poesie* / Gallimard. P. 179. Rouquette. P. 55.

<sup>2004</sup> Voir Gabriel Celaya, « *La poesía es un arma cargada de futuro* », *Cantos iberos*, Alicante, Verbo, 1955. Pseudonyme de Rafael Múgica Celaya, poète né à Hernani en 1911 et mort à Madrid en 1991. Un des plus grands représentants de la poésie sociale des années cinquante.

<sup>2005</sup> Hervé Cristiani, chanteur, auteur, compositeur, interprète, est né à Paris en 1947 et décédé à Paris en 2014.

<sup>2006</sup> José Ortega, 1989, *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*, Biblioteca de Bolsillo N° 4, Universidad de Granada, Granada. P. 24.



Ce corps militaire chargé de la surveillance et du maintien de l'ordre a un frère dans le corps français des CRS évoqués par B. Lesfargues dans le poème « *Diga-li, Ròse* », « Toi, le Rhône, dis-lui », du recueil *Ni cort ni costìer*, qui ouvre la partie composée de « *Poèmas del mes de mai a Lion* ». Le poète a vécu les événements de Mai 68 dans cette ville au bord du Rhône auquel il s'adresse pour qu'il transmette un message d'amour « *a la tèrra occitana* », « à la terre occitane » vers laquelle le fleuve s'écoule. Cet épisode de fièvre sociale et estudiantine a marqué les esprits et a permis une évolution des mentalités. Mais les gardiens de l'ordre veillaient :

<i>Negres son, son cascats,</i>	Ils sont noirs et casqués,
<i>Son armats de fusilhs</i>	sont armés de fusils
<i>E lançan de granadas.</i>	et lancent des grenades.
<i>Negres son dins la nuèch</i>	Ils sont noirs dans la nuit
<i>De fum e de grumilhas.</i>	de fumée et de larmes.
<i>Negre lo vestit, negre l'uèlh, negre...</i> <sup>2007</sup>	Noir le vêtement et noir l'œil, noir...

Lesfargues emploie des images qui se rapprochent de celles de Lorca. Les luttes évoquées rappellent le « *Romance de la Guardia Civil española* » de Lorca. Les CRS ressemblent aux gardes civils « *jorobados y nocturnos* », « groupe bossu et nocturne » qui, dans la nuit, « *avanzan de dos en fondo, / doble nocturno de tela* », « Ils avancent deux par deux. / Double nocturne de fond »<sup>2008</sup>, casqués de noir. La place du terme « *negre* » en tête de vers et répété trois fois augmente la sensation de danger et la proximité avec Lorca. Cependant, la générosité et l'humanité de Lesfargues les considère à la fois comme des victimes bien qu'ils soient des bourreaux :

<i>O fraires alienats,</i>	Oh ! frères aliénés,
<i>Negras victimas,</i>	noires victimes,
<i>Negres borrèls</i>	noirs bourreaux

Et il les imagine semblables à lui, qui se souviennent de leur passé et d'une autre vie que celle qu'ils mènent et donc, ouverts à la nostalgie et aux sentiments fraternels. Mais ces hommes ont une tâche à accomplir et ne sont pas libres. Comme les gardes civils passent les portes et pénètrent dans la ville des gitans pour la mettre à sac, les CRS sont contraints et accomplissent les mêmes actes :

<i>Cuarenta guardias civiles</i>	Quarante gardes civils
<i>entran a saco por ellas.</i>	Pour la piller y pénètrent.
[...]	[...]
<i>Pero la Guardia Civil</i>	Pourtant la Garde Civile
<i>Avanza sembrando hogueras</i> <sup>2009</sup>	Avance en semant de flammes
<i>Mas, de ser, los negres CRS</i>	Mais ce soir les noirs CRS
<i>Trepejan lor passat</i>	Piétinent leur passé
<i>E conscienciosament</i>	Et consciencieusement

<sup>2007</sup> Bernat Lesfargas, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrux, Jorn. P. 111.

<sup>2008</sup> Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard, p. 229 et 231.

<sup>2009</sup> Federico García Lorca, *Obras completas « Romance de la Guardia civil española »*, p. 454. Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard, p. 232-233. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 443-444.

*Lançan de granadas,  
E tustan, tustan.*

Lançant des grenades  
Et frappent, frappent.

La tristesse et la dureté sont soutenues chez l'Andalou autant que chez le Périgourdin par l'insistance sur la teinte noire des fers et des chevaux des gardes espagnols identique à celle des forces de l'ordre françaises. Les grenades évoquent les flammes et la répétition des coups « *tustan, tustan* » montre l'acharnement des hommes et répond à l'avancée opiniâtre des Gardes.

Lesfargues n'est pas le seul à avoir évoqué la présence de cet épisode historique de mai 1968. Pécout y fait références dans son premier livre publié *Avèm decidit d'aver rason* et, selon M-J. Verny, « le mouvement de mai 1968 et ses retombées sur les analyses d'une partie influente du mouvement politique occitan des années 60-70 comptent parmi les clés qui permettent de lire le premier recueil de Roland Pécout. »<sup>2010</sup>.

Il ne faut pas passer sous silence le poème de R. Lafont, « *Mai de 1968* », sixième section de « *Native people* » du recueil *Aire liure*. Voici ce que P. Martel en dit :

A partir de 1965, un petit groupe de militants occitanistes autour de Lafont publie une revue trimestrielle, *Viure* (« vivre »), qui fait une large place à des thématiques inédites dans l'histoire du mouvement. [...] Les premiers textes publiés sont d'ailleurs purement littéraires, sans référence aux thématiques développées dans le reste de la revue. Arrive le numéro 13, paru en août 1968. Il contient encore des poèmes, mais leur ton a changé<sup>2011</sup>

Et c'est le poème de Lafont qui se réclame des grandes figures littéraires ou politiques passées :

*Tu Machado dau Segond Congrès de la Defensa de la Cultura e de Colliure  
Tu Fedérico de la Ciutat Universitària  
E de cinc oras just la poncha dau capvèspre dins ta carn  
Tu Nezval lo jove  
E tu Maiakovski lo mòrt e jamai mòrt  
Ara podèm parlar e non pas per maniera  
Ara podèm parlar dau còr e boca clausa  
Mentre se passeja per carriera un cant que n'aviam oblidat lei paraulas  
E se fai dins lo temps un grand remenadis d'ulhauc.*

Toi Machado du Second Congrès de défense de la culture / Et de Collioure / Toi Fedérico de la cité universitaire / Et des cinq heures la pointe du soir dans ta chair / Toi le jeune Nezval / Et toi Maïakovski le mort qui ne meurt pas / Voici que nous pouvons parler pour dire / Parler du fond du cœur et à bouche fermée / Pendant que l'on promène dans les rues un chant dont nous avons oublié les paroles / Et qu'il y a dans le temps un grand remuement d'éclairs.

Le troisième vers « *E de cinc oras just la poncha dau capvèspre dins ta carn* », « Et des cinq heures la pointe du soir dans ta chair », contient certainement une allusion au poème

<sup>2010</sup> Marie-Jeanne, Verny 2003. *Enrasigament e nomadisme trajectoire d'un écrivain occitan de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle*, Roland PÉCOUT, I E O. Textes et documents. Publication issue d'une thèse de doctorat soutenue en décembre 2002, sous la direction de Philippe Gardy. P. 146.

<sup>2011</sup> P. Martel, 2003, « Révolutionnaire ou nationaliste ? La poésie occitane après 1968 », *Terrain*, n° 41, pp. 91-102. <https://journals.openedition.org/terrain/1652> consulté le 2018-06-10 16:45:43

lorquien *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* dans l'expression qui rappelle l'heure de l'accident qui coûta la vie du torero ami « *a las cinco de la tarde* », tout en l'attribuant au poète. Peu importe que les poètes se taisent ; le poème sera celui du peuple, un peuple uni qui va s'inventer une vie nouvelle avec ardeur :

<i>Ara dins lo silenci dei poetas</i>	Maintenant dans le silence des poètes
<i>Lo poema se fai amb de paraulas promogudas</i>	Le poème se bâtit de paroles promues
<i>Amb de paraulas que s'escapan de la retorica sendicala</i>	De paroles échappées à la rhétorique syndicale
<i>Obriers païsans escolans flor d'auristre</i>	Ouvriers paysans écoliers fleurs d'orage
<i>Es impossible de pas escriure de poèmas</i>	Il est impossible de ne pas écrire des poèmes
<i>Se siam de milierats e non pas per maniera</i>	si nous sommes des milliers et que ce n'est plus
<i>Mai per nos inventar nosautres</i>	une façon de parler mais de nous inventer nous-mêmes
<i>Parier aqueu que s'inventa que viu</i>	comme celui qui s'invente vivant
<i>En mossegant a l'espatla lo mond.</i> <sup>2012</sup>	En mordant le monde à l'épaule.

Voici l'analyse de P. Martel :

Le silence des poètes est toujours là, mais on voit comment il doit céder la place à une parole d'histoire, celle du peuple qui se libère. Et de même qu'il est interdit d'interdire, il est impossible de ne pas écrire de poèmes : signe que, pour la parole poétique, les événements de Mai 68 ont ouvert un espace dans lequel elle a vocation à s'engouffrer pour apporter sa pierre (son pavé ?) au mouvement en marche.<sup>2013</sup>

La révolte de Lafont est plus discrète que celle de Lesfargues ou de Pécout mais elle est bien présente dans les derniers vers contre un état global de la société.

Aux hommes détestés pour leur fonction et leur comportement que sont les gardes civils, aux proscrits que sont les gitans et les femmes, il faut ajouter les Noirs pour lesquels Lorca a écrit, ainsi que tous les exclus du progrès et du bien-être social que sont les pauvres hères ou les mendiants parcourant les chemins occitans.

Les Noirs occupent trois textes de la deuxième section dans *Poeta en Nueva York*. La condition de cette catégorie de population relève de la beauté selon les canons lorquiens qui, cependant, voient et sentent à Harlem une vie et une chaleur innocentes dans un univers urbain qui détruit l'homme et le rend esclave. L'homme noir de Harlem devient, sous la plume de Lorca, le symbole de l'oppression par une société capitaliste qui méconnaît la sympathie, l'amour et la nature ; il devient aussi l'image de la souffrance et de la misère. À la différence des gitans, il est étranger psychologiquement et socialement dans ce milieu qui lui est hostile. Allan, qui a traduit *Son de negros en Cuba, Cant de negres a Cuba*, ne semble pas s'être penché, malgré son militantisme, sur cette partie nord-américaine de l'œuvre lorquienne. L'atmosphère plus joyeuse de cet avant-dernier poème du recueil a dû lui sembler plus attirante et attrayante.

<sup>2012</sup> Robert Lafont, 2011. *Poèmas, 1943-1984*, Montpeyrroux, Journ. P. 222-223.

<sup>2013</sup> P. Martel, *Op. Cit.*

Tous ces hommes et ces femmes sont unis par la solitude, l'isolement, les difficultés à vivre librement mais aussi par l'appréhension de l'avenir, la peur de la mort, l'absence de l'amour et, pour les femmes, celles de Lorca en particulier, le manque de maternité. Les questions purement philosophiques ne semblent pas les toucher et pourtant ils ressentent profondément la lente mais inexorable marche du temps et, souvent, l'acceptent avec résignation. Seuls, les poètes, dans leurs poèmes, peuvent donner la parole à ces êtres, cette parole si chère à Rouquette ou à Cordes ou Lafont, lui qui s'adresse même au silence<sup>2014</sup>. Si Lorca se bat pour éclairer les hommes et les femmes de son pays sur leurs conditions d'existence et élever leurs connaissances en risquant les foudres des forces de l'ordre, les poètes occitans qui nous concernent n'ont pas eu à lutter pour les mêmes libertés. Ils ont participé malgré tout de l'éveil culturel de leur région à une langue oubliée ou en voie de l'être et redonné du crédit à une culture qui s'appauvissait en s'appuyant sur le passé mais en l'adaptant aux exigences nouvelles. La technique poétique de chacun correspond à son caractère : l'ironie de Busquet, plutôt dirigée contre le corps constitué de l'Église ; l'empathie de Boudou pour tous les malheureux ; la révolte de Cordes qui ne se manifeste pas seulement dans ses poèmes mais aussi dans une action militante pour la défense de la culture occitane, comme Lesfargues... Il se peut que cela tienne à une différence d'époque et de mentalité.

Si, dans le monde, « l'homme a sa place, orgueilleuse et mesurée tout à la fois »<sup>2015</sup> comme le dit M.-J. Verny, à la suite de R. Pécout, il faut dresser le constat que tous ces êtres éprouvés et réprouvés n'expriment que très peu leurs sentiments : amour, haine, passion, douleur, tristesse... Une pudeur ou une peur de déplaire et de gêner serre leur cœur et clôt leurs lèvres. Le poète est leur voix, leur porte-parole et donne du sens à leurs attitudes ou à leurs actions. Tous redoutent de ne pas connaître l'amour, de perdre la vie et craignent la mort car certains croient en un jugement divin et final quand d'autres l'espèrent.

### 3.7- Sentiments. De la peine à la mort dans la quête de l'amour

Les êtres humains chez Lorca ne sont pas seulement des personnages symboliques comme Soledad Montoya, l'incarnation de la « *Pena* », la peine gitane et au-delà. Cette peine est d'ailleurs, le double du « *maucòr* » rouquettien ressenti pas « *l'Unicòrn* », la bête unique et seule comme l'est doublement Soledad, par son prénom et par son existence solitaire. Ils sont présentés comme des personnes bien vivantes, réelles, qui éprouvent des sentiments et connaissent l'amour, la peur, la colère... Ces émotions sont vécues « à l'andalouse », avec exagération et exacerbation comme souvent. Nous savons que Lorca était un homme d'empathie avec les faibles, les « *faidits* », bannis de la société. A. García Velasco dit qu'il est

---

<sup>2014</sup> Voir Robert Lafont, 2011. *Poèmas, 1943-1984*, Montpeyroux, Jorn. « *Paraulas au vièlh silenci* », p. 5 à 33. Cf. Torreilles, Claire et Verny, Marie-Jeanne (éd.), 2011. « Per Robèrt Lafont », *Lenga e país d'òc* – numéro double 50-51, Montpellier, CRDP ; articles de l'auteur et études critiques. P. 99.

<sup>2015</sup> Marie-Jeanne Verny, *Enrasigament e nomadisme, trajectoire d'un écrivain occitan de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle*, Roland PÉCOUT. IEO, textes et documents, 2003. P. 450.

le « *poeta del llanto* »<sup>2016</sup>, le poète des pleurs. Les termes « *llorar* », pleurer, « *llanto* », pleur, « *sollozo* », sanglot, reviennent fréquemment dans la poésie, que ce soit le poète qui emploie le « *yo* » lyrique, qu'il évoque les larmes versées par amour, pour un amour ou celles versées par d'autres qui souffrent. Ce ne sont pas seulement les êtres humains qui sont dotés de ce pouvoir de pleurer mais aussi les objets, les animaux comme le lézard ainsi que les astres, la lune ; le paysage n'est pas exempt de larmes :

*Todo lloira por costumbre,  
 Todo el campo se lamenta  
 Sin darse cuenta.*<sup>2017</sup>

Tout pleure, par habitude,  
 La campagne se lamente sans  
 S'en rendre compte.

La musique de la guitare du *Poema del cante jondo* est un sanglot : « *Empieza el llanto / de la guitarra* », « *Commencent les larmes / de la guitare.* » (P. 297) ; la guerre elle-même pleure dans la *Oda a Walt Whitman* (P. 52) : « *la guerra pasa llorando con un millón de ratas grises* », « *La guerre passe en pleurant avec un million de rats gris* »<sup>2018</sup>.

Les seuls humains qui ne pleurent pas sont les hommes de la Guardia civil car leurs cœurs sont aussi durs que leurs têtes :

*Tienen, por eso no lloiran,  
 De plomo las calaveras.*<sup>2019</sup>

*Tenon, per aquò non ploran,  
 De clòscas fachas de plomb.*

*An, es perquè jamai ploran  
 De testarassas de plomb.*

S'ils ne pleurent, c'est qu'ils ont  
 Du plomb au lieu de cervelle.

La critique de la Garde civile donne davantage de poids à l'attachement que Lorca éprouve pour les gitans et les exclus, les « *faidits* » et les « *damnés de la terre* ». La même disposition est présente chez R. Busquet quand il s'adresse à ses « *amics* », « *amis* » : « *Amics que m'escrivètz sovent* », [Amis, qui m'écrivez souvent] (P. 26) ou « *Paures amics, caras planètas* », [Pauvres amis, chères planètes] et « *Amics, canavèras fragilas* », [Amis, roseaux fragiles]<sup>2020</sup>. Lui-même s'appelle « *Lo reprobato* », [Le Réprouvé]<sup>2021</sup> dont la tête coupée par les « *amics borrèls* », les amis-bourreaux, rejoindra « *dòna Justícia* », dame Justice, pour l'embrasser « *dins la fosca propícia* », dans l'obscurité propice d'une tombe. R. Busquet reprend cette idée dans la « *Balada dels banhats* » (P. 63) quand il s'adresse au « *paure cocut* », malheureux cocu, au « *colcavestit* », vagabond, à l'« *aule pagès* », méchant métayer, au « *jove conscrit* », jeune conscrit, à tous ceux enfin, qui se demandent bien pourquoi ils sont victimes d'un tel acharnement de la part de l'existence et pourquoi, selon l'expression populaire, « *plòu totjorn sul banhat* », il pleut toujours sur les mouillés. Un sentiment

<sup>2016</sup> Antonio García Velasco, *Las cien mil palabras de la poesía de Lorca a los cien años de su nacimiento*, Editorial Aljaima, Málaga, 1999. P. 142.

<sup>2017</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, « Paisaje », *Libro de poemas* p. 225. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres I*, p. 51.

<sup>2018</sup> Traduction d'A. Belamich, *Œuvres I*, p. 132. Traduit par A. Belamich, *Œuvres I*, p. 559.

<sup>2019</sup> *Idem*, « *Romance de la Guardia civil española* ». P. 453. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 441. Rouquette. P. 54. Allan. P. 40.

<sup>2020</sup> Ramon Busquet, *Aquò Ritz quand plòu*, Messatge, IEO, Tolosa, 1979. P. 42/43.

<sup>2021</sup> *Idem*, p. 101.



d'injustice apparaît clairement dans la dernière strophe qui mêle le style populaire et familier au ton grave de l'interpellation au « *Prince d'aquel mond* » :

*Prince d'aquel mond, acanhat  
A metre de fen dins tas bòtas,  
N'engolisses tant que ne ròtas,  
Aquò plòu totjorn sul banhat !*

[Prince de ce monde, acharné  
À mettre du foin dans tes bottes,  
Tu en avales tant que tu rotates,  
Il pleut toujours sur qui est mouillé !]

Cette expression populaire du dernier vers a été employée par Cordes dans son recueil *Branca tòrta* de 1964, pour illustrer l'impression d'injustice et de fatalité, dans le poème « *Sirventes* », dans le style des Troubadours, (*Òbra poètica* p. 107), virulente critique de la terre, mère indigne d'enfants mal traités, « *irrecuperats* », perdus et irrécupérables, sur lesquels tombe toujours la pluie, « *quora plòu suls banhats* », alors qu'ils sont déjà mouillés, c'est-à-dire rejetés. L'homme écorché qu'était Lorca ressentait une sympathie profonde pour ceux qui souffrent, pour les femmes, pour tous ceux que la vie malmène, comme les « *gitanos* », fiers d'être gitans, d'appartenir à une lignée de « *caracos* » mais mal aimés, chassés par la police et marginalisés.

### 3.7.1- L'injustice et le désespoir : moteurs de révolte poétique

En poésie, sauf dans le recueil *Poeta en Nueva York*, Lorca s'est peut-être moins penché de façon claire et nette, sur les problèmes sociaux ou politiques qui ont pu affecter l'Espagne durant sa courte vie, alors que ses pièces de théâtre sont de véritables réquisitoires contre le machisme ou la condition des femmes. Il a plaidé pour les Gitans, il a chanté les Noirs de Harlem, il a soutenu les exclus qui, comme lui, souffraient d'ostracisme à cause de leurs mœurs ou de leur couleur de peau, dans une société dans laquelle les sentiments étaient refoulés et enkystés du fait de la religion toute puissante et des traditions séculaires. La proximité de Lorca avec les humiliés et les souffrants, de quelque bord qu'ils soient et quelle que soit la marginalisation dont ils sont victimes, est un fait reconnu depuis l'enfance du poète et elle est attestée par les propos de son frère qui explique aussi l'impression que Lorca n'a jamais adopté une position doctrinaire précise :

*Acaso se le haya reprochado a Federico que no quede en su vida y en su obra constancia de una postura doctrinaria. Pero es que él escribió como un poeta, y no como un afiliado a ningún credo político. Él sintió la injusticia social, la desigualdad y el sufrimiento de los hombres desde las raíces últimas de su generosa condición humana. Y acaso por esto los sentía más hondamente*<sup>2022</sup>.

[Il est possible que l'on ait reproché à Federico qu'il ne reste dans sa vie et dans son œuvre aucune trace d'une position doctrinaire. Mais c'est parce qu'il écrivait comme un poète et non comme un prosélyte d'une quelconque croyance politique. Lui, il a ressenti l'injustice sociale, l'inégalité et la souffrance des hommes du tréfonds de son être et de sa généreuse condition humaine. Y c'est peut-être pour cela qu'il les ressentait profondément].

---

<sup>2022</sup> Francisco García Lorca, 1981. *Federico y su mundo*, 2<sup>da</sup> edición, Madrid, Alianza Editorial. « *El compromiso humano y político de García Lorca* », p. 407.

À travers les propos de Gerald Brenan, Grenade n'apparaît pas comme un modèle de modernité au moment où Lorca y vivait :

*La Granada de los años veinte era una ciudad provinciana, tranquila, sosegada y reservada, apenas turbada por los turistas, excepto en el mes de abril y muy distinta de la agitada ciudad en expansión que es en la actualidad. [...] Los ciudadanos de esta poética ciudad están muy lejos de casar con la idea que tenemos sobre el carácter andaluz. [...] son gente sobria y convencional, más puritanos que la mayoría de los españoles, poco dados a la risa [...]. Son independientes y animosos, obstinados en la defensa de sus derechos y muy trabajadores.*<sup>2023</sup>

[La Grenade des années vingt était une ville de province, tranquille, paisible et réservée, à peine troublée par les touristes, sauf au mois d'avril et très différente de la ville agitée et en expansion qu'elle est aujourd'hui. [...] Les habitants de cette poétique cité sont très loin de correspondre à l'idée que nous avons du caractère andalou. [...] ce sont des gens sobres, conventionnels, plus puritains que la majorité des Espagnols, peu portés sur le rire [...] Ils sont indépendants et courageux, entêtés à défendre leurs droits et très travailleurs].

Cette impression est confirmée par A. Bensoussan qui dit que « la ville de Grenade est investie par la bourgeoisie la plus traditionnelle et bien-pensante d'Espagne, celle que Lorca considérait [...] comme “la pire bourgeoisie d'Espagne” »<sup>2024</sup>.

Comme les Gitans et comme les femmes, Lorca a ressenti cet isolement, cette forme d'« *apartheid* » et ce mutisme obligé, obligatoire et nécessaire de celui dont les sentiments sont contraires aux lois en vigueur. L'œuvre *Poeta en Nueva York*, est une diatribe violente et passionnée contre l'injustice faite aux Noirs en particulier, aux hommes en général. Son théâtre prouve son intérêt pour les phénomènes sociaux mais il n'a pas eu le temps certainement d'approfondir sa quête de justice et de liberté.

Lorca enraciné dans son Andalousie teintée de gitanisme, l'emporte comme une terre collée à ses chaussures jusqu'aux Amériques où le choc, à la vue des conditions de vie des Noirs, de la ville, provoqua la rédaction, en réaction, de *Poeta en Nueva York*. Lorca parle des Noirs, écrit pour les Noirs, en particulier dans la deuxième partie du recueil, « *Los Negros* » mais il n'est ni noir ni étasunien. Le métier de poète permet à Lorca de s'engager dans des attitudes empathiques plus que politiques vis-à-vis des hommes ; son activisme et son engagement se concentrent dans sa poésie :

*La protesta social en la obra de García Lorca es evidente en el Poema del Cante Jondo, Romancero gitano, Poeta en Nueva York, Canciones de cuna y en las piezas de teatro coma Yerma, y La casa de Bernarda Alba. La función social del poeta es la de mostrar la injusticia que comete la sociedad española contra el gitano, la mujer y también la injusticia de la sociedad neoyorquina contra los negros de Harlem*<sup>2025</sup>.

[La protestation sociale dans l'œuvre de García Lorca est évidente dans *Poema del Cante Jondo, Romancero gitano, Poeta en Nueva York, Canciones de cuna* et dans les pièces de théâtre comme *Yerma*, et *La casa de Bernarda Alba*. La fonction sociale du poète est de montrer

---

<sup>2023</sup> Gerald Brenan, [1957], *Al sur de Granada*, Titre original, *South from Granada*, traducción de Eduardo Chamorro y Jesús Villa, Fabula Tusquets Editors, Barcelona, 2007. P. 311 et 312.

<sup>2024</sup> Albert Bensoussan, *Federico García Lorca*, Gallimard, 2010. P. 128.

<sup>2025</sup> Manuel Antonio Arango, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Editorial Fundamentos, 1995, p. 197.

l'injustice que commet la société espagnole envers le gitan, la femme et aussi l'injustice de la société new-yorkaise envers les noirs de Harlem].

Son œuvre *Poeta en Nueva York*, composée pendant le séjour qu'il fit à New York en 1929-1930 comme étudiant à la Columbia University, contient des textes qui sont autant de cris de douleur et de protestation contre l'injustice sociale, la déshumanisation et le pouvoir de l'argent. Ce recueil est le fruit de sa découverte concrète, physique et non plus livresque, de la réalité de New York qui est, à ces moments-là, en pleine période de crise économique. Le poète « s'identifie aux victimes de l'injustice universelle »<sup>2026</sup>. Le gitan du *Romancero gitano* est « remplacé par les Noirs et l'humanité aliénée par l'industrialisation et les forces du pouvoir et de la finance ». Il ne s'agit plus ici seulement des frustrations ni des angoisses personnelles du poète. Le soutien de la technique surréaliste avec les images hallucinantes lui permet d'exprimer un monde absurde et de communiquer des visions de cauchemar. Ce sera d'ailleurs la dernière composition « sociale » ; ensuite Lorca s'adonnera à l'écriture théâtrale, il se repliera un peu sur lui-même dans son très émouvant « *Planh* », dédié à son ami torero décédé en août 1934, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, de 1935, dans les poèmes inspirés par la poésie arabo-andalouse, *Diván del Tamarit* puis finira avec les *Sonetos del amor oscuro*.

Le poème « *La aurora* »<sup>2027</sup> est un des plus courts et des plus « simples » à appréhender et une bonne synthèse de la vision lorquienne de New York :

*La aurora de Nueva York gime  
Por las inmensas escaleras  
[...]  
La luz es sepultada por cadenas y ruidos  
En impúdico reto de ciencia sin raíces.  
Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes  
  
Como recién salidas de un naufragio de sangre.*

L'aurore de New York gémit  
dans les immenses escaliers,  
[...]  
La lumière est ensevelie sous les chaînes et les bruits  
en un défi impudique de science sans racines.  
Il y a par les faubourgs des gens qui titubent  
d'insomnie  
comme s'ils venaient de sortir d'un naufrage de  
sang.

Il est possible de trouver plus violent encore : « *New York Oficina y denuncia* » dans « *Vuelta a la ciudad* ». Lorca est en prise réelle et concrète avec la vie quotidienne de ce monde impitoyable et sa voix se transforme en une protestation permanente. La colère de Lorca contre ceux qui détruisent la nature et les hommes, contre la moitié de l'humanité qui ignore l'autre, s'exprime par la négation réitérée « *No* » et ce verbe « *denuncio* », répété avec insistance, une insistance renforcée par l'emploi du pronom personnel sujet « *yo* », placé en tête de vers deux fois et une fois au centre, pour rendre le cri plus percutant :

*Yo denuncio a toda la gente  
Que ignora la otra mitad,*

Je dénonce tous ceux  
qui ignorent l'autre moitié

<sup>2026</sup> Marie Laffranque, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Thèse complémentaire de doctorat d'état, Paris, 1967, p. 228.

<sup>2027</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. *Poeta en Nueva York* (1929-1930). P. 497. *Poésie* / Gallimard. P. 85. « L'aurore » Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 530. « L'aurore de New York gémit / sur les escaliers sans fin, [...] Le jour est englouti sous les bruits et les chaînes / en défi impudique de science sans racines. / Dans les faubourgs, des gens titubent d'insomnie / comme s'ils émergeaient d'un naufrage de sang. ».

*La mitad irredimible*  
[...]  
*¿Qué voy a hacer? ¿Ordenar los paisajes?*  
*¿Ordenar los amores que luego son fotografías,*

*Que luego son pedazos de madera*  
*Y bocanadas de sangre?*  
[...]  
*No, no, no, no; yo denuncio*  
*Yo denuncio la conjura*  
*De estas desiertas oficinas*  
*Que no radian las agonías,*  
*Que borran los programas de la selva*<sup>2028</sup>

la moitié non rachetable  
[...]  
Que vais-je faire : mettre en ordre les paysages ?  
Mettre en ordre les amours qui sont ensuite  
photographies,  
qui sont ensuite morceaux de bois  
et bouffées de sang ?  
[...]  
Non, non ; je dénonce,  
je dénonce la conjuration  
de ces officines désertes  
qui n'annoncent pas à la radio les agonies,  
qui effacent les programmes de la forêt

Selon les notes de Belamich, « *la otra mitad* » serait les animaux tandis que « *La mitad irredimible* » serait les hommes.

Ce recueil pourrait avoir toute sa place et son actualité dans notre monde : Lorca est un prophète trop disparu et un défenseur des droits des hommes très méconnu. Il n'a jamais été encarté mais a accepté de signer des manifestes<sup>2029</sup>. Il va jusqu'à suspendre les représentations de « *La Barraca* » en 1934 pour protester contre la répression aux Asturies et signe une lettre au gouvernement protestant contre l'emprisonnement de Manuel Azaña. En 35, il donne un gala de soutien aux prisonniers politiques. A. Bensoussan signale que :

Lorca avait pris fait et cause pour les Catalans en signant, en mars 1924, une protestation des écrivains madrilènes contre les mesures de restriction de l'usage de la langue catalane adoptées par le gouvernement dictatorial de Primo de Rivera.<sup>2030</sup>

Sa position politique, au sens premier du terme « politique », est indéniable. Ian Gibson confirme cette réalité quand il se demande si Dalí, l'ami de toujours mais plus porté vers les tendances fascistes, se rend bien compte de l'évolution de Lorca et à quel point sa compromission socio-politique s'était radicalisée tout au long des années de la République; en 1935, Lorca n'est plus un écrivain apolitique mais, bien au contraire, un auteur clairement engagé aux côtés de la République dont les amis, y compris les plus proches, ne soupçonnaient pas la profondeur et le sérieux de l'investissement :

*¿Se daba Dalí cuenta de hasta qué punto el compromiso sociopolítico del poeta se había radicalizado a lo largo de los años de la República? [...] en absoluto se trataba ya de un escritor "apolítico", sino, al contrario, explícitamente comprometido con la República.*<sup>2031</sup>

---

<sup>2028</sup> Federico García Lorca, *Obras completas. Poeta en Nueva York*, partie VII « *Vuelta a la ciudad* ». P. 515 à 517. Traduction de P. Darmangeat, *Poésie* / Gallimard. P. 110-111. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 550 et 1549. « Je dénonce tous les hommes / qui ignorent l'autre moitié, / la moitié sans rachat possible [...] Que vais-je faire : ordonner les paysages ? / Ordonner les amours qui deviendront des photographies, / qui deviendront des bouts de bois et des bouffées de sang ? / Non, non ; je dénonce, / je dénonce le complot / de ces bureaux déserts / qui ne diffusent pas les agonies, / qui effacent d'un trait les programmes de la forêt vierge ».

<sup>2029</sup> En mai 1933, il signe un manifeste contre le nazisme ; en 35, avec A. Machado, un manifeste antifasciste condamnant l'agression mussolinienne en Ethiopie puis en février 36, le manifeste de l'Union Universelle de la Paix.

<sup>2030</sup> Albert Bensoussan, *Federico García Lorca*, Gallimard, 2010. P. 189.

[Dalí se rendait-il compte à quel point de radicalisation le poète était parvenu dans son engagement politique durant toutes les années de la République ? [...] il ne s'agissait absolument pas d'un écrivain "apolitique", mais, bien au contraire d'un auteur clairement investi aux côtés de la République.]

C'est donc tout naturellement qu'il reçoit un choc en se retrouvant dans cette mégapole qu'est New York. Pour lui, la vie dans cette atmosphère urbaine est contraire à la nature des êtres : des aspects de la ville sont des supports sur lesquels Lorca s'appuie pour évoquer des thèmes qui lui tiennent à cœur comme la marginalisation et l'aliénation dues aux normes sociales et le désir de liberté<sup>2032</sup>.

Les paysages languedociens de Rouquette ou provençaux de Pécout ou limousins qui n'inspirent, en général aux poètes aucune impression repoussante ou déplaisante ni ne génèrent de réactions sociales virulentes, à la hauteur du « *Yo denuncio...* » lorquien. Si l'Orient (Inde, Pakistan...) que Pécout dépeint dans ses récits de voyages est parfois présenté sous un angle peu positif, le paysage de *Mastrabelè* ne se prête à aucune critique négative. Si Lorca a été frappé, voire choqué, par certains aspects de la ville américaine, le poète andalou n'en reste pas moins chantre de sa Grenade, de son Andalousie et de l'Espagne dans son *Romancero gitano*, le *Poema del Cante jondo* et surtout dans *Diván del Tamarit* dont sa ville natale est l'héroïne, pour ne citer que ceux-ci. Quand le rouergat Boudou parle de certains villages, de l'Aveyron ou d'ailleurs, il n'adopte aucune position politique ; il se contente d'être humain et de rapporter, comme le fait aussi Lorca, ce qu'il voit et ce qu'il ressent :

*Una filha que se plora  
A Vilafranca d'Alièr,  
Pagada cent francs de l'ora  
Mas la carn es sul taulièr...* <sup>2033</sup>

Une fille est là qui pleure  
à Villefranche d'Allier,  
elle est payée cent francs de l'heure  
mais la chair est sur l'égal...

La ville de Toulouse est plutôt une occasion de rappeler son passé historique et ses personnages illustres :

*De Montmorency lo duc...  
De Ramon lo darrièr Comte...* <sup>2034</sup>

De Montmorency le Duc...  
de Raymond le dernier comte...

En ce qui concerne Montpellier, l'histoire est sous-jacente et donne au poète la possibilité d'exprimer une forme de révolte :

---

<sup>2031</sup> Ian Gibson, 1999, 2016. *Lorca-Dalí El amor que no pudo ser*, Delbolsillo, Barcelona, Penguin Random House. P. 287. Le 28 septembre 1935, Lorca et Dalí se retrouvent à Barcelone ; ils ne se sont pas revus depuis cinq ans.

<sup>2032</sup> Cf. Antonio García Velasco, *Las cien mil palabras de la poesía de Lorca a los cien años de su nacimiento*, Editorial Aljaima, Málaga, 1999. P. 34 et 35. « *Algunos aspectos de Nueva York son sólo el pretexto para desarrollar ciertos temas fundamentales en la poesía de este autor: la marginación motivada por cuestiones sociales, étnicas o personales, el afán de libertad frente a la norma impuesta y socialmente necesaria, la enajenación o alienación que impone la sociedad...* ». [Quelques aspects de New York ne sont que le prétexte pour développer certains thèmes fondamentaux dans la poésie de cet auteur : la marginalisation motivée par des questions sociales, ethniques ou personnelles, le désir de liberté opposé à la norme imposée et socialement nécessaire, l'aliénation qu'impose la société...].

<sup>2033</sup> Joan Bodon, 2010. *Poèmas*, éd. Bilingue. Traduction française de Roland Pécout, Puylaurens, IEO-Edicions. « *A Vilafranca d'Alièr* » P. 61.

<sup>2034</sup> *Idem*, « *Tolosa* » p. 49.



« *Sus la mar e sus la tèrra* »,  
*Arc de triomfe de guèrra* :  
*Quand davalam del Peiron*.  
*E nos pren pas la colèra* <sup>2035</sup>

« Sur la mer et sur la terre »,  
Arc de triomphe de guerre :  
en descendant du Peyrou  
Et on n'a pas de colère !

Si Boudou ne veut pas revenir à Saint-Geniez-d'Olt, ce n'est pas à cause du village mais à cause d'un amour ; amour rejeté par la société et dont l'interdiction ou la réprobation le laisse seul et souffrant. La peine lorquienne « pousse un peu sa corne » <sup>2036</sup> :

*Tornarai pas a Sant Genièis*  
*Ni sus la plaça de la Font*.  
*Per un amor contra las leis*  
*Tornarai pas passar sul pont*.  
*Benlèu degun que me compren ?*  
*Que cadun garde lo seu mal...*  
*Ni per la fèbre que me ten*  
*Sonarai pas al teu ostal.* <sup>2037</sup>

Je n'irai plus à Saint Geniez  
Sur la place de la Fontaine  
Pour un amour contre les lois  
Je ne passerai plus le pont.  
Peut-être nul ne me comprend ?  
Mais que chacun garde son mal...  
Même si la fièvre me tient,  
Je n'irai plus sonner chez toi.

Le poète provençal R. Allan a quelques points communs avec Lorca sur le plan protestataire car il a composé des poèmes politiques <sup>2038</sup> dont « *La cantadissa d'Avinhon* ». Ce poème, écrit en 1965, rappelle la décision de la municipalité de détruire le quartier gitan de « La Balance » <sup>2039</sup>. Ce chant est une œuvre chorale : un chœur de Gitans dialogue avec un Gitan et ceci le rapproche des deux compositions dialoguées de Lorca, dans le *Poema del Cante jondo*, « *Escena del teniente coronel de la Guardia civil* » et le « *Diálogo de Amargo* ». L'homme évoque la cruauté de ceux qui le rejettent en lui disant : « *Caraco, ont es ton terraire ?* », [Gitan, où est ton pays ?]. Quant au chœur il est plus agressif et cite un « *rei de cara negra* », [un roi de face noire], « *rei de gautas fonsas* », [un roi aux joues creuses], qui se tient « *entre lo flume e lei torres* », [entre le fleuve et les tours]. Le chœur présent comme dans les tragédies grecques pour chanter les mérites des gitans et déplorer les exactions des hommes qui les persécutent : « *un rei de cara negra* » et « *un rei dei gautas foscas* », [un roi de face noire], [un roi aux joues creuses] ; ce sont :

*D'omenàs vestits de blau*

[de gros hommes vêtus de bleu

<sup>2035</sup> *Idem*, « Montpellier ». P. 105. Traduction française de Roland Pécourt, Puylaurens, IEO-Edicions. R. Pécourt met en note, à la page 293, que « le poème fait une assimilation entre Louis XIV (à qui est dédié l'Arc de Montpellier et Louis IX, puisqu'en 1970 se préparaient, pour 1971, les fêtes du VII<sup>e</sup> centenaire du rattachement du Languedoc à la France, survenu sous le règne de Saint Louis ». Pécourt ajoute que le premier vers de cette strophe « reprend l'inscription latine du monument : *Fusis terra mari[que] conjurat[is] gentib[us]*, "Les peuples coalisés ont été anéantis sur terre et sur mer". Le nom "Peyrou" dérivé de *peirièra*, signifie "carrière de pierre". En envoyant ce poème inédit aux étudiants d'occitan de l'université de Montpellier en 1971, il [Boudou] précise que ce poème de combat vise, à travers celui de Montpellier, tous les arcs de triomphe de France, y compris celui de Paris, et toutes les guerres qu'ils célèbrent ».

<sup>2036</sup> Cf. « Est-ce l'Espagne en toi qui pousse un peu sa corne », vers de « Toulouse » de Claude Nougaro. Ce titre est extrait de l'album « Toulouse » sorti en 1967 chez Mercury.

<sup>2037</sup> Bodon Joan / Jean Boudou, 2010. *Poèmas*, éd. Bilingue. Traduction française de Roland Pécourt, Puylaurens, IEO-Edicions. « *Tornarai pas a Sant Genièis* ». P. 65. « Je n'irai plus à Saint Geniez ».

<sup>2038</sup> Robèrt Allan, *Poemas politics* (1959-1974), *Vedène*, Comptador generau dau libre occitan. 1974.

<sup>2039</sup> Ce quartier est situé au bord du fleuve, le Rhône, d'un côté et de l'autre, se trouvent la tour de Philippe le Bel et les tours du fort Saint André.

*D'omenàs pagats d'escopits  
E la comuna e lo cònsol  
De gents que rison mau*<sup>2040</sup>

de gros hommes payés de crachats  
et la commune et le maire  
et les gens qui ricanent]

Le « *caraco* » parle de sa peine d'avoir perdu son « *amor de vida nauta / que lei Santas de la mar / d'amondaut venguèron prener* », ([amour de haute vie / que les Saintes de la Mer / de là-haut, vinrent chercher]) ; il chante son désir de retrouver les Saintes<sup>2041</sup>. L'homme répond en reprenant les thèmes de la souffrance des gitans dont les maisons mais aussi les traditions et les chants sont menacés de destruction. Ce ne sont pas que des pierres « *entre lei pèiras / qu'an jutjadas au capitau / d'omenets vestits de negre* » [qu'ont condamnées à la mort / de petits hommes vêtus de noir]. Quand l'homme répète comme une litanie la phrase, « *sus la tèrra de mon dòu* », [sur la terre de mon deuil], le groupe fait précéder son intervention par le même vers qui la clôt : « *Entre lo flume e lei torres* », [Entre le fleuve et les tours]. M-J. Verny fait remarquer que, dans le refrain, est perceptible l'influence d'un poème « *Las carretas* », de Juan Ramón Jiménez<sup>2042</sup>. Ce titre de l'auteur andalou a été repris par Allan, « *Li carreto* », dans une adaptation du poème de Juan Ramón Jiménez, publié en 1957, dans *La Dépêche de Provence*. Ensuite, c'est la présence de Lorca qui s'impose<sup>2043</sup>.

Le titre du recueil, *Poemas politics*<sup>2044</sup>, donne le ton du contenu. Ce recueil se compose d'une « *Oda per Glaudi Martí* »<sup>2045</sup> qui présente en exergue deux vers de Lorca extraits de l'œuvre de théâtre *Mariana Pineda*. La présence invisible de Lorca se laisse deviner : si ce n'est pas dans la construction des textes, du moins le souvenir historique guide l'écriture. Mariana Pineda a joué un rôle important au XIX<sup>e</sup> siècle car elle est devenue l'héroïne et une martyre de la cause libérale<sup>2046</sup>. Lorca et Allan conservent le souvenir d'actes héroïques et

---

<sup>2040</sup> Robèrt Allan, *Op. Cit.*, p. 9.

<sup>2041</sup> Pour le peuple gitan, les Saintes sont trois personnages importants de la vie religieuse et sociale. Marie Jacobé et Marie Salomé, parentes de Jésus et Marie et mères d'apôtres, à la suite de persécutions, auraient débarqué aux Sainte Maries de la mer. Roms, Manouches, Tsiganes arrivent des quatre coins d'Europe et même d'autres continents pour vénérer leur Sainte, Sara la Noire dont on ne sait pas exactement si elle était leur servante ou si elle les a accueillies sur le rivage. Depuis le XII<sup>e</sup> siècle, les Saintes-Maries-de-la-Mer (13460) sont un lieu de pèlerinages. Les reliques des Saintes découvertes en 1448, sont particulièrement vénérées durant trois pèlerinages dont le plus connu a lieu les 24 et 25 mai.

<sup>2042</sup> Juan Ramón Jiménez (Moguer 1881-San Juan de Puerto Rico 1958). Prix Nobel 1956. Texte tiré de *Obras de Juan Ramón Jiménez*, « *Pastorales* », publié en 1911. Visor Libros 2009. Madrid.

<sup>2043</sup> Voir l'article de M-J. Verny, « *Pais d'òc e Espanha Una fraternitat poetica* », In *Lenga e país d'òc*, N° 49, CNDP-CRDP, mai 2010. 59 à 61. Les notes 15 et 16, p. 89, apportent des précisions dans les dates des différentes parutions.

<sup>2044</sup> Ce recueil se compose d'un poème intitulé « *Occitania* » (dédié à Jòrgi Rebol) et deux textes qui sont dédiés à Glaudi Martí (Claude Martí) « *La Vergonha* » et « *L'Arrambatge* ».

<sup>2045</sup> *Claude Martí*, coll. Poésie et Chanson. Paris, éditions Seghers, 1974. Né en 1940 à Carcassonne, c'est un poète, un romancier et un essayiste français de langue occitane, aux racines catalanes et aragonaises ; il fut instituteur. C'est aussi un chanteur et un personnage qui a joué un grand rôle dans la renaissance de la langue d'oc dans les années 70. Par ses interprétations il a permis une diffusion moins confidentielle de certains écrivains comme Boudou dont il a chanté quelques poèmes. De nos jours Eric Fraj interprète Lorca dans les traductions de Max Rouquette.

<sup>2046</sup> Mariana Pineda, née et morte à Grenade, (1804-1831) fut une héroïne et devint une figure emblématique de la cause libérale en Espagne. Elle fut accusée de conspiration pour avoir brodé sur un drapeau un texte réclamant la liberté, l'égalité et la loi : « *Ley, Libertad, Igualdad* ». Elle refusa de dénoncer ses complices présumés et fut condamnée à mourir « *a garrote vil* », c'est-à-dire garrotée, étranglée par une machine. Son

contribuent à en perpétuer l'existence à travers les poèmes, qu'ils soient de révolte ou de contestation, comme Boudou, dans ses poèmes, conserve la mémoire des durs labeurs en Rouergue.

Le mépris des patrons et l'évocation des mauvais traitements infligés aux ouvriers agricoles se retrouvent dans les compositions de Boudou et apparaissent chez Cordes quand ce dernier dit à propos du pain issu du travail des hommes lors des moissons :

<i>Los que vos lo servisson</i>	Les gens qui vous le servent
<i>Manjan pas d'aquel pan,</i>	ne mangent pas ce pain,
<i>Del pan de la misèria,</i>	le pain de la misère,
<i>Del pan de la colèra</i>	le pain de la colère
<i>Qu'òm gausa pas signar</i> <sup>2047</sup>	qu'on n'ose pas signer

Ce pain, c'est le pain noir sur lequel le maître de maison ne peut tracer le signe de croix avant de l'entamer et qui est réservé aux ouvriers. La place et la répétition du mot « *pan* » sont révélatrices de l'importance de cet aliment de base dans la nourriture encore en ce début de XX<sup>e</sup> siècle. Cette situation de dédain vis-à-vis des ouvriers renvoie à un poème de Boudou dans lequel le poète dit clairement, avec des mots crus, son ressenti et son ressentiment :

<i>Nos an servir de putada</i>	On nous a servi de la vinasse
<i>Dins de veires totes crassuts</i> <sup>2048</sup>	dans des verres tout crasseux

Boudou joue très souvent avec les temps des verbes : présent, imparfait et futur ont leur place bien marquée et intentionnellement choisie par le poète. Les deux poèmes intitulés « *Misèria* », extrait du recueil « *Sus la mar de las galèras* » de 1975, et « *Misèra* », un des « *Primièrs poèmas* » (1939-1943) sont à l'imparfait et traitent du même thème ; ils peignent la pauvreté, la dureté et la répétitivité d'un travail quotidien. Ils ont en commun deux vers qui ouvrent et ferment les textes, comme souvent chez Boudou :

<i>Dins una cort plena de fems</i>	Dans la cour pleine de fumier
<i>Un dròlle cargava lo carri.</i> <sup>2049</sup>	Un garçon chargeait la charrette.

Pécout, lui, dans les années 70 et dans son premier recueil *Avèm decidit d'aver rason*, adopte aussi des théories que l'on pourrait presque qualifier, aujourd'hui, d'altermondialistes. Pécout sait que ses poèmes sont de circonstance : dans son slogan « Nous avons décidé

---

attitude inspira de nombreuses chansons et Federico García Lorca se fonda sur son histoire pour écrire la pièce de théâtre intitulée *Mariana Pineda*.

<sup>2047</sup> Leon Còrdas, 1997. *Òbra poètica*, traduction française en regard, préface de Jean-Marie Petit, Béziers, Centre International de Documentation Occitane. P. 73.

<sup>2048</sup> Joan Bodon, 2010. *Poèmas. Éd. Bilingue*. Traduction française de Roland Pécout, Puylaurens, IEO Edicions. « Soir de foire », p. 135. Un document traditionnel du Languedoc, « *Los segaires* », « Les moissonneurs » est inclus dans le CD du groupe « Les Souffleurs de Rêves », intitulé « *Es sus la talvèra qu'es la libertat* », (vers de Boudou) et sous-titré « *Charriè canta Bodon* ». Edité par Images d'Oc – 2008. Quelques vers ont la même tonalité que ceux de Boudou et Cordes ; ils parlent du « *missant pan* », « le pain ne sera pas bon » ; le patron est traité de « *fripón de boire* », « montagnard ladre », qui profite de la venue en montagne des moissonneurs du Midi pour les nourrir à peu de frais.

<sup>2049</sup> Joan Bodon, 2010. *Poèmas. Éd. Bilingue*. Traduction française de Roland Pécout, Puylaurens, IEO Edicions. P. 23 et 125.

d'avoir raison », son « nous » cache un « Je », un « Tu », un « autre », pas seulement les Occitans ou ceux qui ont le sentiment, confus à l'époque, d'appartenir à un lieu, une terre, une histoire, une culture...

Le sentiment d'injustice sociale n'est pas le seul qui anime poètes et êtres humains. Les sentiments peuvent être variés et s'opposer ou se compléter : la mélancolie, la tristesse, la haine, l'amour, le bonheur qui, selon R. Lafont, « *ven sens un esper* » / « vient sans un espoir », comme il le dit dans la seconde partie du poème intitulé « *Aigas-mortas...* », texte publié en 1943 dans la revue *Òc*<sup>2050</sup>. Le même R. Lafont, dans sa préface au recueil de R. Busquet, affirme « *Que i a ges d'art, e mai se'n diga, sens lo sorire.* »<sup>2051</sup>, qu'il n'y a pas d'art, quoiqu'on dise, sans le sourire. Le poète qui a chanté les événements de Mai 1968 a montré son enthousiasme face aux luttes du Larzac dans la septième pièce du poème dédié « *A meis amics occitanistas* », datée du « 25 d'agost de 1973 » :

<i>Au plus vesin de l'amença</i>	Tout près de la menace
<i>E sens armas que nòstra jòia</i>	et sans armes que notre joie
<i>Que nòstre nom</i>	et notre nom
<i>Aviam levat una armada d'espèr</i>	nous avons levé une armée d'espérance
<i>Amb ela dintreriam en la nuech lònca de l'agost</i>	avec elle nous entrâmes dans la longue nuit d'août
<i>Per celebrar festa ò batesta</i>	pour célébrer combat ou fête
<i>L'auga qu'ara nos la sabèm.</i> <sup>2052</sup>	l'aube maintenant prévisible.

Si le texte commence par des allusions historiques aux différents moments de la défense du Causse contre l'installation de l'armée, il conserve une tonalité poétique et littéraire avec ces derniers vers où l'aube est porteuse d'espoir et n'a pas le rôle des aubes des Troubadours.

Lorca était un homme au tempérament joyeux, pour une part, extraverti et qui aimait rire. Mais c'était aussi un être mélancolique. Quelle preuve évidente que ce vers extrait du « *Libro de poemas* » : « ¡Oh, qué alegre tristeza me causáis, / *dulcísimas espigas!* » / « Ô l'allègre tristesse vous me donnez, / épis pleins de douceur ! »<sup>2053</sup> ! L'oxymore de la « joyeuse tristesse » ou la joie triste, résume bien la psychologie lorquienne que l'on retrouve chez le poète Busquet. Cette double facette, pessimisme et optimisme, est aisément intelligible dans son œuvre. Sa pensée peut être très sérieuse, philosophique mais il y a toujours, dans tous ses poèmes, un arrière-plan d'humour mêlé d'amertume ainsi que le conclut la préface de R. Lafont (P. IV) : « *La pensada que poiriá èstre seriosassa, enramelada d'ussas filosoficas, se tèn noirida d'umor galòia per se pas pèrdre en camin, per s'avalorar de simplicitat dins sa qualitat* » / [la pensée qui pourrait être pompeuse, empêtrée dans des vues philosophiques, se nourrit d'humour joyeux pour ne pas se perdre en chemin, pour se charger de la valeur de la simplicité dans sa qualité]. Le rire peut servir de garde-fou, il protège de la folie des hommes

<sup>2050</sup> *Lenga e país d'òc*, Per Robèrt Lafont, N° 50-51, CNDP-CRDP, 2011. P. 85. Robert Lafont, 2011. *Poèmas, 1943-1984*, Montpeyrux, Jorn. P. 7.

<sup>2051</sup> Ramon Busquet, *Aquò ritz quand plòu*, Messatges, IEO, Tolosa, 1979. P. IV.

<sup>2052</sup> Robert Lafont, 2011. *Poèmas, 1943-1984*, Montpeyrux, Jorn. « À mes amis occitanistes », « 25 août 1973 », p. 276-277.

<sup>2053</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, « *Espigas* », p. 270. A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 88.

et permet de retrouver son âme dans les moments graves. Busquet oscille entre rire et larmes et n'est pas très confiant dans l'amour ; il le lie à la mort ou au pessimisme et au doute.

Le mal de vivre que, paradoxalement, la vie guérit, se retrouve dans le vers « *viure se garís en vivent* » du poème nommé à juste titre « *Conselhs* », [Conseils]<sup>2054</sup>. Le vie est difficile et les deux derniers vers complètent ce tableau noir de la désespérance :

<i>Tota esperança es illusòria</i>	[Toute espérance est illusoire
<i>Qu'en morent morir se garís.</i>	Car c'est par la mort qu'on guérit de la mort.]

Le poète traite l'espérance de « *garça* » et sépare les deux termes par un enjambement, dans le poème « *Al revèrs* » et fait rimer le mot avec « *farsa* », comme pour se moquer de la vie :

<i>Mas vos legui aquela garça</i>	[Mais je vous lègue cette garce
<i>D'esperança amb sas folors,</i>	d'espérance avec ses folies,
<i>Aital finiretz la farsa</i>	ainsi vous terminerez la farce
<i>Qu'amaini ieu las colors!</i> <sup>2055</sup>	car moi, je rends mon tablier.]

Et dans « *Fòssa comuna* », [Fosse commune], (P. 43), il conseille, de manière impérative, à ses « *Amics* », amis, de mourir sans espoir : « [...] *moratz sens esper* ». Ce thème de la perte de l'espoir nous rappelle R. Lafont mais nous éloigne de J. Mouzat chez qui il n'y a pas de mélancolie ni de colère envers la société: c'est un poète-peintre de ses impressions limousines avant tout et qui jouit pleinement de sa vie, sans arrière-pensée chagrine.

Le désespoir, selon la définition du Larousse, est une désespérance, la perte de toute espérance, l'abattement total de quelqu'un qui a cessé d'espérer, une affliction profonde et une détresse. C'est bien le « dés-espoir », mais, bien qu'il soit profond chez Boudou comme dans les poèmes de Lorca et de Busquet, il demeure au fond de chaque poète infortuné une volonté d'aller de l'avant qui les conduit tous à poursuivre leur cheminement littéraire. La farouche envie de vivre qui émane du poème CV de Busquet est cachée derrière l'ironie et l'image plutôt surréaliste d'un train (la vie) qui avant de s'engager dans un tunnel (la mort), refuse d'y pénétrer. Les lumières de la dernière voiture du train brillent comme pour exprimer le désir de l'auteur de se perpétuer dans son œuvre ou, peut-être aussi, la permanence de cette dernière. Il faut remarquer que le « titre » de ce « tanka » (P. 170) qui clôt le recueil est « *Ma signatura* » :

<i>Ma signatura</i>	[Ma signature
<i>Ja s'es mesa a parpelejar,</i>	vient de se mettre à clignoter,
<i>Letras de lum,</i>	lettres lumineuses
<i>Catafòt d'un vagon de coa</i>	cataphote d'un wagon de queue
<i>Que vòl pas dintrar dins l'escur.</i>	qui refuse d'entrer dans l'obscurité].

<sup>2054</sup> Ramon Busquet, *Aquò ritz quand plòu*, Messatges, IEO, Tolosa, 1979. « *Paire lo temps* ». P. 40.

<sup>2055</sup> *Idem*, p. 37. Étymologiquement, le vocable « garce » est le féminin de « gars » et désignait autrefois, une fille ou une femme sans la connotation péjorative, populaire et familière connue aujourd'hui.



Les jeux de mots de Busquet, son lexique cru et son vocabulaire spécifiquement agricole, les images et les métaphores souvent recherchées de Lorca, le style réaliste et cru de Boudou, l'apparente simplicité de Rouquette... tout ceci sert de couverture à un puissant pessimisme, une désillusion ou un désenchantement (ce « *desengaño* » familier aux écrivains du Siècle d'or espagnol) face à la vie, à l'amour déçu souvent ou impossible à vivre. La richesse lexicale n'empêche pas de garder un goût d'amertume et d'insatisfaction quand s'achève la lecture.

L'évocation du printemps naissant du mois de « *Març* », n'est pas totalement agréable ni positive pour Max Rouquette; bien que l'hiver ait vaincu la mort, bien que le gel qui immobilise les plantes, les hommes et l'hiver lui-même soit transformé en « chaudes larmes », bien que la fonte de la glace grâce à la chaleur de l'amour qui vient du plus profond de son cœur, soit proche qui laissera paraître les jeunes pousses, l'hiver n'en reste pas moins comparé à un « vieux crapaud à demi-enterré / dans sa peau de goudron de route ». a réussi à faire fondre Nous voici très proches des images lorquiennes mêlant réalisme cru et poésie :

<p><i>Lo vielh ivèrn tot escansat Desplega lo fiu de la mòrt. E perqu'una calor d'amor, Un alen vengut de son còr A fondut la gèu de sos uòlhs E qu'an rajat lagremas caudas, Bonur d'aquel qu'obrís sos braces, Li es vengut un solelh per sa boca De vielh sabaud mièg-enterrat En sa pèl de quitran de rota.</i><sup>2056</sup></p>	<p>Le vieil hiver épuisé se délie du fil de la mort. Et parce qu'une chaleur d'amour, un souffle venu de son cœur ont fondu le gel de ses yeux, parce qu'ont roulé de chaudes larmes, bonheur de celui qui ouvre les bras, un soleil est venu dans sa bouche de vieux crapaud à demi-enterré dans sa peau de goudron de route.</p>
--	--

L'emploi de l'adjectif « *escansat* », voisin du participe passé « *cansado* », du verbe castillan « *cansar* », épuiser, fatiguer, qui nous renvoie à l'importance des « mots-bessons ».

Ce désenchantement dont parlent les poètes « dés-enchantés », est une prise de conscience cruelle, parce qu'elle est concrète et reflète la réalité de ce qu'est la vie. L'homme est déssillé et reprend brutalement contact avec une nouvelle situation. C'est la fin de la rêverie enivrante, plaisante et enchanteresse, c'est une vision soudaine de l'évidence et une sortie du rêve.

En effet, le rêve ou le songe<sup>2057</sup> (mais ne dit-on pas, « songe, mensonge »?) sont certainement une façon de lutter contre les tourment ou les difficultés quotidiens, de s'évader de la vie concrète, de vivre différemment, comme une destinée par procuration ou à travers le prisme du sommeil. Il y a beaucoup de rêve(s) dans l'oeuvre de Max Rouquette<sup>o</sup>: *Somnis dau matin*, publié en 1937 et *Somnis de la nuòch* de 1942. Comme le dit P. Gardy, les *Somnis dau matin* sont « sous la coupe impérative du temps qui passe, du souvenir, de l'espoir aussi, qui en est comme la face positive, mais jamais certaine. »<sup>2058</sup>. Ces songes, rêves ou rêveries,

<sup>2056</sup> Max Rouquette, *La Pietat dau matin*, p. 44. « Mars ».

<sup>2057</sup> Un songe apporte un message particulier (souvent considéré comme céleste par de nombreuses cultures), ce qui le différencie du rêve. Dans la mythologie grecque, les *Oneiroi* sont des divinités personnifiant les rêves. *Hypnos* est le dieu du sommeil, connu chez les Romains sous le nom de *Somnus*. Source : Wikipédia.

<sup>2058</sup> Philippe Gardy, *Paysages du poème*, Six poètes d'oc entre XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle, PULM, 2014. P. 29.

songeries, « *somni, sòmi, sounge* », quelle que soit l'orthographe du mot occitan, sont, selon Gardy, un chemin, une voie : « La voie des songes »<sup>o</sup>; c'est une « authentique *méthode* pour explorer l'existence universelle [...] »<sup>2059</sup>.

Chez Max Rouquette, malgré l'aspect onirique suggéré par les titres de ses créations, il n'apparaît rien de ce qu'on peut appeler un rêve joyeux. Selon J-Y Casanova<sup>2060</sup>, « La poésie de Max Rouquette ne fonde aucun espoir, ». Cette notion de profonde tristesse, voire de pessimisme, est un lien avec Lorca qui cachait son mal-être sous une apparente gaieté.

La peinture des « damnés » de Bernagues que présente Rouquette est cruelle et réaliste mais n'a pas la portée rebelle de Lorca. La présentation de la vie quotidienne de certains hommes du Midi qu'en donne Max Rouquette semble contenir un certain détachement comme s'il s'agissait d'un examen à des fins diagnostiques. Cependant, son réalisme est cru et dur car il suggère les disparitions, dimanche après dimanche, de ces esclaves, de ces damnés de l'usine. Par une métaphore : « *las pòrtas de la nuòch* », « les portes de la nuit », par lesquelles ils passeront tous, Rouquette révèle la présence de la mort, sans jamais employer le terme. La répétition du vers « *Res que pesa coma una ombra* », « Rien ne pèse comme une ombre », est un refrain lancinant repris sept fois, qui marque l'absence de l'un d'entre les hommes :

<i>S'es un jorn encaminat</i>	Un jour s'est mis en chemin
<i>Tot lo pòble de Bernàgas.</i>	Tout le peuple de Bernagues
<i>A las pòrtas de la nuòch</i>	Vers les portes de la nuit
<i>Se'n son anats a picar</i>	Ils sont allés pour frapper
[...]	[...]
<i>S'encaminèron un jorn</i>	Un jour ils s'acheminèrent
<i>A las pòrtas de la nuòch.</i>	Vers les portes de la nuit.
<i>Un i passèt tot primièr.</i>	L'un y passa le premier.
<i>Mas los autres se'n tornèron.</i>	Mais les autres s'en revinrent.
[...]	[...]
<i>Res que pesa coma una ombra.</i>	Rien qui pèse comme une ombre

<i>I calguèt s'encaminar</i>	Il dut bien s'acheminer
<i>A las pòrtas de la nuòch.</i>	Vers les portes de la nuit.
<i>Sol e sens degús darrièr</i>	Seul, et sans personne après
<i>Per ne tornar amudit.</i>	Pour en revenir muet.
<i>Siaguèt lo primièr Dimenge</i>	Ce fut le premier Dimanche
<i>Que se vegèt pas montar</i>	Où on ne vit pas monter
<i>Au clar de la solelhada</i>	Dans le jour ensoleillé
<i>De cridas emai de fums.</i>	Des appels et des fumées
<i>Amb lo calabrun davala</i>	Au crépuscule descend
<i>Lo cendre d'aur de l'oblit</i>	La cendre d'or de l'oubli.
<i>I a pas que lo temps que passa.</i>	Il n'y a que le temps qui passe.

<sup>2059</sup> *Idem*, p. 37 et 44. Voir aussi la revue *Europe*, n° 950-951, juin-juillet 2008, consacrée à Max Rouquette.

<sup>2060</sup> Article de Jean-Yves Casanova « Échos de la parole entre ciel et terre : Max Rouquette, Mas-Felipe Delavouët » In Philippe Gardy et Marie-Jeanne Verny, 2009. *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane : la poésie d'oc dans le concert des écritures européennes, 1930-1960*. PULM, collection « Etudes occitanes », Montpellier. P. 40.

*Res de teune coma una ombra.* Rien de léger comme une ombre

La plupart des poésies du recueil de Max Rouquette, intitulé *La pietat dau matin*, sont empreintes de cette mélancolie, de cette nostalgie et d'un sentiment de solitude et de tristesse. Ce mélange de sentiment est perceptible, presque tangible, dans les poèmes « *Los aucèls qu'ai crosats* » :

*Sempre, sempre mon còr camina  
Romieu que non sap lo repaus  
Dins la comba de ma peitrina,  
Èterne romieu jos un cèu  
Traversat d'abséncia d'aucèl.*<sup>2061</sup>

Toujours mon cœur chemine  
pèlerin ignorant du repos  
dans la combe de ma poitrine,  
éternel pèlerin sous un ciel  
traversé d'absence d'oiseau.

Rouquette est un témoin et dit ce qu'il voit mais peu ce qu'il ressent : il transmet et laisse chacun libre de juger. Il a d'ailleurs très tôt été le témoin de la mort des animaux quand, enfant, il s'amusait avec les bêtes dont il dit que, parfois, il les faisait « *patir, e mai morir* », « souffrir et mourir » ? Il avoue même : « *Vegère, de tròp, manit, amb d'uòlhs a mand de s'amorçar, un darrièr rebat qu'èra, a la vida que li èra deguda e que veniam d'i la levar, coma, d'un òme, l'a-dieu-siatz desconsolat.* », « J'ai vu, trop souvent, tout enfant, dans les yeux près de s'éteindre, un dernier reflet qui était, à la vie qui leur était due et que nous venions de leur ôter, comme, de la part d'un homme, l'adieu désespéré. »<sup>2062</sup>. Il ne semble pas éprouver un quelconque sentiment de culpabilité mais plutôt poser un diagnostic, faire un constat, celui d'une similitude entre les humains et les animaux.

La lancinante répétition de l'expression « *Degús non te sap pas / degús te conois pas* », au début de chacune des trois strophes du poème « *Degús non te sap pas* », est un écho de l'expression du *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* dans la dernière partie, « *Alma ausente* », « *No te conoce nadie. No.* », « Nul ne te connaît plus. Non. »<sup>2063</sup>. Le torero est mort, son ami en est convaincu car ni le taureau, ni la nature ne le reconnaissent, personne ne se souvient ; le monde, aux deux sens du mot occitan, univers et êtres, est indifférent :

*Degús non te sap pas  
Degús te conois pas  
Coma s'ères mòrt fait mil ans [fait : sic]  
Coma s'ères perdut dins las redòrtas  
De l'oblit de segles perduts.*<sup>2064</sup>

Nul ne sait rien de toi,  
nul ne te connaît  
comme si tu étais mort il y a mille ans,  
comme si tu étais perdu dans les lianes  
de l'oubli des siècles perdus.

Lorca insiste avec la reprise de la négation « *No* » qui encadre la négation « *Nadie* » pour la souligner et la rendre plus brutale. Rouquette place le pronom indéfini « *Degús* » en tête des deux vers qui s'achèvent par la négation « *pas* », rendant ainsi encore plus évidente l'impassibilité de la nature et du cosmos mais aussi des hommes. La première strophe de ce

<sup>2061</sup> Max Rouquette, *La Pietat dau matin*, IEO Toulouse, *Messatges*, 1963. P. 19.

<sup>2062</sup> Max Rouquette, 2000. *Bestiari / Bestiaire*, Édition bilingue. Traduction française de l'auteur. Éditions Atlantica. P. 7 et 9.

<sup>2063</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. P. 545. Traduction d'A. Belamich. P. 591. Traduction de P. Darmangeat, *Poésie* / Gallimard. P. 149, identique.

<sup>2064</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, (Sud, Marseille, 1988), 2ème éd., Domens, Pézenas, 2000. P. 70.

poème comporte aussi la répétition anaphorique du terme « *coma* », peut-être pour donner encore une consistance à ce dont parle le poète avant que cela ne s'évanouisse tout à fait dans l'oubli du temps. Dans la traduction de ce chant funèbre, Rouquette a repris l'expression « *Degús te conois pas* », omettant la négation « *No* » qu'Allan a choisi de reprendre : « *Degun te coneis. Non.* »<sup>2065</sup>.

La lecture du titre du poème « *D'èstre sòls* » donne la tonalité, intonation qui n'a rien à voir avec celle de l'exubérant Lorca, si expansif et vibrionnant. Rouquette semble être un homme plutôt secret, discret, tout en réserve et en retenue. Est-ce dû à l'éducation de Rouquette ou à sa formation de médecin qui l'aurait contraint à s'endurcir ? L'expression de la « *pena* », cette « peine » incarnée par Soledad Montoya dans le poème lorquien « *Romance de la pena negra* » est poignante et tout aussi profonde. La mort et la disparition sont évoquées avec une infinie délicatesse et sont simplement suggérées par l'effacement des êtres de la lumière qui fait vivre et par la marche à travers le « désert du temps » :

*D'èstre sòls al mond estrangier,  
D'ausir picar d'oras per d'autres,  
Un jorn de nèu o de grand vènt  
Se son esvanits de la lutz.  
Se'n son anats dins lo desèrt dau temps  
Cercar amb de man d'avugles  
Lo viu recòrd de sos còrs de jovènt  
  
E lo tindar de sas oras perdudas*<sup>2066</sup>

Parce que seuls au monde étranger,  
où les heures sonnaient pour d'autres,  
un jour de neige ou de grand vent  
ils se sont effacés de la lumière.  
Ils sont allés dans le désert du temps  
chercher avec des mains d'aveugles  
le souvenir vivant de leurs cœurs de jeunes  
gens  
et le tintement de leurs heures perdues

La notion de cheminement et l'idée de marche ou plutôt d'errance souvent associées à l'inconnu, à une recherche tâtonnante et hésitante, « *amb de man d'avugles* », c'est à dire « *a paupas* », sont fréquentes, comme dans le poème « *Non sabe* » (P. 57) : « *Mas mans a paupas van cercant* », « Mes mains à tâtons vont cherchant ».

Au sujet de ces mains qui peuvent caresser, travailler ou frapper, parfois, nous pourrions nous arrêter pour écouter ce que dit Léon Cordes de ses mains dans le très beau poème « *Mas mans* », extrait du recueil « *Branca tòrta* » de 1964 :

*Aquí mas mans, mas mans color de tèrra  
Berçadas del mal temps e del trabalh  
[...]  
Aquí mas mans que se voldrián far doças  
Per alispar ton pel, fregar ton còs,  
Mas mans coma un socam torcidas  
[...]  
Aquí mas mans qu'an escrit lo poèma  
E puèi se son nosadas sens pregar,  
Mas mans dolentas coma un paure*

Voici mes mains, mes mains couleur de terre  
écaillées par le mauvais temps et le travail  
[...]  
Voici mes mains qui voudraient être douces  
pour lisser tes cheveux, pour caresser ton corps,  
mes mains tordues comme une souche  
[...]  
Voici mes mains qui ont écrit le poème  
puis, sans prier, se sont fermées,  
mes mains souffrantes comme un pauvre

<sup>2065</sup> Philippe Gardy, éd., 2010. Federico García Lorca, *Poèma dau Cante Jondo ; Planh per Ignacio Sánchez Mejías ; Divan dau Tamarit*, version occitane de Max Rouquette. Edition établie et présentée par Philippe Gardy, Toulouse, Letras d'Oc / Les Lettres occitanes. P. 81. Federico García Lorca (1898-1936). *Poemas causits revirats dau castilhan en occitan*, per Robèrt Allan e illustrats per Miquèu Barjòu, Vedena, Comptador generau dau libre occitan, 1976. P. 52.

<sup>2066</sup> Max Rouquette, *La Pietat dau matin*, p. 27.

*De tròp servir, de tròp luchar, de tròp sarrar  
Mas son lassas que d'esperar*<sup>2067</sup>

de trop peiner, de trop, lutter, de trop serrer  
qui ne sont lasses que d'attendre.

Ces mains tendues comme une offrande, lourdes de générosité et de travail, ne sont pas loin d'évoquer le souvenir des mains de la poétesse limousine Marcelle Delpastre qui, elle aussi, a rendu hommage à ces outils si précieux et dont nous ne voyons pas toujours la nécessité de les protéger. Le « *Laus de la man* » ou « Louange de la main », symbole unique car au singulier, évoque la main légère comme un oiseau mais vaillante et dure aux tâches quotidiennes et messagère des sentiments de prière et d'amour<sup>2068</sup> :

*Entre tot lauvarai la man. Cinc dets. Lo ponh barrat, l'ausel que duerm, emb la testa jos l'ala.  
[...] La man qu'es facha per maniar la terra, per levar la gleva e per trabalhar, per semenar lo  
blat dins los parfums de la darriera. Ma man, te lauvarai. [...] La man qu'es facha per prestir  
lo pan, l'argiu e la charn tendra. Que sap tener, que sap portar. [...] Que sap defendre sa vita,  
lo ponh barrat sus lo coteu. E que se duebre sus la femna. La man dura coma la raïç, coma la  
peira. E que coneis charn contra charn la doçor de la femna e la chalur dau sang, la peu  
umana. [...] T'ai lauvat, man de l'òme. Te lauvarai d'enguera. [...] Quand laissas 'nar las  
mans que te tenian sus questa terra, e que tombas dins lo temps mòrt*<sup>2069</sup>.

Entre toutes choses je louerai la main. Cinq doigts. Le poing fermé, l'oiseau qui dort, la tête sous l'aile. [...] La main qui est faite pour toucher la terre, pour lever la glèbe et pour la travailler, pour semer le blé dans les parfums de l'automne. Ma main, je te louerai. [...] La main qui est faite pour pétrir le pain, l'argile et la chair tendre. Qui sait tenir, qui sait porter. [...] Qui sait défendre sa vie, le poing fermé sur le couteau. Et qui s'ouvre sur la femme. La main dure comme la racine, comme la pierre. Et qui connaît chair contre chair la douceur de la femme et la chaleur du sang, la peau humaine. [...] Je t'ai louée, main de l'homme. Je te louerai encore. [...] Quand tu laisses aller les mains qui te tenaient sur cette terre, et que tu tombes dans le temps mort.

Il n'est pas impossible de trouver une résonance d'une « *Gacela* » de Lorca, « *Gacela de la huída* » qui présente les mains de l'homme comme une imitation des racines d'un arbre :

*Y las manos del hombre no tienen más sentido  
Que imitar a las raíces bajo tierra*<sup>2070</sup>

Car les mains de l'homme n'ont pas d'autre sens  
que d'imiter les racines sous la terre

Pour Lesfargues, ce sont les mains féminines qui, hiver comme été, au lavoir, sans aucune autre perspective, lavent et essorent le linge avant de l'étendre :

*Pensi a totas las mans  
Qu'an lavat lençòls e toalhas  
Dins aquela aiga a flor de cèl.*<sup>2071</sup>

Je pense aux innombrables mains  
Qui ont lavé draps et serviettes  
Dans cette eau, à fleur de ciel.

<sup>2067</sup> Leon Còrdas, 1997. *Òbra poètica*, traduction française en regard, préface de Jean-Marie Petit, Béziers, Centre International de Documentation Occitane. P. 101.

<sup>2068</sup> Marcelle Delpastre (en occitan Marcela Delpastre), née le 2 septembre 1925 à Germont sur la commune de Chamberet en Corrèze et décédée le 6 février 1998 à Germont, est une auteure limousine de langue occitane et française ; le recueil *Saumes pagans*, dans lequel apparaît le poème (P. 79), est édité en 1974 par l'IEO-Novelum. Marcelle Delpastre, 1999 : *Saumes pagans*, éd. *Lo Chamin de Sent Jaume*, Meuzac, p. 113.

<sup>2069</sup> Marcelle Delpastre, *Saume XLIII*, p. 113.

<sup>2070</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. *Diván del Tamarit*, « *Gacela de la huída* », p. 565. Traduction de C. Couffon et B. Sesé : « *Gacela de la fuite* », *Poésie*/Gallimard, p. 162. Traduction de L. Breysse-Chanet : « *Gazel X, de la fuite* », « et les mains de l'homme n'ont de sens / que d'imiter les racines sous la terre », *Europe*, p. 117.



Ces mains n'ont rien en commun avec celles dont parlent Pécout dans *Mastrabelé*. Celles-ci sont acérées comme de couteaux qui sont les doigts : « *entre lei cinc cotèus coma una man* », « entre les cinq couteaux comme une main »<sup>2072</sup>.

Cette recherche incessante, à l'aveugle, des mains du poème de Max Rouquette, révèle un entêtement identique à celui de l'araignée qui tisse sans arrêt, chaque matin après sa déconvenue de n'avoir que « *las lagremas de la nuòch* », « les larmes de la nuit », dans son filet destiné à emprisonner la lune :

*E l'aranha au calabrun,  
Calabrun e calabruna  
Torna calar son filat  
Per prene lo clar de luna*<sup>2073</sup>

Et l'araignée dans le soir,  
crépuscule et crépuscule,  
à nouveau tend son filet  
pour prendre le clair de lune

Gardy, dans son article intitulé « Léon Cordes, entre le réel et le mythe », relie ce poème rouquettien aux poèmes de Cordes « *Lo boièr* » et « *Cançon de l'espèra* » ; le second texte de Cordes est paru au même moment que celui de Rouquette, en 1946, et « le fil du poème et celui de l'araignée cheminent de concert, comme ici [« *Cançon de l'espèra* »] celui du métier à tisser, et de l'attente amoureuse »<sup>2074</sup>.

Ce poème pourrait être l'image de la construction poétique car l'araignée tisse et retisse sa toile comme le poète peaufine son texte suivant ainsi ce que disait Boileau dans le Chant I de son *Art poétique* :

Hâtez-vous lentement, et sans perdre courage,  
Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage,  
Polissez-le sans cesse, et le repolissez,  
Ajoutez quelquefois, et souvent effacez.

Mais l'araignée serait-elle punie et contrainte à cet éternel recommencement et pourquoi ? La question se pose car ce poème peut rappeler la dure tâche de Sisyphe qui, pour avoir osé défier les dieux, fut condamné à faire rouler éternellement jusqu'en haut d'une colline un rocher qui en redescendait avant de parvenir au sommet.

Cette persévérance confine à l'idée d'éternité comme à celle de la fuite de l'eau et du temps : par exemple dans le poème « *La votz* » :

*E raja etèrna l'aiga escura  
Oblidosa dels grands aucèls  
De la cara linda dau cèu  
E de ma man dins sa frescura*<sup>2075</sup>

Et l'eau obscure court sans trêve,  
oublieuse des grands oiseaux,  
de la face pure du ciel,  
et de ma main dans sa fraîcheur

<sup>2071</sup> Bernat Lesfargas, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrour, Journ. P. 73. « *Lo lavador* », « Le lavoir ».

<sup>2072</sup> Roland Pecout, 1999, *Mastrabelè*, Montpeyrour, Journ. P. 35.

<sup>2073</sup> Max Rouquette, *Op.cit.*, « *La cançon de l'aranha* », p. 35.

<sup>2074</sup> Philippe Gardy, *Paysages du poème, Six poètes d'oc entre XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle*, PULM, Montpellier, 2014. P. 73.

<sup>2075</sup> Max Rouquette, *Op.cit.*, p. 53.

ou encore dans « *Los aucèls qu'ai crosats* » (P. 19) :

*Los aucèls qu'ai crosats, una ora de ma vida,  
Dins lo passat vòlan eternament*

Les oiseaux que j'ai croisés, une heure de ma vie,  
dans le passé volent éternellement

La marche et le chemin ne sont pas toujours aisés: des embûches sont semées et des pièges se tendent comme pour l'araignée empêchée de tisser définitivement sa toile. Une atmosphère cotonneuse due au brouillard a « *la tuba* », à la brume, enveloppe souvent les paysages rouergats et les poèmes de Boudou comme celui intitulé « *La tuba* »<sup>2076</sup> :

*Nos sarràvem de Saugana,  
La tuba color de lana  
Negava lo puèg, la plana  
E lo riu.  
Caminavi pensatiu.  
Vegèri pas lo pachòc,  
Trescambèri sus un ròc.*

On s'approchait de Saugane,  
le brouillard couleur de laine  
noyait colline et plaine  
et ruisseau.  
J'étais pensif en marchant  
et je n'ai pas vu l'ornière,  
j'ai trébuché sur une pierre

Ce brouillard modifie les perceptions, atténue les sons et sa teinte qui ne peut être que grise ou blanchâtre, trouble la vue au point de provoquer la chute du poète. Dans les poèmes de Boudou, la pluie ou la neige comme les autres éléments, sont très présents pour exprimer une angoisse, une oppression et peut-être une forme de révolte face au monde. Ainsi dans le poème « *Los rebalaires* » (P. 195) :

*La granda luna que passa,  
La granda luna d'estam,  
E las estèlas de gibre  
Fan lusir la nèu pels camps*

La grande lune qui passe,  
la grande lune d'étain,  
et les étoiles de givre  
font luire la neige des champs

Les sentiments de révolte lorquienne face à la condition humaine, cette résignation rouquettienne que l'on retrouve chez Boudou et chez Busquet, malgré quelques soubressauts de colère, ne semblent pas être le fait de Mouzat que l'on perçoit comme un homme paisible et serein devant ses paysages limousins. Lesfargues non plus ne semble pas très vindicatif malgré quelques textes où il fait preuve d'une grande humanité et d'une profonde générosité alliées à une grande tristesse comme par exemple, le poème « *Lo Lavador* » dans lequel, avec simplicité, il évoque les conditions de vie pénibles des femmes contraintes aux rudes travaux ménagers d'autrefois<sup>o</sup>:

*A totas las femnas qu'an vist  
Sens las veire de lor vita  
D'un lanç la glèisa daurada  
E de l'autre lo Montsant,  
E que n'an pas comprés perqué  
Una dotz d'aiga blavenca  
Lor sorgentava din'l pitre,  
Ni perqué lors mans tan gastas*

À toutes les femmes qui ont vu  
sans les voir de toute leur vie  
d'un côté l'église dorée  
et de l'autre le Montsant,  
et n'ont pas compris pourquoi  
une source d'eau bleuâtre  
surgissait dans leur poitrine  
ni pourquoi si fatiguées

<sup>2076</sup> Joan Bodon, 2010, *Poèmas*, éd. Bilingue. Traduction française de Roland Pécout, Puylaurens, IEO-Edicions, p. 241.

*Auriatz dich d'ausèls paurucs  
En se pausar sus lo linge.*<sup>2077</sup>

leurs mains semblaient oiseaux peureux  
en se posant sur le linge.

Le poème, « *A París, carrièra Richer* »<sup>2078</sup>, « À Paris, rue Richer » montre un intérêt pour les faibles et les opprimés, pour les diversités ethniques, mais c'est encore sur un chant d'amour que s'achève le poème. Le poète est seul, « *Camini solet dins la mar dels ostals* », « J'avance tout seul dans la mer des maisons », parmi de nombreux artisans, « *maselièrs*, « bouchers, « *pastissièrs* », « pâtissiers » et il découvre tout un monde cosmopolite, aux visages et senteurs variés. Une ironie légère et une colère mêlée de tristesse remplissent le poème sans titre qui présente les usagers d'un autobus dans le petit matin :

*L'autobús del matin rotla per las carrièras  
Amb son cargament d'Arabs. Pas una dòna  
[...]  
L'autobús del matin cargat de proletaris.*<sup>2079</sup>

L'autobus du matin roule dans les rues  
Avec son chargement d'Arabes. Pas une femme.  
[...]  
L'autobus du matin chargé de prolétaires.

La générosité de Lesfargues transparait dans le texte intitulé « *Alfil* »<sup>2080</sup> qui compare les animaux de cirque enfermés dans des cages ou sur des affiches avec des esclaves transportés dans les bateaux. Les lettres des affiches sont des « *bèstias / peludas. / E negras* », « des bêtes / poilues. / Et noires ». Elles sont noires « *coma son negres los tres òmes / que rison e fan lusir / totas sas dents* », « Comme sont noirs les trois hommes / qui rient et font briller / toutes leurs dents ». Lesfargues appelle de tous ses vœux « *los batèus dels filhs d'esclaus* », « les bateaux des fils d'esclaves » enfin libérés et mêle le souvenir du commerce triangulaire et des souffrances des esclaves dans les plantations :

*A ! que vengan lèu  
Que vengan lèu  
Los batèus dels filhs d'esclaus  
Amb de velas onte veirem pintrats  
Lo martiri dels elefants  
Los leons sacrificats  
E los quites negres  
Arrancats a las calas pudentas  
Per fabricar lo sucre  
E crebar jos lo foet*

Ah ! que viennent  
que viennent vite  
les bateaux des fils d'esclaves  
avec leurs voiles où seront peints  
le martyre des éléphants  
les lions crucifiés  
et les noirs eux-mêmes  
arrachés aux cales puantes  
pour fabriquer le sucre  
et crever sous le fouet

La teinte noire, si fréquente et si funeste chez Lorca n'a absolument pas ici la même connotation. Mais Lesfargues fait appel à tous les sens, vue et odorat, sans oublier la perception physique des coups de fouets. Une critique sociale sous-jacente est confortée par la place des termes « *sucre* », douceur pour les maîtres et les riches et « *foet* », douleur pour les esclaves. À côté, les souffrances des animaux ne semblent pas avoir le même impact ni leur présentation la même portée.

Cordes, quant à lui, est un dynamique exalté, toujours engagé et au service de l'homme, sur tous les fronts des luttes occitanes et paysannes. Cet « *umanista ja ecologista e totjorn*

<sup>2077</sup> Bernat Lesfargas, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrroux, Journ. P. 73. « *Lo lavador* », « Le lavoir ».

<sup>2078</sup> *Idem*, p. 173 « *A París, carrièra Richer* », « À Paris, rue Richer ».

<sup>2079</sup> *Idem*, p. 101.

<sup>2080</sup> *Idem*, « *Alfil* », p. 207.

*pacifista que crida sa fe en l'òme e dins unaa renaissença cultural* », [humaniste déjà écologiste et toujours pacifiste qui crie sa foi en l'homme et dans une renaissance culturelle], comme le qualifie M. Decor<sup>2081</sup>, pousse un cri de colère teintée de mélancolie mais témoignant d'une volonté têtue de vivre dans le poème « *Menèrba* ». Bien que Cordes ait écrit des textes pleins d'indignation face à l'injustice et aux difficultés de vivre de leur travail des viticulteurs du Midi, il est discret quant aux sentiments de solitude ou de tristesse comme la « *cançon lenta de l'espèra* » qui est « *un pauc tristòta a moments* », « un peu triste parfois »<sup>2082</sup> ; le diminutif « *-òta* » atténue encore davantage ce sentiment. La nostalgie ou la peine l'envahissent parfois.

Quand Lorca utilise les « *navajas* », couteaux, comme symboles de torture et de supplice, Cordes parle de « *alzenas* », « flèches » : « *Tres nòtas son tres alzenas* » mais aussi de couteaux dans deux vers qui reviennent en ritournelle dans le poème « *Rossignol es pastorèl* », « Rossignol est pastoureau » :

<i>Tres nòtas son tres cotèls</i>	Trois notes sont trois couteaux
<i>Qu'an blassat tres tortorèlas</i> <sup>2083</sup>	qui ont blessé trois tourterelles

Une image lorquienne accompagne des objets tranchants dans le poème (en français, sans titre) de B. Lesfargues, qui parle des femmes du Tage, à Lisbonne:

*Coups de ciseaux fines aiguilles*  
*Dix poignards pour un même cœur*  
*Un cri plante une banderille*  
*La plaie s'ouvre comme une fleur*<sup>2084</sup>

Le couteau oublié sur la table de la cuisine, dans le poème « *Diguèri de non e me'n anèri* », « J'ai dit non et je suis parti », (P. 185) risque de servir à un suicide : « *Quand lo veirà, çò diguèt en ieu una votz que la coneissiá pas, se talharà las venas* » / « Lorsqu'elle va le voir, fit en moi une voix que je ne connaissais pas, elle se taillera les veines. ». Mais le poète semble n'en avoir cure car, malgré les images de l'éventuelle mort, il part, indifférent.

Malgré les aspects durs et négatifs de l'existence humaine, la nature reste présente et la vie ou le temps continuent leur cycle. Sur les chemins si souvent parcourus, le poète fait simplement le constat de la perte de l'amitié, du rire mais aussi de la douleur : « *Avèm perdut l'amistança / et lo rire e lo sadol* », « Nous avons perdu l'amitié / et le rire et la douleur » (« *Dralhas* », « Chemins », p. 99). Cordes a ressenti les blessures du temps qui passe et de l'âge qui avance à grands pas pour tous. Le poème « *Fogals* », « Foyers », en est l'illustration car le poète lui-même semble être le personnage de ce texte dédié à sa fille aînée, à la fois grand-père et homme jeune assis au « *canton* », au coin du feu, ce feu dont nous avons vu

<sup>2081</sup> Article de M. Decor, « La cosmogonia dins *La respelida de Centelhas* de Leon Còrdas », In *Leon Còrdas / Léon Cordes, « Canti per los qu'an perdut la cançon »* Études réunies par Marie-Jeanne VERNY. 2016. Tome CXX, *Revue des Langues Romanes*, PULM. P. 337.

<sup>2082</sup> Leon Còrdas, 1997. *Òbra poètica*, traduction française en regard, préface de Jean-Marie Petit, Béziers, Centre International de Documentation Occitane. « *La cançon de l'espèra* », « La chanson de l'attente », p. 49.

<sup>2083</sup> *Idem*, p. 25.

<sup>2084</sup> Bernat Lesfargas, *Op. Cit.*, p. 205.

qu'il pouvait être symbole de vie et de chaleur humaine et auprès duquel les anciens réchauffaient leurs vieux os et leurs souvenirs de jeunesse :

*Butava un pauc lo soc  
De biais mas a copets, l'ascla èra bèla  
E las fôrças i èran pas pus...  
[...]  
Lo fòc ten companha, papeta ;  
Qu'aquí me retròbi pelgrís, pausant un bròc  
[...]  
E l'ausissi que ditz :  
-Avèm un polit fòc...<sup>2085</sup>*

Il poussait la souche  
à petits coups mesurés, le tronc était énorme  
et ses forces affaiblies.  
[...]  
Le feu tient compagnie, grand-père ;  
là je me retrouve grisonnant, posant une branche  
[...]  
et je l'entends qui dit :  
-Nous avons un beau feu...

Lesfargues, lui aussi, ressent la nostalgie « *una tèrra encrumida*. » (P. 57), d'« une terre assoupie », ainsi que de l'enfance et la fuite rapide du temps. Il a conscience que « *E quicòm mai a començat / Coma outra causa s'acabava*<sup>2086</sup>, que « quelque chose a commencé / et que quelque chose prenait fin » ; il n'est pas totalement pessimiste et garde un espoir.

Cette forme de résignation est perceptible dans le poème « *Lo còs, lo còr e l'ostal* », « Le corps, le cœur, la maison », qui évoque déjà avec sérénité et douceur l'approche de la mort :

*Dins aquesta vita  
Tant de causas restan  
Que las farai pas,  
Lo temps me manca  
Lo trobarai pas.<sup>2087</sup>*

Dans cette vie  
reste tant à faire  
et ne ferai pas,  
le temps me manque  
où le trouverais-je ?

Tous les textes qui viennent d'être évoqués permettent de percevoir que les poètes, bien que nostalgiques d'un passé révolu ou révoltés par des événements de l'époque dans laquelle ils vivent, ont en commun un sentiment d'empathie et d'amour pour leur prochain qu'il soit humain, animal ou végétal. Les injustices, les inégalités et les mauvais traitements vis à vis des êtres sont à l'origine de rebellions plus ou moins affichées. Mais c'est le sentiment que recherche inlassablement Lorca qui gouverne les cœurs et sert de moteur aux actes et à la création poétique comme l'hiver du poème de Rouquette, « *Març* », qui a disparu car la glace a fondu sous l'action d'« *una calor d'amor* », la chaleur de l'amour qui vient du plus profond de son cœur et les larmes ont séché pour laisser place au sourire<sup>2088</sup>. L'amour est un moteur puissant qu'il soit amour pour une femme, un homme ou un enfant et même pour un être suprême, un Dieu. Il existe un amour physique lié à la volupté, à l'érotisme et à la sensualité mais aussi un amour spirituel qui peut transcender la mort, contrepartie de l'amour. Or, chez Lorca, le binôme amour/mort est omniprésent. Comment s'exprime-t-il dans les compositions occitanes<sup>o</sup>? Quelles convergences peuvent naître de la comparaison entre les différents auteurs et leur modèle?

<sup>2085</sup> Leon Còrdas, *Op. Cit.*, p. 167.

<sup>2086</sup> Bernat Lesfargas, *Op. Cit.*, « *Campanièr de Senta-Crotz* », « Clocher de Sainte-Croix », p. 37.

<sup>2087</sup> *Idem*, p. 152-153.

<sup>2088</sup> Max Rouquette, 1963. *La Pietat dau matin*, IEO Toulouse, Messatges. P. 45.



### 3.7.2- L'amour et la mort : les deux faces de la vie

L'amour, Eros, qui représente la pulsion de vie et son corollaire la mort, Thanatos, sont étroitement liés. Louis Parrot affirme que « l'amour et la mort s'opposent et se pénètrent si intimement dans les poèmes de Lorca qu'il n'est pas possible de détacher ces deux thèmes l'un de l'autre [...] »<sup>2089</sup>. La vie est la quête continuelle de l'amour, une des inquiétudes permanentes de Lorca qui est aussi perpétuellement obsédé par la menace de la mort.

#### 3.7.2.1- La quête douloureuse et incessante de l'amour

Busquet, lui aussi, associe l'amour à la mort ou au doute sinon au pessimisme. La première partie de son recueil *Aquò ritz quand plòu*, intitulée « *Pluma de vent, paper de sabla* », [Plume de vent, papier de sable]<sup>2090</sup> dont le premier titre est « *L'amor, la mòrt* », insiste sur cette idée et la reprend du premier poème au titre identique, « *L'amor, la mòrt* » : « *L'amor mòr e ieu d'amor vivi* », [L'amour meurt et moi je vis d'amour.]. Le paradoxe est total dans le dernier vers car le poète vit de ce qui le tue<sup>o</sup> : « *que soi viu de çò que me tua.* ».

Le recueil de Busquet est empreint de beaucoup de pessimisme et d'incertitude dans les poèmes comme « *Los dieus de l'amor* » (P. 67) : la belle est-elle catholique, huguenote, juive ou musulmane ? Il y a tellement de Dieux... Lequel honorer et en quels lieux ? Qu'importe puisqu'au moment du bonheur physique, « *a l'ora de l'abandon* », il n'existe que Cupidon :

*Temples, capèlas, mosquetas,  
Sinagògas, cambras quietas  
Ont, d'amagat, de busquetas,  
a l'ora de l'abandon,  
Dieu li dison Cupidon.*<sup>2091</sup>

[Temples, chapelles, mosquées,  
synagogues, chambres quietes  
où, en secret, embusqué,  
à l'heure de l'abandon,  
elles l'appellent Cupidon.]

Dans le poème intitulé « *L'embarràs de la causida* », [L'embarras du choix], (P. 68), l'auteur pose une question à différentes catégories de femmes. Qu'elles soient la « *manhaga piusèla* », une charmante pucelle, la « *fidèla esposa* », une fidèle épouse, la « *jove e trista veusa* », une veuve jeune et triste, la « *paura devòta* », une pauvre dévote, la « *piosa monja* », une pieuse nonne ou la « *filha de puta* » une fille de pute, toutes lui offrent l'amour. Mais qu'est-ce que l'amour ? Le mystère reste entier<sup>o</sup> ; le poète traite chaque réponse avec dérision et termine par une pirouette moqueuse :

*S'èra l'amor, filha de puta,  
Al fons de ta borsa un escut,  
Ieu seriái lo filh de cocut*

[Si l'amour était, fille de pute,  
au fond de ta bourse, un écu,  
moi je serais le fils de cocu,

<sup>2089</sup> Federico García Lorca *Chansons gitanes et poèmes*, Préfaces par A. Guibert et L. Parrot, Seghers, Paris, 1964. P. 61.

<sup>2090</sup> Ramon Busquet, *Aquò ritz quand plòu*, Messatges, IEO, Tolosa, 1979. P. 11.

<sup>2091</sup> Ramon Busquet, *Op. Cit.*, p. 67.

*Macarèl! Que te lo disputa.*

macarel°! Qui te le dispute.

*S'èra l'amor, paura devòta,  
L'aiga santa d'un benitièr,  
I metriái lo braç tot entièr  
Que la fe qu'esita es pichòta.*<sup>2092</sup>

[Si l'amour était, pauvre dévôte,  
l'eau sainte du bénitier,  
j'y plongerais le bras entier  
car la foi qui hésite est bien petiote.]

Le verbe au conditionnel confirme cette sensation d'insatisfaction et d'inachèvement et apparaît l'ironie caustique de l'auteur envers la religion :

Est-ce le dilemme du choix de la femme, parmi les trois soeurs « *Las tres sòrres* », [Les trois sœurs] (P. 80) qui embarrasse l'auteur dans ce poème dont la forme rappelle celle d'un conte ou est-ce la mélancolie d'un cœur qui s'ennuie ?

*Un còp... i a tres sòrres  
[...]  
Vau cap a l'ainada,  
Li disi: « Ma bèla,  
Seràs pas damnada  
Se m'es pas rebèla. »  
Mas mon còr es vuèg  
Que se mòr d'ennuèg.*

[Il était une fois... trois sœurs  
[...]  
Je vais vers l'aînée,  
et je lui dis, « ma belle,  
tu ne seras pas damnée  
si tu ne m'es pas rebelle. »  
Mais vide est mon cœur  
car d'ennui il se meurt.]

Malgré une entrée en matière engageante, le poète échoue dans sa tentative de séduction mais l'échec n'est pas du fait de la belle. Busquet dit que son cœur est vide, il s'ennuie à en mourir°: « [...] *mon còr es vuèg / que se mòr d'ennuèg* »°; il est lent, peu habile mais il est riche « *d'amor quimeric* » (« *Las tres sòrres* »). Son amour est une chimère qu'il poursuit sans répit et s'il choisit « *Fadeta* », la cadette des trois soeurs, le miel qu'il cherche dans les cheveux de « *Margarida* » (« *L'irangièr* », [L'oranger], p. 81) se mêle à la douleur qu'il emploie pour se briser lui-même le cœur dans son regard. Par bonheur, un mot tendre viendra le consoler :

*Lo mèl que me cèrqui  
N'i a dins tos cabèls,  
Lo mal que me'n bèrqui  
lo còr dins tos uèlhs.  
Ja mon dòl es mendre  
Que, jos l'irangièr,  
M'as dit çò mai tendre  
Sens paur del dangièr.*

[Je cherche mon miel  
je le trouve dans tes cheveux,  
le mal qui m'écôrche le cœur  
je le trouve dans tes yeux.].  
Ma douleur commence se détendre  
car, sous l'oranger,  
tu m'as dit les mots les plus tendres  
Sans crainte du danger.]

Dans le poème « *Lo resson* » (P. 74), c'est l'amour sans amour, juste « *un poton begut a ton pòt* » ; un baiser, un petit baiser, bu sur les lèvres, c'est le seul moyen d'étancher la soif qui consume l'amoureux dont le ciel ne veut pas que la dame s'énamoure (« *Lo cèl vòl pas que t'amorisques / de ieu* »°); et cette image de la soif brûlante nous rapproche des images lorquiennes come celle de la « langue brûlée par la pluie de sel », « *con la lengua quemada por la lengua de sal* » de la « *Gacela del amor desesperado* »°:

<sup>2092</sup> *Idem*, p. 68.

*Cap! Que son que un resson devina  
Qu'un poton begut a ton pòt  
Es, per la set que me rabina,  
Lo sol remèdi – e mai pichòt!*

[Rien ! Car un seul écho devine  
qu'un baiser bu sur tes lèvres  
est, pour la soif qui me consume,  
l'unique remède- et encore si débile !].

L'amour est profondément malheureux dans les « *Tankas d'entre cèl e mar* ». Busquet parle du mal d'aimer, « *lo mal d'aimar* »<sup>o</sup>:

*Lo mal d'aimar  
A l'èrsa dels sens lo trapèri,  
Sul ventre lisc,  
Espectaclós radèl de pèira,  
A la dotz qu'i bevon los dets.*<sup>2093</sup>

[Le mal d'amour  
je l'ai trouvé sur la vague des seins,  
sur le ventre lisse,  
sublime radeau de pierre,  
à la source où boivent les doigts.]

Ce poème mêle les images de la mer et d'une source: les vagues évoquent la montée des désirs mais elles n'apportent pas le bonheur. Le ventre est un radeau immobile et dur mais magnifique et les doigts qui caressent s'abreuvent à la fontaine de la douleur. Les sources rouquettiennes et le mal d'amour lorquien sont là, présents dans les images.

La passion amoureuse est un instinct vital puissant qui aveugle souvent, un état émotionnel qui occupe l'esprit mais dont la volonté est absente car la passion obéit aux pulsions du corps et du cœur. Mais elle est associée à la douleur comme le montre l'étymologie du terme « passion ». C'est l'action de souffrir, « *patior* » en latin dont le passif « *passus* » est à l'origine du mot, qui rappelle les épreuves endurées par le Christ avant sa mort ou par un martyr ou un saint comme Olalla.

Le poète éprouve un regret profond pour l'amour passé<sup>o</sup>: il aimerait voir reverdir les jeunes ardeurs et pouvoir raviver les tisons (XXXVI). Mais comme avec les hordes d'Attila, « *la fe regretlarà pas / ont seràn passats mos cavals* », (XLI), ni la foi ni l'amour ne reviendront là où sont passés les chevaux de la passion. Ces animaux renvoient clairement aux chevaux lorquiens dont nous savons qu'ils sont l'emblème d'une passion fouguese. Cet amour s'est perdu « *entre cèl e mar* » (XLII), entre ciel et mer et l'homme cherche en vain un air de romance du temps passé (XLIV)<sup>o</sup>:

*Cerqui de badas  
Un aire, a l'asuèlh, de romança  
Del temps passat.  
De còps, aiçaval, tot comença,  
Res s'acaba per de cançons.*<sup>2094</sup>

[Je cherche en vain,  
à l'horizon, un air de romance  
du temps passé.  
Parfois, ici-bas, tout commence,  
mais rien ne finit par des chansons.]

L'affirmation d'Albert Bensoussan à propos de la pièce de théâtre de Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, peut très bien s'appliquer à la poésie de Lorca mais aussi à celle de Busquet<sup>o</sup>:

Cet amour impossible est une véritable obsession chez Lorca. C'est même, peut-être, le seul thème authentique de toute son oeuvre, sa base, son fondement, ses fondations sur lesquelles s'élèvent poèmes, chansons, comédies et drames.<sup>2095</sup>

<sup>2093</sup> *Idem*, Tanka XXXII. p. 143.

<sup>2094</sup> *Idem*, Tanka XLIV, p. 146.

Cet amour chimérique et obsessionnel est, pour le malheur et la douleur de Lorca, un amour toujours plein d'amertume<sup>o</sup>; il est inaccessible et doit se déguiser sous l'apparence d'une femme pour que le poète puisse en parler et certains vers jouent sur l'ambiguïté<sup>o</sup>:

*Eras junco de amor, jazmín mojado*<sup>2096</sup>                      *Ères jonc d'amor e jasmin banhat.*  
Tu étais un jonc d'amour, un jasmin mouillé

Dans *Mastrabelè*, R. Pécout parle de « *jòia e patir reciclats de lònga* », « joie et douleur recyclées comme le sang » (P. 25)<sup>2097</sup>, puis du plaisir et de la douleur qui semblent se mêler sous la caresse des langues des chèvres:

*Amb vòstrei lengas de cabras*  
*Nos raspatz pès-descaus en rara*  
*Dau plaser e de la dolor.*<sup>2098</sup>  
Avec vos langues de chèvres vous écorchez les pieds nus à la frontière du plaisir et de la douleur.

L'amour se manifeste dans la douleur pour Boudou « *quand l'amor se paga per un blavairòl* », « Quand l'amour se paie par des bleus au corps. »<sup>2099</sup>, ou quand la femme mord le poète dans le poème « *Sus la montanha* » : « *Me mordiguèt a dolor* », « Mordant jusqu'à la douleur » (P. 33). Cordes rejoint Boudou dans l'expression de la douleur causée par l'amour dans le deuxième poème de son premier recueil :

*E dos rengs de perlas finas*                      et deux rangs de perles fines  
*An fait marca dins ma carn*<sup>2100</sup>                      ont marqué ma chair ».

Ce premier ouvrage est celui qui a reçu le plus l'influence de Lorca et l'a le mieux assimilée ; l'image des perles pour suggérer les dents est tout à fait dans la ligne du modèle. Aucune évocation de douleur chez Lafont qui déclare : « *Estèlas dau cèu blancas tei dents* », « Étoiles du ciel blanches tes dents »<sup>2101</sup>, mais un rappel de la blancheur lumineuse des étoiles.

Jean Mouzat affirme, par une anagramme, que « *l'amor* » devient « *malor* », et que « les mêmes caresses / ont fait douleur de l'amour » :

<sup>2095</sup> Albert Bensoussan, « Au désert des cœurs », In « Federico García Lorca », *Europe* N° 1032, Paris, avril 2015. P. 193.

<sup>2096</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. *Diván del Tamarit*, « *Gacela del amor maravilloso* », p. 564. Traduction de C. Couffon et B. Sesé, Œuvres complètes I, p. 601. Traduction de L. Breyse-Chanet, dossier « Federico García Lorca », In *Europe* N° 1032, « Tu étais jonc d'amour et jasmin mouillé ». Rouquette P. 92.

<sup>2097</sup> Roland Pécout *Mastrabelè, Jorn*, Montpeyrroux, 1999. M-J. Verny nous fait remarquer que les réécritures de Pécout ne sont jamais des traductions.

<sup>2098</sup> *Idem*, p. 9.

<sup>2099</sup> Joan Bodon, 2010. *Poèmas. Éd. Bilingue*. Traduction française de Roland Pécout, Puylaurens, IEO Edicions. « *Alba de Pigala* ». P. 31.

<sup>2100</sup> Leon Còrdas, 1997. *Òbra poètica*, traduction française en regard, préface de Jean-Marie Petit, Béziers, Centre International de Documentation Occitane. « *La nuèit del paure* », « La nuit du vagabond ».

<sup>2101</sup> Robert Lafont, 2011. *Poèmas, 1943-1984*, Montpeyrroux, *Jorn. Dire, Ombra perfiecha, III*, p. 83.

*E se de « l'amor » las letras  
Chambiadas çai fan « malor »,  
Tantbé mezeissas caressas  
Viran plazer a dolor.<sup>2102</sup>*

En changeant l'ordre des lettres  
si de « l'amor » vient « malor »,  
ainsi les mêmes caresses  
ont fait douleur de l'amour.

Max Rouquette a recours à ce terme de « *malor* » dans son poème « *Lo vielh pecat* » :

*E l'autre ritz, e se cale quau plora,  
De sa malor damoçant lo calelh,<sup>2103</sup>*

Et l'autre rit, et se taise qui pleure,  
de sa douleur soufflant sur la lanterne

Cependant, l'amour chez J. Mouzat n'a pas les mêmes intonations dramatiques ou tragiques que chez Lorca. C'est un amour sensuel, érotique qui communie avec la nature tandis que Lorca semble parfois en méta-position, autrement dit, il semble rester spectateur de la douleur, sans engagement véritable. Mouzat a des accents ronsardiens parfois tant il se fait le chantre de l'amour avec un ton élégiaque :

*Jovença floris en jòi,  
Madura en melancolia<sup>2104</sup>*

Jeunesse est faite d'allégresse,  
mûrit en mélancolie

Cette impression de mélancolie est perceptible dans le poème « *Lo planh* » (P.93) qui évoque les souffrances d'un marcheur aux pieds en sang sur les durs rochers : « *chaminavas los pès sagnos sus los ròcs durs.* », tout comme « la plainte élégiaque d'un amour passé » dans le poème « *Coblas* » (P. 91) :

*Pas solament contra'l sòrt  
Anirai cridar mon planh.<sup>2105</sup>*

Je n'irai même pas crier  
Ma plainte contre le sort.

Le poème intitulé « *Defensa* » est une magnifique élégie qui se termine par ces vers :

*Beleu be'quel còr es mòrt  
Desempieis dins ma poitrina,  
Mas l'òm pòt viure sens còr  
E tornar amar enquera.<sup>2106</sup>*

Peut-être bien ce cœur est mort  
depuis dans ma poitrine,  
mais l'on peut vivre sans cœur  
et recommencer d'aimer encore.

Pour Mouzat, l'amour est un « *Borrel* », un bourreau (P. 25) qui est à la fois lui et un autre, comme un être dédoublé dont la jalousie semble le torturer : « *Un marrit dieu trop bel me seg e me tormenta* » / « Un mauvais dieu, trop beau, me suit et me tourmente, ». Lafont emploie un verbe formé sur le terme utilisé par Mouzat pour exprimer un sentiment paradoxal : « *Me*

<sup>2102</sup> Jean Mouzat, *Dieu metge*, Messatges, Rodez, 1950. « *Mots* ». P. 14.

<sup>2103</sup> Max Rouquette, *La Pietat dau matin*, IEO Toulouse, *Messatges*, 1963. P. 55.

<sup>2104</sup> Jean Mouzat, *Op. Cit.* « *Sòmne* » (« *Songe* »). T. 1, P. 125. Robert Joudoux met en note 1 que c'est « le jòi des troubadours, élan dynamique qui embrase tout l'être, état quasi mystique de possession... ». En note 2 il ajoute que « cette belle incantation élégiaque restait inachevée : j'ai dû interpréter parfois quelques éléments, transcrire... et ponctuer. »

<sup>2105</sup> Article de Gilles Dazas : « Les Influences du *Trobar* dans l'œuvre poétique de Jean Mouzat », p.129 et 130 In *Les Troubadours dans le texte occitan du XX<sup>ème</sup> siècle*, sous la direction de Marie-Jeanne Verny, Classiques Garnier, Paris, 2015.

<sup>2106</sup> Jean Mouzat, *Op. Cit.*, « *Défense* ». P. 127.



*borrèle de jòia.* », « Je me torture de joie. »<sup>2107</sup>. L'amour est aussi un mystère (P. 29), un présent : « *Do* » (P. 35) ou un souvenir, « *Memoria* » (P. 17). Mais le recueil se clôt sur deux vers d'espérance qui disent que le temps ne fait rien à l'amour, il ne l'use pas, il le fait grandir. Le mot « *Amor* » est en tête du premier vers et à la fin du second comme pour affirmer la solidité du sentiment en embrassant, au sens premier du terme, le temps qui ne peut rien contre la durée de cet amour, sinon lui permettre de grandir et de s'épanouir :

*Amor, lo temps te fai creisser  
Lo temps te pot res, amor.*<sup>2108</sup>

Amour, le temps te fait croître  
Non, le temps ne te peut rien.

Lorca ne dit-il pas « *¡Amor, enemigo mío!* », « Amour, mon ennemi »<sup>2109</sup> que Rouquette traduit en respectant la même structure : « *Amor, enemig mieu!* »<sup>o</sup>? La postposition de l'adjectif possessif autorise le contact direct entre les deux mots antagonistes comme les deux sentiments suggérés. Lafont rejoint le maître andalou quand il dit: « *E l'amor / foguèt jamai donat coma una redempcion.* », « et l'amour n'a jamais été donné comme une rédemption. ». Cependant, le poète occitan apporte une touche personnelle, positive mais réaliste quand il ajoute :

*Cau ben esperar sempre la creacion gaia  
Coma lo pas dei filhas lo matin aleugeiris la mòrt*

Il faut bien toujours attendre la création gaie  
comme le pas des filles le matin allège la  
mort

*Sens l'esvanir mai per li donar lo sentit just dau jorn.*<sup>2110</sup>

sans l'effacer mais pour lui donner la juste  
mesure du jour.

Dans le recueil *Dire* se trouve une série de poèmes *Flauta sorna enamorada* dont le dixième vers du premier texte est très proche de Lorca ; nous y retrouvons les éléments préférés de l'auteur andalou : « *nuech ponhau verd dolor dei cilhas* » / « nuit poignard vert douleur des cils ». Mais c'est dans les trois pièces du poème *Legendari de la dolor*, au titre significatif, que se trouvent, en plus grand nombre des points communs avec Lorca : lune morte mais qui danse comme celle de la forge gitane et nuit froide, étoiles et eaux et les soleils de couleur, verts, bleus et noirs : « *Soleus verdes* », « *Soleus blaus* » et « *Soleus foscs* ». La première pièce a une versification classique parfaite : quatre quatrains en vers hexasyllabiques, rimés ABAB et une tonalité mélancolique. La dernière pièce s'achève sur le cri des Troubadours :

*Ai ! se doloira  
L'amor macada  
Soleu en crotz  
Carn clavelada.*<sup>2111</sup>

Ah ! se déchire  
l'amour blessé  
soleil en croix  
chair clouée.

<sup>2107</sup> Robert Lafont, 2011. *Poèmes, 1943-1984*, Montpeyrroux, Jorn. P. 240-241. *Aire liure*. « *Glòria dau temps* », « Gloire du temps ».

<sup>2108</sup> Jean Mouzat, *Op. Cit.*, « *Oras* ». P. 114.

<sup>2109</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966, *Diván del Tamarit*, « *Gacela de la raiz amarga* », p. 532. « Gacela de la racine amère ». Rouquette. « *Gacela de la rasic amara* ». P. 88.

<sup>2110</sup> Robert Lafont, 2011. *Poèmes, 1943-1984*, Montpeyrroux, Jorn. P. 262-263. « *Despossession 6* ».

<sup>2111</sup> *Idem*, p. 72 et 77.

Il est vrai que Lorca fait appel à la douleur pour lui permettre de ressentir la joie ou le bonheur quand ce n'est pas l'amour. Ce dernier est douloureux car impossible ou inaccessible mais nécessaire. Son corollaire, la douleur, est présente dans le poème de Lafont :

<p><i>E lo poèta se repreniá lo viure Que dins eu la dolor aviá fach son trabalh -te salude dolor me matas e m'enfantas-.</i><sup>2112</sup></p>	<p>Et le poète se reprenait à vivre car en lui la douleur avait fait son travail -je te salue douleur qui me tues et m'enfantes-.</p>
--	---

Un des tout premiers poèmes du premier recueil, *Paraulas au vièlh silenci*, évoque la participation de la nature à la tristesse et à la nostalgie du poète dont l'amour ne peut s'accomplir sinon dans une douleur mêlée de plaisir :

<p><i>Ailà devers l'umanitat S'ausís lo planh d'un aromança Sagnant son trionfle, rebat Dau chale dolorós dei mansas.</i><sup>2113</sup></p>	<p>Là-bas vers l'humanité on entend la plainte d'une romance qui saigne son triomphe, image de l'illusoire et douloureux plaisir.</p>
--	---

La douleur, même liée à l'amour, a donc un pouvoir de destruction et de création ; elle est utile dans l'œuvre poétique et facilite le travail de composition littéraire. D'après Lafont, c'est un élément qui forme et constitue le poète mais aussi l'homme, si celui-ci sait l'intégrer ou l'inclure dans la gestion de nos émotions. La cinquième section du poème intitulé « *D'òmes de tota mena* » « *Per Mezz Mezzrow* », reflète ce sentiment de douleur rédemptrice : « *l'espina amiga e la dolor que redimís / lo segle d'estre segle* » / « l'épine amie et la douleur qui rachète / le siècle d'être siècle »<sup>2114</sup>. Dans la deuxième pièce du poème « *Glòria dau temps* », « Gloire du temps », Lafont est maître de ses sentiments et c'est en lui-même qu'il retrouve une forme de sérénité :

<p><i>Après tant de dolors et tant de gaudres E lei deserts espelofits de despaciència Tròbe dins ieu un jardin pensatiu De terras Apasimadas [...]</i><sup>2115</sup></p>	<p>Après tant de douleurs tant de torrents et les déserts échevelés de l'impatience je trouve dans moi un jardin pensif des terres apaisées [...]</p>
--	---

L'homme-poète sait « *D'una man verda e transparenta* », « D'une main verte et transparente » donner de la joie et de l'amour à la femme qu'il désire :

<p><i>Te menarai dins una glorieta Ont detz mila ans de desirs fan l'aleta Nòstrei còrs dançaràn sus un cant Lentàs un pauc de sciència pagana.</i><sup>2116</sup></p>	<p>Je te mènerai sous une gloriette où dix mille ans de désirs battent de l'aile et nos cœurs danseront sur un chant un peu lent de science païenne.</p>
--	--

<sup>2112</sup> *Idem*. Nous pouvons noter la fraternité lexicale entre les deux verbes castillan et espagnol qui signifient « tuer » : « *matar* ».

<sup>2113</sup> *Idem*, « Paroles au vieux silence », p. 6-7.

<sup>2114</sup> *Idem*, p. 138-139. *Dire l'òme lo segle*. 1957. Nous rencontrons un autre « *mot-besson* » dans le verbe « *redimir* ».

<sup>2115</sup> *Idem*, p. 234-235. *Aire liure*.

<sup>2116</sup> *Idem*, p. 236-237.

Malgré la teinte verte de la main et de la « *solelhada verda* » qui illumine l'apogée du désir, il n'y a rien de létal, bien au contraire, dans cet hymne au plaisir qui s'achève « *entre las mans fertiles dau plaser* », « entre les mains fertiles du plaisir ». ». L'évocation des siècles passés, « *detz mila ans de desirs fan l'aleta* », « dix mille ans de désirs battent de l'aile », renforce le caractère éternel et puissant de l'amour.

De nombreux poèmes de J. Mouzat sont consacrés à l'amour qu'il appelle « *mestre poderos* », « maître puissant » et dont il se déclare le « serviteur » :

<i>Atanben te dirai mestre Poderos, ieu ton sirvent,</i> <sup>2117</sup>	Aussi je t'appelle maître puissant, moi ton serviteur.
--	---

C'est un « *màge rei* », « un grand roi », expression que l'on trouve dans deux poèmes : « *Amor* » (dans celui-ci, R. Joudoux traduit par « un roi béni »), et « *Nau* »<sup>2118</sup>.

Dans son recueil *Dieu metge*, Mouzat, en bon passeur de traditions et de légendes, attribue au forgeron-médecin de Gimel des qualités de sorcier et des dons de guérisseur puisqu'il soignait les enfants en « martelant » l'enclume :

<i>Lo faure que vivia a Jumel era metge : Meitat sorcier, meitat medecin [...] E son martel avent tustat l'enclume, La malaudia fugissia lonh del dròlle.</i> <sup>2119</sup>	Le forgeron de Gimel était « metge » : moitié sorcier, moitié médecin ; [...] et, son marteau ayant frappé l'enclume, le mal était chassé loin de l'enfant.
---	---

Le Dieu médecin est aussi celui qui « guérit d'un autre amour ». « Mouzat sent vivement la force dionysiaque de l'instinct d'amour. C'est une "faim cruelle" [...], c'est le corps de l'aimée qui vit et frissonne. »<sup>2120</sup>. Le recueil *Dieu metge* de Mouzat a inspiré l'épigraphe et le poème de B. Lesfargues dédié « *A Joan Mozat* » et dans lequel « *son vesin en terra lemosina* », [son voisin en terre limousine], lui rend un hommage « *fervorós e d'auçada pariera a l'ample "materiau" e verbau d'una escritura grèva d'aquesta magia qu'es la dels "metges" lemosins* » / [fervent et d'une égale hauteur à l'ampleur « matérielle » et verbale d'une écriture lourde de cette magie qui est celle des « médecins » limousins]<sup>2121</sup>.

<sup>2117</sup> Jean Mouzat, *Op. Cit.* « *Amor* », p. 99.

<sup>2118</sup> *Idem*, « *Nau* », p. 135.

<sup>2119</sup> Jean Mouzat, *Op. Cit.*, T. 1, p. 102. *Dieu metge*. « *Metge* », « Médecin ». L'éditeur ajouter, en note, la référence à *Lo metge Chazal*, récit inclus dans l'ouvrage de « Gaston Vuillier, *Chez les magiciens et les sorciers de la Corrèze* (1898-1899), publié dans *Le tour du Monde* et réédité par Claude Seignolle, *Contes populaires et légendes du Limousin*, Paris, presse de la Renaissance, 1977. ».

<sup>2120</sup> Témoignage de Charles Camproux : « Livres d'amour » ; chronique de culture occitane (27 avril 1951). Radio Montpellier, Nîmes, Perpignan paru dans *Œuvres poétiques limousines et occitanes de Jean Mouzat*, réunies et présentées par Robert Joudoux Majoral du Félibrige. T. 2 N° 153 janvier 2000, éd. Lemouzi. Tulle. P. 317 à 319.

<sup>2121</sup> Felip Gardy, « *Joan Mozat, lo poëta "metge"* », In *Oc*, N° 56, juillet 2000. P. 39-40.

Dans ce recueil se trouvent la flamme du titre de l'ouvrage de l'auteur périgourdin, « *La brasa e lo fuòc brandal* » qui caractérise l'amour mais aussi l'évocation d'une relation entre le terre et l'amour :

*Mozat, l'amor,  
Flama torçada  
E freja.  
[...]  
Es un dieu, Mozat, s'es un dieu,  
Que naissèt dins tas montanhas<sup>2122</sup>*

Mouzat, l'amour,  
flamme tordue  
et froide.  
[...]  
C'est un dieu, Mouzar, si c'en est un,  
qui naquit dans tes montagnes

C'est l'amour qui guérit de la vie et aussi de la mort. Cette existence dont Busquet perçoit la fuite éternelle et inexorable, tout comme Boudou et Rouquette, et Lesfargues, est semblable à celle des rats qui, à l'image des pieds du poète, « fuient jusqu'à l'angle aigu de la vie » :

*Coma de garris  
Mos pès fugisson luènh de ieu,  
Garris negats  
Que pojan d'estatge en estatge  
Fins a l'angle agut en la vida.<sup>2123</sup>*

[Comme des rats  
mes pieds s'enfuient loin de moi,  
rats noyés  
qui montent d'étage en étage  
l'angle aigu de la vie.]

L'« *Amor metge* », l'amour médecin est aussi « l'amour sorcier ». N'est-ce pas un titre de Manuel de Falla<sup>2124</sup>, *El amor brujo*, pantomime composée en 1915 et modifiée en ballet en 1925, qui se déroule dans le milieu gitan ? Lorca a apporté sa collaboration à cette œuvre. Carlos Saura en fera un film en 1986. On y trouve une *Canción del amor dolido*, une chanson de l'amour douloureux, au troisième mouvement.

Ceci n'est pas s'en rappeler *L'amour médecin* de Molière, comédie-ballet en trois actes de 1665 dans lequel Lisette (suivante de la fille de Sganarelle) dit : « C'est l'Amour qui guérit, c'est lui le vrai médecin. ». Le mal d'amour sera guéri par l'amour médecin : « *Vòle que tu me garisses* », « je veux que tu me guérisses » (« *Amor metge* », p. 98). Les pouvoirs bienfaisants de ce guérisseur sont soulignés par la reprise anaphorique du mot « *Metge* » en tête des premiers vers des strophes 7, 8, 9,10 et la répétition de « *Metge ses* » dans les strophes 8, 9, 10.

Chez J. Mouzat, point de grand désespoir ni d'allusion à la mort cruelle. La joie peut se mêler à la colère : « *Jòi e ira* », <sup>2125</sup> si l'amour ne se répète pas, s'il ne se renouvelle pas assez fréquemment au gré de l'amant. En cela, le poème « *Encuentro* » du *Poema del Cante jondo* de Lorca est une illustration de l'impossibilité de l'amour :

<sup>2122</sup> Bernat Lesfargas, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrour, Journ. « À Jean Mouzat », p. 79.

<sup>2123</sup> Ramon Busquet, *Aquò ritz quand plòu*, Messatges, IEO, Tolosa, 1979. XCVIII. P. 168. Tanka XCVIII.

<sup>2124</sup> Manuel Maria de los Dolores Falla y Matheu est né le 23 novembre 1876 à Cadix. Il cherche son inspiration dans sa terre natale et reprend habilement tous les thèmes folkloriques. À partir de 1921 il réside à Grenade et, en 1931, en fervent catholique, il lutte contre les malversations des socialistes. Il meurt en Argentine le 14 novembre 1946 dans la nostalgie de son pays natal qu'il a dû fuir. Il est un grand pianiste, compositeur et interprète.

<sup>2125</sup> Jean Mouzat, *Œuvres poétiques limousines et occitanes*. T. 2. P. 264.

*Ni tú ni yo estamos  
En disposición  
De encontrarnos.*<sup>2126</sup>

*Ni tu ni ieu siam pas  
en disposicion  
de nos rescontrar.*

Ni toi ni moi ne sommes  
disposés  
à nous rencontrer.

La grande différence réside dans le désespoir résigné qu'exprime Lorca face à cette inaccessibilité alors que Mouzat reste mélancolique mais toujours positif, voire optimiste. Le seul pessimisme se trouverait dans l'expression très rudeliennaise de « *l'amor de luonh* » pour son terroir limousin. Ce sentiment ressemble à celui de Lesfargues tenu éloigné de sa patrie dordognoise mais dont les pensées sont remplies par les souvenirs des paysages de sa région.

C'est un amour de près que recherche Boudou mais les femmes comme *La femna maridada*, de même que *La casada infiel*, ne sont ni pures ni virginales. L'amour peut être vénal, c'est un amour tarifé souvent, comme pour « *La filha polida* », qui peut être « *consenta o non consenta* », peu importe qu'elle soit d'accord ou pas. R. Marty confirme cette impression par ces mots : « [les amours] ne sont que furtives ou vénales et de toute façon ne mènent jamais au bonheur »<sup>2127</sup>. Ce peut être une fille de joie qui vient tenter de séduire le poète dans le poème « *Lo galerian* » :

*La ramèla pus fricauda  
Te ven far niflar la fauda,  
L'alisas darrièr lo còl,  
Te pren dins la cambra cauda,  
Li donas tot çò que vòl.*<sup>2128</sup>

La fille la plus chaude  
te fait renifler sa robe,  
tu lui caresses le cou,  
là-haut dans la chambre chaude,  
tu lui donnes ce qu'elle veut.

Les amants ne se retrouvent pas toujours dans une chambre si modeste soit-elle ; parfois l'auteur dit : « *Redolam sul tapís de lana* » (« *La filha de Perpinhan* », p. 41), « Nous roulons sur le tapis de laine » ; les corps se contentent parfois de se poser « *sus una flaçada, sens cap de lençòl...* », « sur la couverture sans le moindre drap », (« *Alba de Pigala* », p. 31), quand ce n'est pas tout naturellement « *sul prat lo long del riu* », « sur le pré du ruisseau » (« *La filha polida* », p.27). Dans le poème « *La femna maridada* » si proche de *La casada infiel* de Lorca, les retrouvailles ont lieu « sur les herbes » :

*Nos sieguèrem sus las èrbas  
Al pè d'un grelh que cantava.*<sup>2129</sup>

On s'est assis sur les herbes  
près d'un grillon qui chantait.

Les femmes chez Boudou, mariées ou pas, ne sont pas heureuses ; comme chez Lorca, aucune femme ne connaît pas le bonheur non plus. La « *femna* » de « *La cançon del país* » (P. 233) soupire : « *-òï, que cal patir!-* » / « hélas ! Comme il faut souffrir ! ».

<sup>2126</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. P. 306. « Rencontre ». Traduction d'A. Belamich, *Poésies*/Gallimard, p. 139. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p.140. « Ni toi ni moi ne sommes / en état / de nous rencontrer ». Rouquette « *Rescontre* ». P. 27.

<sup>2127</sup> R. Marty, « Terres de l'homme ou le monde poétique de Jean Boudou », *Poèmes*, édition bilingue, traduction française de R. Pécout, IEO, 2010. P. 9.

<sup>2128</sup> Joan Bodon, 2010. *Poèmes. Éd. Bilingue*. P. 45. Pour le terme « *ramèla* », *Lou Tresor dóu Felibrige* donne « *ramello* » c'est-à-dire, en second sens, « femme de mauvaise vie », ce qui correspond au mot espagnol « *ramera* » ; un autre de ces « *mots-bessons* » déjà rencontrés.

<sup>2129</sup> *Idem*, « *Frescor de Viaur* », p. 199.



Dans « *L'amor fòl* », c'est encore un amour rapide et fugace, un amour vénal car l'homme, en partant laisse un cadeau, « *Trobaràs sus un papièr una mòstra pas tròp cara...* »<sup>2130</sup>, une montre peu onéreuse juste posée sur une feuille. Rien de commun avec le geste noble et élégant du gitan envers la femme infilèle qui l'a pourtant trompé sur son état mais qu'il a remerciée par un présent. Le déshabillage n'a rien de très érotique et le désir se cache derrière une hâte mêlée d'angoisse devant la fuite du temps.

Boudou mélange les temps des verbes: passé composé et imparfait, puis présent et enfin futur dans la dernière strophe comme si le poète prévoyait déjà le comportement qu'il allait avoir. Dans la troisième strophe le moment de l'acte d'amour est à l'infinitif et deux images très lorquiennes s'y trouvent. L'art poétique de Boudou réside dans l'adéquation entre la pulsion du désir et l'écriture. La troisième strophe ne contient pas de verbe conjugué et les expressions sont rapides et comme haletantes. Boudou a choisi aussi d'insérer une rime à la césure du vers, « *dedins / rasims et sens / bens.* » :

*Nuèch defòra, lum dedins, téner lo temps que s'escapa...  
Coma dos grums de rasims, doas vilas sus una mapa,  
Clavèls negres de dos sens... Perlongar l'estrementida,  
Apariar los nòstres bens. Mas la flor èra culhida.*<sup>2131</sup>  
Nuit dehors, lampe dedans, retenir le temps qui fuit,  
comme deux grains de raisin, deux villes sur une carte,  
les deux clous noirs de tes deux seins... Faire durer le frisson,  
mettre ensemble nos deux biens. Mais la fleur était cueillie.

L'images des seins comme des clous noirs ou des grains de raisins offre une géographie amoureuse comme une carte du Tendre qui rejoint « *la oscura magnolia de tu ventre* », le « *magnolia très obscur de ton ventre* » mais aussi la vision qu'a Amnon de la poitrine de Thamar :

<i>Thamar, en tus pechos altos</i>	<i>Thamar, en tas popas autas</i>	Thamar, il y a dans tes seins
<i>Hay dos peces que me llaman</i> <sup>2132</sup>	<i>a dos peisses que me sònan.</i>	Deux poissons qui
	m'ensorcellent	

Cette image est proche aussi de « *Preciosa y el aire* » :

<i>Abre en mis dedos antiguos</i>	<i>Durbís a mos dets antics</i>
<i>La rosa azul de tu ventre.</i> <sup>2133</sup>	<i>La ròsa blava de ton ventre.</i>
<i>Durbís entre mei dets vièlhs</i>	Ouvre entre mes doigts anciens
<i>La blau ròsa de ton ventre.</i>	La rose bleue de ton ventre.

Le poème « *La filha de Perpinnan* » se situe dans une rue consacrée à l'amour. Les amants se cherchent dans la douceur mais celle-ci devient amertume:

<sup>2130</sup> *Idem, Res non val l'electrochòc.* « Rien ne vaut l'électrochoc », p. 55. « L'amour fou ».

<sup>2131</sup> *Idem, p. 55.*

<sup>2132</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Romancero gitano*, p.466. Traduction d'A. Belamich. *Poésie/Gallimard*, p. 243. Rouquette. P. 68.

<sup>2133</sup> *Idem, p.427.* Traduction d'A. Belamich, *Poésie/Gallimard*, p. 192. Rouquette. P. 20. Allan. P. 14.

*A Perpignan, aquela filha  
Dins una carrièira d'amor,  
Perqué me pren tras la grasilha  
Per una nuèch de grand calor?  
La nòstra farda s'escampilha:  
Aital comença la doçor..  
[...]*

*Mas perqué nos cercam encara,  
Ara que la carn es al viu ?  
Pòt contra pòt, la lenga amara,  
De las doas mans al recaliu...<sup>2134</sup>*

À Perpignan, pourquoi la fille  
dans une ruelle d'amour,  
me fait-elle passer la grille,  
une nuit de grande chaleur ?  
Tous nos vêtements s'éparpillent,  
ainsi commence la douceur...  
[...]

Mais pourquoi se chercher encore,  
alors que la chair est à vif ?  
Lèvres jointes et langue amère,  
nos deux mains attisent la braise...

Max Rouquette, lui, confie que « [...] dès la plus haute Antiquité, l'amour a souvent fait figure de divinité<sup>2135</sup> ». Selon lui, c'est le troisième élément de la trilogie que composent la vie et la mort : « La vie à qui l'amour assure la survie sur la terre. La mort dont il [l'élément] est l'antagoniste désigné. »<sup>2136</sup>

Deux poèmes du recueil *Les Psaumes de la nuit / Los Saumes de la nuoch* parlent d'amour et de rêve avec tact et établissent un lien entre la nuit et le regard aimé :

*Tos uolhs, au ceu de ma nuech fosca  
De força temps desapareguts,  
Mandan encara au cor que sosca  
[...]  
Mandan, palle solèu d'automne,  
Un rai perdut de calabrun.<sup>2137</sup>*

tes yeux au ciel de ma nuit sombre  
depuis des ans disparus  
lancent encore au cœur qui songe  
[...]  
lancent, pâle soleil d'automne  
un rayon perdu de crépuscule.

Mais ce sont les yeux de la fontaine dans lesquels Rouquette contemplant sa jeunesse et qui ne sont plus aussi brillants puisque l'auteur parle de l'automne. Dans le texte « *Las erbas d'aiga* » une rupture de l'ordre du discours entraîne le lecteur dans une danse onirique et amoureuse où se mêlent le désir et le regard ainsi que les vagues et leur mouvement ondoyant :

*E dau dansar de ton mirar  
Ont lo teu desir tremolava,  
Lo fiu de mon somi ondejava  
Coma las erbas de la mar.<sup>2138</sup>*

Et de la danse de ton regard  
où hésitait le désir  
le fil de mon rêve ondulait  
comme les herbes de la mer.

Rouquette ne fait pas appel, comme Lorca, aux sens de l'ouïe ni du goût mais son lexique suggère clairement le balancement des corps identiques à celui des herbes.

La vie de Rouquette a été bercée de rêves et, au sujet de l'amour, il affirme encore que « L'amour emprunte au rêve. Il se fait rêve lui-même. Rêve accompli. ». Nous pouvons

<sup>2134</sup> Joan Bodon, *Op. Cit.*, p. 41. « La fille de Perpignan ».

<sup>2135</sup> Max Rouquette, *Ils sont les bergers des étoiles*, Editions du Rocher, Monaco, 2001, p.212.

<sup>2136</sup> Max Rouquette, *Op. Cit.*, p. 344 et 345.

<sup>2137</sup> Max Rouquette, *Les Psaumes de la nuit*, [1937], Paris, Obsidiane, Édition bilingue, 1984. P. 45. « *Los uolhs de fos* », « Les yeux de la fontaine ».

<sup>2138</sup> *Idem*, p. 47. « Les herbes d'eau ».

remarquer que le mot « *somi* », « rêve » est au singulier mais pour l’auteur il semble que cela recouvre tous les rêves, de tous ordres puisque, un peu plus loin dans sa réflexion il ajoute que « L’amour procède du puissant élan qui a propulsé la vie et ne cesse de l’entraîner dans sa marche aveugle vers un avenir parfaitement opaque ».

L’amour exerce sur les êtres et les animaux un empire et une fascination car « c’est un élan vital, irrationnel et aveugle » ; pour soutenir ses propos Rouquette se sert d’un proverbe occitan : « L’amour fait danser les ânes »<sup>2139</sup>.

Mais parfois, cet amour est « désenchanté », c’est-à-dire qu’il a perdu de son charme et de son pouvoir d’enchanteur. Bien qu’il soit plutôt irréel et fruit aérien d’un rêve, il n’en demeure pas moins en contact étroit avec la nature dans le poème de Rouquette intitulé, comme une prière, « *Baila-me...* »<sup>2140</sup> :

<i>Baila-me puslèu la vida,</i>	Donne-moi plutôt la vie,
<i>Bèl amor desencantat,</i>	bel amour désenchanté,
<i>Vènt de sòmi e d’aucelilha,</i>	vent de songes et d’oiseaux
<i>Un bèl arbre bèn plantat ;</i>	d’un bel arbre bien planté ;

Dans un été brûlant où tout, l’air et le ciel, semble hostile, un seul être vole « dans les nuées » à la recherche d’une branche sur laquelle se poser et reposer sa solitude. Le vide de l’univers et la dureté de la chaleur sont soutenus par la présence de l’oiseau, seul être vivant et, semble-t-il, en mouvement :

<i>Sus una branca de sauce</i>	Sur une branche de saule
<i>Tot l’amarum de l’estiu,</i>	l’amertume de l’été,
<i>Fuòc dau cèu, flamba que crema</i>	feu du ciel, flamme brûlant
<i>Un èr voidè de tot dieu ;</i>	un air vide de tout dieu ;
<i>Un aucèl, que va per nívols,</i>	un oiseau dans les nuées,
<i>Tot piulant de soletat,</i>	appelant de solitude,
<i>Una branca qu’i fa signe</i>	une branche lui fait signe
<i>Au fons de l’eternitat ;</i>	au fond de l’éternité ;

Comme lui, le poète cherche la vie, l’amour, dans une rose ouverte par un destin cruel symbolisé par l’épine :

<i>Mas per un còr que camina</i>	Mais pour un cœur qui chemine
<i>en un gorg escur de carn,</i>	dans un gouffre obscur de chair,
<i>amor, durbigas la ròsa</i>	amour, déchire ta rose
<i>a l’espilha de l’azard.</i>	à l’épine du hasard.

Ce poème rouquettien permet de retrouver des tonalités lorquiennes d’ombre et de souffrance ou des images comme celle d’« une chambre de silence » où règnent la nuit et l’obscurité ou celle de la pensée qui obsède comme le vol d’une guêpe perdue<sup>o</sup> :

<i>Una cambra de silenci,</i>	Une chambre de silence,
<i>Nuòch d’ombra e crudèu repaus,</i>	nuit d’ombre et repos cruel,

<sup>2139</sup> Max Rouquette, *Ils sont les bergers des étoiles*, p. 348.

<sup>2140</sup> Max Rouquette, *La Pietat dau matin*, IEO Toulouse, *Messatges*, 1963. « *Baila-me* », « *Donne-moi* », p. 33.

*Un pensar que bronzineja,  
Vèspa d'aur sens luz ni patz.*

une pensée bourdonnante,  
guêpe d'or sans lumière et sans paix.

Mais la présence de R. Pécout semble interférer. Le gouffre dont parle Rouquette correspond à la prison de chair qui enferme profondément le cœur, la poitrine. Le « *gorg* », le gouffre mais aussi les citernes sont des endroits que Pécout affectionne dans ses poèmes. Mouzat lui aussi, dans le poème « *Còrs* », (T.1, p. 113), place la pierre de lune au fond d'un gouffre amer : « *O la peira de luna al fons del gorc amar* », « Ou la pierre de lune au fond du gouffre amer ».

Pécout ramène le lecteur dans une chambre obscure et silencieuse, dans la pièce XIV intitulée « *Lei lençòus de l'estiu* », « Les draps de l'été », de son recueil *Mastrabelè*<sup>2141</sup> :

*Dins la cambra, silenci.*

Dans la chambre, le silence.

*Cada bofe i fa un resson de cistèrna*

Chaque souffle résonne d'un écho de citerne

[...]

[...]

*La cambra ista au mitan dau vuege*

La chambre repose au milieu

*Enclaus, bauma estanca, arca*

du vide : huit-clos - grotte - eau prisonnière – arche

[...]

[...]

*Lei contravents en cabana*

Les volets à demi fermés

Dans cette chambre, on trouve des hommes et des femmes pour lesquels ce lieu est le refuge et un abri contre les préoccupations et la tristesse... C'est un endroit de repli et, en même temps, de fuite afin de reprendre courage mais aussi un lieu où se déroule l'acte d'amour :

*Amb de camins escalabròs dins la peitrina*

Avec des chemins de vertige dans la poitrine

*Ò amb de gests desliurats,*

ou avec des gestes délivrés,

*Sentón que quauquarèn*

ils sentent que quelque chose

*Se desnosa dins son ventre*

se dénoue dans leur ventre

*Coma sei cambas se nosan.*

tandis que leurs jambes se nouent.

*Estrifan belament leis augas*

Ils déchirent avec ardeur les algues

*Dins leis ondas dei lençòus*

dans les vagues de draps

*Puèi prenon lo respir arcat*

puis ils prennent la respiration courbe

*Dei que se son aconsomits.*<sup>2142</sup>

de ceux qui se sont endormis.

L'auteur fait preuve d'une grande délicatesse dans l'évocation de cet acte accompli avec passion, une passion que l'on voit naître dans la poitrine et grandir du cœur au ventre : l'adjectif « *belament* » est éloquent ; les vagues symbolisent le froissement des draps ; les jambes s'emmêlent avant que la tension qui s'était lovée dans le ventre, ne retombe dans le sommeil apaisé. Les deux termes, « *se nosan* » et « *Se desnosa* », sont judicieusement placés pour soutenir la vision des gestes amoureux.

Un autre poète a parlé de l'amour avec pudeur et délicatesse mais aussi avec une grande sensibilité. B. Lesfargues a composé quelques poèmes dont les termes et les images suggestifs

<sup>2141</sup> Roland Pécout, 1999, *Mastrabelè*, Montpeyrroux, Jorn. P. 57.

<sup>2142</sup> *Idem*, p. 59.

rappellent Lorca. Dans le texte « *A Joan Mozat* », il désire que le vent ne lui laisse que « la clarté laiteuse dans une chambre / de ses cuisses et de ses seins » :

*E que non mas me daissas  
La lachosa clartat dins una cambra  
De sas cuèissas e de sas popas*<sup>2143</sup>

La chambre dont parlait Pécout est, ici, illuminée par les parties du corps féminin que Lorca a souvent mentionnées. Le poème en prose « *Naissença* », « Naissance », reprend les métaphores lorquiennes avec finesse, tact et raffinement. La création de la femme, « *prestida* », « pétrie », par les « *escopits* » des « *Reis de barbas negras e crespadas* », la salive des « Rois à la barbe noire et crépelée », devient l'apparition de l'amour. L'évocation de l'acte d'amour, si elle n'a pas la violence contenue dans le *romance* « *Thamar y Amnón* » ou dans le *Diván del Tamarit*, est décrite avec tendresse et réserve mais suggère une explosion de plaisir(s), soutenue par les allitérations ainsi que les parfums et les saveurs, comme chez Lorca. L'érotisme naît de l'association des mots, des sons et des fragrances qui se mêlent à l'amour et le créent :

*E nascuts son lo cap, los uèlhs grands que i cabussi, lo còl freule, las popas palombas  
espaurugadas, l'esquina long camin per las cagaròlas de mas pòtas, lo tafanari per ma jòia, lo  
ventre d'evòri, las cuèissas mon estrada, e suau, caud, baug, lo niu de gaug, de mofa e  
d'artemisa que m'enclausís, càrcer de bresca, càrcer mofla, càrcer de petalas de lirga, càrcer  
d'aiganha, jamai pestelada, càrcer meuna que m'i embarratz, vos,  
Lonh de la tartarassa, abrigat del colòbre, [...]*<sup>2144</sup>.

« [...] et sont nés la tête, les grands yeux où je sombre, le cou fragile, les seins palombes effarouchées, le long chemin du dos pour les escargots de mes lèvres, les fesses pour mon plaisir, le ventre d'ivoire, les cuisses pour ma grand-route, et doux, chaud, fou, le nid de joie, de mousse et d'armoise qui m'enclot, prison de miel, prison moelleuse, prison de pétales de glaïeuls, prison de rosée, jamais fermée à clé, ma prison où vous m'accueillez vous, loin du vautour, sans craindre le dragon, [...] ».

Le poète parcourt le corps de la femme aimée comme une promenade sur un « *camin* », un chemin, ou une route, « *estrada* », avec gourmandise et passion : les lèvres qui embrassent le dos, la « *bresca* », le miel, l'« *artemisa* », l'armoise. Les palombes ne manquent pas de rappeler ces oiseaux chers à Lorca, fuyantes et frémissantes. La douce chaleur du « *niu de gaug* », « nid de joie » est soulignée par des monosyllabes aux sonorités identiques : « *suau, caud, baug, lo niu de gaug* ». Après une énumération de mots courts, Lesfargues progresse avec un terme dissyllabique, « *mofa* », puis, « *artemisa* ». L'homme se livre à la joie et à la fusion de l'amour, annoncées par le verbe « *enclausís* », comme un prisonnier volontaire qui se sent protégé des maux extérieurs : « *Lonh de la tartarassa, abrigat del colòbre* ». Le terme « *càrcer* », repris cinq fois, peut-être pour signifier l'acceptation totale et le don absolu, est un « *mot-besson* » du mot espagnol « *cárcel* ».

---

<sup>2143</sup> Bernat Lesfargas, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrroux, Jorn. « À Jean Mouzat », p. 79.

<sup>2144</sup> *Idem*, p. 169.



« *A París, carrièra Richer* », le poète suit une fille dont la robe laisse entrevoir la forme du corps et l'imagination emmène homme et lecteur sur le même chemin que le poème précédent. Nous y retrouvons les « *cacalaus* », les escargots, la « *tortora* », la colombe, le « ventre de soie » et un feu consume l'auteur, « *ton fuòc me crama* » des cendres, comme au temps des alchimistes, jaillit un diamant. Une sorte de mirage se saisit de l'homme et les sonorités du vers « *Flamas nautas flamejantas* » suggèrent un mouvement dansant et soulignent la montée du désir :

<i>E devini jos ta rauba</i>	Et je devine sous ta robe
<i>La pèl mofla de tas cuèissas</i>	la peau douce de tes cuisses
<i>Lo liri negre espelit</i>	le lys noir épanoui
<i>Mon cacalaus, ma sarralha</i>	mon escargot ma serrure
[...]	[...]
<i>Flamas nautas flamejantas</i>	flammes hautes flamboyant
<i>Que m'illuminan de gaug</i>	qui m'illuminent de joie
<i>Que me reduson en cendres</i>	qui me réduisent en cendres
<i>Me tresmudan en diamant</i> <sup>2145</sup>	me métamorphosent en diamant

Ce « *liri negre* » ressemble comme un frère à « *la oscura magnolia* » de la « *Gacela del amor imprevisto* » : « *Nadie comprendía el perfume / de la oscura magnolia de tu vientre* », « Nul ne comprenait le parfum / du magnolia sombre de ton ventre »<sup>2146</sup>. Il rappelle aussi le vers du poème « *Preciosa y el aire* », « *la rosa azul de tu vientre* », « la rose bleue de ton ventre » qui suggère le sexe féminin mais c'est un amour impossible que désire le vent qui exprime sa frustration d'être repoussé en poursuivant Preciosa de ses assiduités. D'autre part, les allitérations, tant en français qu'en occitan, « *Flamas* » « *flamejantas* », suggèrent le mouvement des flammes qui se dressent. La forme des lettres « f » fait penser à ce que G. Bachelard nomme « La verticalité des flammes » dans le chapitre III de son opuscule *La flamme d'une chandelle*<sup>2147</sup>. Les senteurs de l'Orient emplissent certains vers de ce poème teinté d'un érotisme discret : « *escapada dels harems nolents ont losd uèlhs s'enfebravan* », « échappée des harems parfumés où les yeux s'enfiévrèrent », « *escapada d'un Magrèb que sentiá lo pebre e lo safran e l'ambre de delai lo desèrt* », « échappée d'un Maghreb qui sentait le poivre et le / safran et l'ambre d'au-delà du désert »<sup>2148</sup>.

Ailleurs, ce ne sont plus des cavaliers au galop comme pour « *La monja gitana* » mais des sabots des chevaux qui suggèrent la passion dans le poème « *Quò's segur que me'n soveni* », « Bien sûr que je m'en souviens » (P. 83). Les allitérations soutiennent le rythme des animaux qui ne frappent pas « *el tambor del llano* » mais le cœur du poète :

<i>Mentre escoti los coires de quatre chavaus</i>	J'écoute cependant les cuivres de quatre chevaux
<i>Que rechanan</i>	hennissants,
<i>Me martèlan lo còr</i>	me martelant le cœur
<i>E que rechanan...</i>	et qui hennissent...

<sup>2145</sup> *Idem*, « À Paris, rue Richer », p. 175.

<sup>2146</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Diván del Tamarit*, p. 557. Traduction de C. Couffon et B. Sesé, p.153. Traduction de L. Breyse-Chanet, p. 110. « Nul ne pouvait comprendre le parfum / du magnolia très obscur de ton ventre ».

<sup>2147</sup> Gaston Bachelard, [1961], 2011, *La flamme d'une chandelle*, Quadrige/PUF, Paris. P. 56 à 60.

<sup>2148</sup> Bernat Lesfàrgas, *Op. Cit.*, p. 173.

Une forme d'hymne à l'amour, différente car elle mêle amour et vieillissement, se trouve dans la prose en espagnol intitulée « *Carta tonta y desesperada* », « Lettre idiote et désespérée » (P. 181). Le thème de l'eau et des fontaines fréquent chez Lorca est, chez Lesfargues, la métaphore de la jeunesse. Puisque « *La juventud es una fuente inagotable* », il faut donc la maintenir toujours vivante en dépit du temps qui passe et qui voudrait bien l'assécher. Selon ce texte, rester jeune est la solution pour lutter contre les effets du temps et l'érosion corporelle et spirituelle ou amoureuse. Qu'importent « une ride, une verrue », « *una arruga, una verruga no cambian nada* »... L'aspect physique n'est rien car « [...] *dentro está el tesoro* » / « À l'intérieur est le trésor ». Le « poème » se termine par une énumération d'éléments très présents aussi chez Lorca :

*Collares de luz estelar, anillos de saliva de luna, broches de sangre, pulseras de agua rizadas por el viento, tú desnuda y adornada de joyas translúcidas. Palomas y caracoles. Alas cortadas y vivas. Perlas de azabache. Pétalos.*

Colliers de lumière stellaire, anneaux de salive de lune, broches, bracelet d'une eau frisée par le vent, toi, nue et parée de bijoux translucides. Tourterelles et escargots. Ailes coupées vives. Perles de jais. Pétales.

Malgré cette union apparente des corps, quand ce n'est pas de l'esprit, l'impression de solitude dans l'amour est sous-jacente dans les poèmes de Lesfargues comme dans ceux de Boudou et surtout dans l'œuvre lorquienne. Le texte en prose « *Carta tonta y desesperada* » commence par la citation « *No envejecemos juntos* », « Nous ne vieillirons pas ensemble »<sup>2149</sup>, mais le poème « *A París, carrera Richer* » aussi traduit cette sensation de séparation ou d'isolement, d'impossibilité de concrétiser dans la durée un amour à deux. Le poète se sent accompagné, mais il est bien seul et perdu :

<i>Me passegi solet</i>	je me promène tout seul
<i>Amb tu</i>	avec toi
<i>Solet, mas amb tu,</i>	tout seul, mais avec toi,
[...]	[...]
<i>Camini solet dins la mar dels ostals</i> <sup>2150</sup>	J'avance tout seul dans la mer des maisons

La solitude est une compagne et une compagnie que le poète prie de le conduire vers l'amour, qu'à travers le symbole de l'eau, il cherche désespérément : « *Solesa, rufa companha, solesa, tu de las pòtas frejas, solesa, tu vestida de carbon, mena-me fins a l'aubre, fins a la font.* », « Solitude, rude compagne, solitude, toi dont les lèvres sont froides, solitude vêtue de noir, conduis-moi jusqu'à l'arbre, jusqu'à la source. »<sup>2151</sup>. Ce sentiment d'abandon est encore plus évident dans le texte en français « Un seul être vous manque... » (P. 187). Le vers de Lamartine<sup>2152</sup> sert de titre à ce poème, daté de « Nice, mai 1977 » qui évoque encore

<sup>2149</sup> *Idem*, « Nous ne vieillirons pas ensemble » : allusion, sans doute, au poème de Paul Éluard, « *Le temps déborde* » de novembre 1946, composé après la mort brutale de sa seconde épouse Nusch. *Derniers poèmes d'amour*, 1947. Voir, Paul Éluard, *Derniers poèmes d'amour*, Seghers-Poésie d'abord, Paris, 2013. P. 71.

<sup>2150</sup> *Idem*, p. 173. « À Paris, rue Richer ».

<sup>2151</sup> *Idem*, p. 183. « *Nuèch de carn* », « Nuit charnelle ».

<sup>2152</sup> A. de Lamartine (1790-1869) composa en 1820, *Méditations Poétiques*, dans lesquelles se trouve le poème « L'isolement ». Le vers est extrait de la septième strophe : « Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé ! ». Dans le quatrain précédent, Lamartine affirme : « Nulle part le bonheur ne m'attend. ». L'absence évoquée est

une fois la solitude de l'amour. Lesfargues ne semble guère éloigné de Lorca dans ces textes d'une profonde mélancolie et d'une grande amertume, auxquelles s'ajoutent la peine et la douleur, à la fois physique et morale :

*Je ne savais pas qu'il était si dur d'être seul, absent au monde,  
De marcher constamment à côté de toi,  
[...] si dur d'aimer  
A vouloir en mourir,  
[...]  
Tout le corps comme un saint Sébastien hérissé des trente flèches<sup>2153</sup>*

Pour Lesfargues, l'amour et la mort se rapprochent dans la douleur mais l'amour ne se limite pas au corps féminin ; il s'adresse à son terroir, à sa rivière et, bien entendu, à sa langue. Le binôme amour-mort permanent chez Lorca se présente ici sous les traits de l'Occitanie, terre cruelle bien que très aimée et aimante :

<i>Occitània</i>	Occitanie
<i>Amadora per far sofrir</i>	amante qui me fait souffrir
<i>E tèrra per morir.<sup>2154</sup></i>	et terre qui me fait mourir.

L. Cordes nous semble être le seul parmi tous les poètes étudiés qui ait parlé de l'amour en termes de tendresse et d'affection profondes mais aussi de façon très pudique. Dans son dernier recueil, *Fial de fum*, le texte dédié à sa femme, composé pour elle, est empreint de douceur et d'images. Le titre est déjà évocateur, c'est un prénom familial, un diminutif de Germaine : « *Manó* », « Manou ». Ce prénom, le poète peut le dire et le redire sans se lasser, « *cent còps per jorn* », « cent fois par jour », « *per un si, per un non* », « pour un oui, pour un non » ; peu importe le motif, le plaisir est dans le son qu'il produit et les souvenirs qu'il appelle. Et, parmi ces souvenirs, revient celui des nuits d'étés, sous la lune, après la canicule de la journée. Avec une grande délicatesse teintée d'un léger érotisme, Cordes raconte :

<i>Esperàvem la nuèit amb un fotal de luna</i>	Nous attendions la nuit et son étrange lune
<i>Qu'èra, son trelusir,</i>	dont la clarté était
<i>Coma un diminutiu de jorn sul romanin,</i>	comme un diminutif de jour sur le romarin
<i>Dintràvem dins la nuèit e los mots s'escaissavan</i>	nous rentrions dans la nuit et les mots se muaient

---

celle de sa maîtresse, Julie Charles rencontrée en 1816. Morte en décembre 1817, Julie Charles domine par son souvenir tout particulièrement « L'Isolement », rédigé en août 1818 alors que Lamartine traversait une véritable crise intérieure.

<sup>2153</sup> Sébastien est un Saint martyr romain ayant vécu, selon la tradition, au III<sup>e</sup> siècle. Militaire de carrière, il fut exécuté avoir soutenu ses coreligionnaires dans leur foi et accompli plusieurs miracles. D'abord attaché à un poteau et transpercé de flèches, il est finalement tué à coups de verges après avoir miraculeusement guéri la première fois. Saint protecteur de Cadaqués, ville de Dalí, il est le patron des archers, des fantassins et des policiers mais aussi troisième patron de Rome (avec Pierre et Paul), Le martyr joue un rôle important dans la vie du poète espagnol Federico García Lorca qui a dessiné, vers 1927, un Saint Sébastien. La fascination de Lorca pour Saint Sébastien est partagée par Dalí, en particulier vers 1925-1926. Pendant que le poète grenadin travaille à une série de conférences sur ce sujet, le peintre catalan exécute, en 1926, un tableau, *Composición con tres figuras*. Il est possible d'y retrouver les têtes des deux hommes et la présence centrale du Saint. Voir : Ian Gibson, *Lorca-Dalí El amor que no pudo ser*, Debolsillo, 2016. P. 166-169.

<sup>2154</sup> *Idem*, « *Prohibit somiar* », « Interdit de rêver ». P. 125.

Ces derniers vers sont emplis de grande sensualité car il se peut que les poètes aient considéré qu'il existe deux sortes d'amour, le sentiment et le sexe. En ce qui concerne le sentiment de tendresse et d'affection, il semblerait que Lorca et Boudou pensent de la même manière que Louis Aragon : « Il n'y a pas d'amour heureux » <sup>2156</sup>. Serait-ce un souvenir de Jaufré Rudel et de son « *Ja mais d'amor no·m jauzirai* » ? <sup>2157</sup>. D'autre part, Aragon n'a-t-il pas dit, dans un poème chanté par Jean Ferrat en 1964:

Qui parle de bonheur a souvent les yeux tristes  
N'est-ce pas un sanglot de la déconvenue  
Une corde brisée aux doigts du guitariste  
Et pourtant je vous dis que le bonheur existe  
Ailleurs que dans le rêve ailleurs que dans les nues  
Terre terre voici ses rades inconnues. <sup>2158</sup>

En ce qui concerne Lorca (il n'est peut-être pas le seul), il semble que, sur le plan psychologique, il ne puisse être pleinement heureux sans ressentir la pointe de l'épine qui lui perce le cœur ; la douleur devient alors un moyen de prendre conscience du bonheur que l'on a perdu et que l'on espère retrouver. Encore une fois, la dualité est présente avec constance chez l'auteur andalou. Dans ses *Propos sur le bonheur* Alain ne dit-il pas que « le bonheur est divisé en petits morceaux » ? <sup>2159</sup>. Dans le chapitre « Maux d'esprits », le philosophe écrit qu'« il n'y a que les vivants qui soient atteints par la mort, que les heureux qui conçoivent le poids de l'infortune » <sup>2160</sup>. Le bonheur est la quête suprême et éternelle de l'être humain qui cherche à l'atteindre mais qui n'y parvient pas car c'est un sentiment et un état impermanents. Dans la première partie de son poème, *Le Fou d'Elsa*, consacrée à Grenade, Aragon affirme que « Les gens heureux n'ont pas d'histoires / c'est du moins ce que l'on prétend ». Sans en être totalement convaincu, le poète semble croire que, sans histoire(s), il n'y a pas de bonheur. Par la suite, dans la troisième strophe, il dit que l'« Amour est bonheur d'autre sorte » ; c'est un amour inquiet et toujours sur le qui-vive. La quatrième strophe permet d'établir un pont avec Lorca, Boudou et Busquet :

Aimer à perdre la raison  
Aimer à ne savoir que dire  
A n'avoir que toi d'horizon  
Et ne connaître de saison  
Que par la douleur du partir

<sup>2155</sup> Leon Còrdas, 1997. *Òbra poètica*, traduction française en regard, préface de Jean-Marie Petit, Béziers, Centre International de Documentation Occitane. P. 201.

<sup>2156</sup> Ce poème a été écrit par Louis Aragon en 1943 pendant la Seconde Guerre mondiale et publié en 1946 dans le recueil de poèmes intitulé *La Diane Française* ; il a été chanté par Georges Brassens, Françoise Hardy et Jean Ferrat.

<sup>2157</sup> Jaufré Rudel, *Chansons pour un amour lointain*, Fédérop, 2011. P. 60 : « *Lanquan li jorn son long en mai* ».

<sup>2158</sup> Louis Aragon, Poète et romancier français 1897 – 1982. « Que serais-je sans toi ? » extrait d'un poème du recueil autobiographique rédigé en 1956 *Le roman inachevé*.

<sup>2159</sup> Alain, *Propos sur le bonheur*, Préface de J-F. Josselin, La bibliothèque du XX<sup>e</sup> siècle, France Loisirs. 1991. « Dédicace à Madame Morre-Lambelin », p. 13.

<sup>2160</sup> *Idem*, p. 35.

Aimer à perdre la raison.<sup>2161</sup>

Pour les êtres humains, la vie quotidienne est une succession de joies, de bonheurs et de malheurs dans lesquels les poètes puisent pour éveiller les consciences et élever au rang de poésie et d'art les sentiments parfois les plus banals. Le bonheur existe, peut-être, mais la joie de l'amour est douloureuse et mélancolique ainsi que le confesse Boudou dans son poème « *Per una joventa* » :

*E finirai ben per creire  
Que morirai sens amor.*<sup>2162</sup>

Je finirai bien par croire  
Que je mourrai sans amour.

Mais les poètes ne sont pas à un paradoxe près ; voici ce que pense Boudou dans « *Sus la montanha* » : « *Que l'amor es agradiu !* », « Comme l'amour est agréable ! »<sup>2163</sup>. Et pourtant, chez Lorca, dans les « *Gacelas* », « l'amour merveilleux » lui-même s'achève dans la douleur, avec la complicité de la nature et du cosmos :

*Campos y cielos  
Azotaban las llagas de mi cuerpo.*<sup>2164</sup>

*Camps e cèls  
foetavan las plagas de mon còs.* Flagellaient les plaies de mon corps.

J. Rudel inspire Boudou dans le poème intitulé « *Los jorns de mai* » : « *Lanquan li jorn son lonc en mai* », « Lorsque le jour s'allonge en mai »<sup>2165</sup>. Les clichés des Troubadours se retrouvent comme le réveil de la nature avec la floraison et les oiseaux ; comme l'amour, la sève remonte et fait fondre la glace de l'hiver. Ce poème est plus optimiste que certains mais, s'il chante un amour heureux, il ne parle pas moins de morsure, « *Te morderai a bèl cais* », « Je te mordrai avec fougue », et il n'en évoque pas moins un hypothétique (futur) rêve :

*Tornan los jorns longs de mai,  
Los aucèls cantan de long.  
Cridarai çò que me plai :  
L'amor monta de prigond.  
Florisson los albspins,  
Sabi totes los camins,  
Lo còr se fond coma glaç...*<sup>2166</sup>

Les jours longs de mai reviennent,  
L'oiseau chante tout du long.  
Je crierai ce qui me plaît :  
L'amour vent du plus profond.  
Fleurissent les aubépines,  
Je connais tous les chemins,  
Le cœur fond comme la glace

Aucun des poèmes de Boudou ne parle réellement d'amour comblé et, comme Lorca, de nombreuses conjonctions négatives « *mas* » viennent souligner cette opposition entre désir ou rêve et réalité et rejoignent le « *pero* » lorquien que nous trouvons dans sept textes (sur vingt et un) du *Diván del Tamarit*. Par exemple, dans la « *Casida del llanto* » :

<sup>2161</sup> Aragon, *Le Fou d'Elsa* [1963]. Paris Gallimard, 1990. « La croix pour l'ombre », p. 71.

<sup>2162</sup> Joan Bodon, 2010, *Poèmas*, éd. bilingue. Traduction française de Roland Pécout, Puylaurens, IEO edicions, « *Frescor de Viaur* », p. 265.

<sup>2163</sup> Joan Bodon, *Op. Cit.*, « *Sus la mar de las galèras* », p. 33.

<sup>2164</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. P. 564. Traduction de L. Breyse-Chanet, In *Europe*, p. 116. C. Couffon et B. Sesé emploient « fouettaient » pour « *azotar* ». Rouquette. « *Gacela de l'amor meravelhós* », p. 92.

<sup>2165</sup> Jaufré Rudel, 2011. *Chansons pour un amour lointain*, présentation de Roy Rosenstein, préface et adaptation d'Yves Leclair, Gardonne, éditions Fédérop. P. 56-57.

<sup>2166</sup> Joan Bodon, *Op. Cit.*, « *Sus la mar de las galèras* », p. 99.



*He cerrado mi balcón  
Porque no quiero oír el llanto,  
Pero por detrás de los grises muros  
No se oye otra cosa que el llanto.*<sup>2167</sup>

*Ai barrat mon balet  
per que non vòle ausir los plors  
mas per detràs las parets grisas  
s'ausís pas res de mai que los plors.*

J'ai fermé mon balcon  
Car je ne veux pas entendre les pleurs,  
Mais derrière les murs gris  
On n'entend rien d'autre que les pleurs.

Il est remarquable que Lorca et Rouquette aient placé, par deux fois, les termes « *llanto* » et « *plors* » à la fin du vers pour en faire émerger toute la force.

Lorca, Boudou et Busquet cherchent désespérément l'amour mais n'ont pas la même façon d'exprimer la désillusion qu'ils éprouvent face à l'impossibilité de l'atteindre ou devant ce mur d'incompréhension qui se dresse entre les amants. Chacun des poètes occitans traduit, à sa manière, ses émotions même si les sentiments sont semblables à ceux de Lorca. Busquet est dans l'ironie et le sarcasme, Boudou est davantage dans la déception ; tous deux cachent sous un masque la profondeur d'une peine qui ne se révèle que dans les vers que le lecteur doit déchiffrer. Busquet, fort de son expérience, ne dédaigne pas de donner des conseils (« *Conselhs* », p. 40) ou, comme dans le poème « *La ronda* », termine par une morale :

*Còr de gojat, còr de filheta,  
Ieu que coneissi la cançon  
Vos disi : tampatz l'aurelheta,  
Que n'ai traira aquela leiçon,  
Se volètz pas qu'amor vos ponga  
Barratz vos dins una espelonga.*<sup>2168</sup>

[Cœur de gars, cœur de fillette,  
moi qui connais la chanson  
je vous le dis : bouchez vos jeunes oreilles,  
j'en ai tiré cette leçon,  
si vous ne voulez pas qu'amour vous blesse  
enfermez-vous dans une grotte].

Mais ces indications de bon sens sont aussi inefficaces et vaines que la supplication de la mère du jeune « *Muerto de amor* » quand elle demande : « *Cierra la puerta, hijo mío* » ; la nuit viendra et son fils mourra quand même. Malgré tous les avertissements ou les expériences malheureuses, l'amour est et reste toujours le but sinon premier du moins essentiel de la vie humaine. Certains poèmes présentent l'amour de façon pudique mais sensuelle ; d'autres sont plus expressifs et célèbrent le corps féminin comme objet sacré de passion et de vénération.

### 3.7.2.2- L'érotisme ou la poésie du corps féminin

Il est indéniable que la sensualité est un élément essentiel du poème « *La monja gitana* ». Dès le premier vers la tonalité du texte est donnée : la vue, l'odorat et l'ouïe sont en éveil : « *Silencio de cal y mirto* ». La blancheur de la chaux des murs du couvent, l'odeur des myrtes et le silence, qui règne en maître dans ces lieux de recueillement et de prière, plantent le décor

<sup>2167</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, p. 569. Traduction de C. Couffon et B. Sesé. Traduction de L. Breyse-Chanet, In *Europe*, p. 119. « J'ai fermé mon balcon / pour ne pas entendre les pleurs, / mais derrière les murs gris / on n'entend que les pleurs ». Rouquette. P. 97.

<sup>2168</sup> Ramon Busquet, *Aquò ritz quand plòu*, Messatges, IEO, Tolosa, 1979. P. 72.

habituel dans lequel une nonne occupe ses mains à la broderie et laisse vaguer son esprit. Lorca a décrit la montée du désir jusqu'à l'acmé du plaisir solitaire, de l'orgasme intellectuel dans lequel le paysage familier, cadre andalou et fermé, bien clos mais largement ouvert aux songeries, est renversé :

*Por los ojos de la monja  
galopan dos caballistas.  
Un rumor último y sordo  
le despega la camisa*<sup>2169</sup>

*Per los uòlhs de la morgueta  
Galaupan dos cavalièrs.  
Un resson ultim e sord  
i despèga la camisa.*

*Dins los uèlhs de la mongeta  
I a dos cavalièrs que landan.  
Un darrièr brusiment sord  
Li despega la camisa.*

Dans les yeux de la brodeuse  
Vont deux cavaliers agiles.  
Une ultime rumeur sourde  
Lui décolle la chemise.

Ensuite, tout retombe irrémédiablement dans le silence et la sérénité des habitudes conventuelles et la religieuse redescend de son rêve éveillé pour retrouver ses occupations routinières :

*Pero sigue con sus flores,  
Mientras que de pie, en la brisa,  
La luz juega el ajedrez  
Alto de la celosía.*

*Mas tòrna mai a sa flors  
Mentre que, drech dins l'aureta,  
La lutz jòga als escacs  
A la cima dau cledís.*

*Mai contunha ambé sei flors,  
Mentre que, drecha dins l'aura  
Amondaut, dins lo brescat,  
Ais escacs jòga la lutz.*

Mais elle brode toujours,  
Tandis que, droit dans la brise,  
Le soleil joue aux échecs  
Sur la haute jalousie.

L'art de Lorca consiste à associer les sens, à mélanger les sensations auditives, olfactives, tactiles grâce à des jeux d'images et de métaphores complexes qui entremêlent les éléments concrets et les éléments abstraits : les fleurs évoquent la tâche statique de la nonne quand la brise et la lumière jouent librement. La jalousie qui retient la religieuse prisonnière tout en la laissant respirer et en lui dévoilant un coin de liberté ressemble à un échiquier, haut placé et donc, inaccessible. Allan rajoute une note douce et sucrée avec le terme « *brescat* » qui évoque la forme de la « *bresca* » qui est le rayon de miel des ruches.

Cette jalousie devient la « *persiana* » qui symbolise la tristesse et qui raye d'ombre et de pluie la « *polida enfanta* » à qui ce poème semble dédié dans le document « *L'amor gai... l'amor gaita* », [L'amour gai... L'amour guette], de R. Busquet :

*Ritz, qu'una jòia musiciana  
Desrufa ton còr que s'ennuèja,  
lo tristum es una persiana  
Que te raia d'ombra e de pluèja.*<sup>2170</sup>

[Ris, qu'une joie musicienne  
dérive ton cœur qui s'ennuie,  
la tristesse est une persienne  
qui t'érafle d'ombre et de pluie.]

<sup>2169</sup> Federico García Lorca, « *La monja gitana* », p. 433. Traduction d'A. Belamich, *Poésie*/Gallimard, p. 202. Rouquette. P. 28. Allan. P. 21. Nous pouvons remarquer que les trois poètes utilisent le verbe « *despegar* » qui fait partie de ces « *mots-bessons* » puisqu'ils ont un sens identique dans les deux langues.

<sup>2170</sup> Ramon Busquet, *Aquò ritz quand plòu*, Messatges, IEO, Tolosa, 1979. P. 76.

Alors que Lorca, l'homme, est visible derrière l'auteur, le « je » du poète n'est pas celui de l'homme dans les textes de R. Busquet ; il existe un texte intitulé clairement « *L'elegit* » qui laisse un sentiment ambivalent : est-ce le poète qui parle en son nom ou fait-il s'exprimer une gentille demoiselle aux cheveux couleur de l'aile du merle ?

<i>Mas vòli far mon paradís</i>	[Mais je veux faire mon paradis
<i>D'aquel efèb que pas res ditz,</i>	De cet éphèbe qui rien ne dit,
<i>Çò que fa que l'aimi,</i>	C'est pour cela que je l'aime,
<i>Çò que fa qu'es mon aimadís.</i> <sup>2171</sup>	C'est pour cela qu'il est aimable.]

Le « *Planh de Leobon* » de Jean Mouzat est une longue complainte qui conte la tentative (avortée) de séduction d'un ermite par une belle fille envoyée par « *los meschaents drollès del borg* », « les mauvais garçons du bourg » :

<i>Se tira tots sos vestits,</i>	Elle tire tous ses vêtements,
<i>Lo gonel tomba per terra:</i>	le jupon tombe par terre :
<i>Coma doas poma de junh,</i>	comme deux pommes de juin,
<i>Sos tetons de sa chamisa;</i>	ses tétons de sa chemise ;
<i>Son ventre es coma la neu</i>	son ventre est comme la neige
<i>E sas chambas color d'ali,</i>	et ses jambes couleur de lis,
<i>De sos pès nud a sos pials</i>	de ses pieds nus à ses cheveux
<i>Es pincada tota nuda,</i> <sup>2172</sup>	elle se dresse toute nue.

Cette huitième strophe est synesthésique et empreinte de sensualité : la vue, l'odorat, les couleurs mais aussi d'un effet cinématographique. Le regard semble suivre le jupon qui tombe et dévoile le corps féminin puis remonte vers la tête. On n'est pas très loin de « *La casada infiel* ». L'image des « seins comme des pommes douces », « *Tos sens son las pomas moflas* »<sup>2173</sup> est de la même eau ; elle mêle le goût, la vue et la forme du corps que les mains peuvent épouser.

Le même érotisme colore le poème « *Dissatre* » (P. 227) grâce aux images comme celle du tambour de l'impatience qui sonne, résonne dans la maison ; image soutenue par les allitérations évoquant le roulement du tambour :

[...] <i>dins l'ostal bomba, bomba,</i>	[...] Dans la maison sonne, résonne
<i>Lo tambor d'una aprivada</i>	Le tambour de l'impatience.
[...]	[...]

Les métaphores soulignent aussi cette scène d'amour discrètement suggérée :

<i>Que ta pel tant m'atalenta,</i>	De ta peau j'ai tant envie,
<i>E resseja mas parpelas</i>	elle perce mes paupières
<i>E los uelhs d'una esluciada</i>	et mes yeux d'un grand éclair
<i>Que me fend de jòi sauvatge</i>	tout coupant de joie sauvage

<sup>2171</sup> Ramon Busquet, *Op. Cit.* p. 77.

<sup>2172</sup> *Œuvres poétiques limousines et occitanes* de Jean Mouzat. P. 202 à 204. Traduction de Robert Joudoux.

<sup>2173</sup> *Op. Cit.* P. 299 : « *Òc, la crosta del pan rosse...* », « Oui, la croûte du pain roux... ».

Toujours de façon métaphorique sont dessinés la bouche aux lèvres « *de mial emai de brasa* », « de miel et de braise » puis les lèvres qui sont des « *ribas de sang pur nascudas* », « rives faites de sang pur » et enfin la rondeur des seins dans laquelle le cœur ne peut tenir. La forme, la rondeur, la couleur de la chair, les tétons et les aréoles, tout est suggéré avec beaucoup de finesse et de sensibilité :

<i>La dobla autura blonda</i>	Double côteau blond
<i>De ta peitrina, florida</i>	De ta poitrine, fleurie
<i>De doas estialas redondas</i> <sup>2174</sup>	De ses deux étoiles rondes

Des poètes comme Lorca, Rouquette, Busquet partent d'un élément réel pour le « métamorphoser » en métaphore : celle-ci a une valeur expressive et acquiert une valeur socio-contextuelle. Avec Mouzat nous sommes dans la sensualité délicate mais pas toujours dans l'érotisme.

Cependant, ce Dieu-maître qu'est l'amour permet à Mouzat d'atteindre le niveau lorquien dans certains poèmes dont l'érotisme est puissant, « *Còrs* » par exemple :

<i>Ton còrs ten l'esplendor de las estialas grandas</i> [...]	Ton corps a la splendeur des étoiles plus grandes [...]
<i>Ton còrs ten la sabor de las causas gialadas,</i> <i>De la nèu al solelh al som dau naut pueg mut</i> <i>E ne'n pren la combor quand lo vielh jorn se coija</i> <i>En sagnar una ròsa al chap del cial desnut.</i> <i>Coma perla de mar estai ton còrs nocturn</i> <i>O la peira de luna al fons del gorc amar ;</i> <i>L'ocèan de la nuech que lo sarra lo chambia</i> <i>En d'una causa richa e rara de la mar.</i> <sup>2175</sup>	Ton corps a la saveur des substances gelées de la neige au soleil en haut du pic muet, il en prend la chaleur quand le vieux jour se couche, ébergeant une rose au sommet du ciel nu. perle de mer voici ton corps nocturne ou la pierre de lune au fond du gouffre amer ; l'océan de la nuit qui l'enserme le change en une chose riche et rare de la mer.

D'après une chronique<sup>2176</sup> de C. Camproux, celui-ci dit que « tout devient symbole même les ardeurs les plus brûlantes [...] ». Il est vrai que les images de J. Mouzat sont chatoyantes et aussi riches que celle de Lorca comme, par exemple dans le poème intitulé « *Amor metge* » :

<i>E la linha de tas chambas,</i> <i>Lonja escrichura de charn,</i> <i>I pause un brave parafe</i> <i>A l'istòria de l'amor</i> <sup>2177</sup>	Et la ligne de tes jambes, longue écriture de chair, qu'elle mette un beau paraphe à l'histoire de l'amour.
--	--

Ou encore dans « *Corz* » (P. 37) :

<i>Coma un lugran de gial enciclat d'una glaça</i> <i>Negra, un priond cristal ont se calha la nuech,</i> <i>Mon oscur desirier lo sarra, ò lind gema,</i>  <i>Aumentant mila còps lo rotal de son fuec.</i> <sup>2178</sup>	Comme un diamant encerclé d'une glace noire, profond cristal où se caille la nuit, mon lourd désir obscur l'étreint, limpide gemme augmentant mille fois le feu qui brûle en lui.
--	---

<sup>2174</sup> Jean Mouzat, *Op. Cit.*, T. I. « *Pòtas* », « Lèvres ». P. 124.

<sup>2175</sup> *Idem*, « *Còrs* », p. 113.

<sup>2176</sup> Charles Camproux, Chronique de culture occitane (27 avril 1951) Radio Montpellier, Nîmes, Perpignan, In *Œuvres poétiques limousines et occitanes Lemouzi*. N° 153, T. 2, p. 318.

<sup>2177</sup> Jean Mouzat, « *Amor metge* » p. 98. Édition de 1950, p. 5.

Dans le premier extrait, il est possible de se souvenir de l'accent circonflexe que pose le cri sur le cœur de ceux qui l'entendent : ici, c'est un paraphe posé sur une histoire d'amour. Le second nous rappelle le vers de Lorca dans le « *Romance sonámbulo* » :

*Un carámbano de luna  
La sostiene sobre el agua*<sup>2179</sup>

*Un glacieron de luna  
La sosten subre l'aiga.*

*Es un geleiron de luna  
Que sus l'aiga la sostén.*

Un mince glaçon de lune  
La soutient à la surface.

La sensualité et l'érotisme dans lesquels baignent certains poèmes de Lorca se retrouvent dans certains textes de Léon Cordes. La réalisation de l'acte amoureux est décrite de façon métaphorique dans le poème qui ressemble à un « romance », aux vers heptasyllabiques, intitulé « *La nuèit del paure* ». Les images de la cuisse, des colombes fuyantes, la bouche avide, l'empreinte de la morsure amoureuse et le corps frémissant sont magnifiquement utilisées, à l'instar du maître andalou :

*Cuèissa blanca al clar de luna  
O camin de mon desir!  
Doas palomas delargadas  
Son doas frutas dins ma man  
E dos rengs de perlas finas  
An fait marca dins ma carn.*<sup>2180</sup>

Cuisse blanche au clair de lune  
Ô chemin de mon désir !  
Deux colombes nues  
Sont deux fruits dans ma main  
Et deux rangs de perle fines  
Ont marqué ma chair.

Les parties du corps le plus fréquemment citées chez Lorca sont « *muslo(s)* », « *labios* », « *pecho(s)* », « *seno(s)* », « *culo* », « *sexo* », « *falo(s)* » [cuisses, lèvres, poitrine, seins, cul, sexe, phallus]. Ils ne comportent pas toujours le sens propre en relation avec la sexualité. Pourtant ils sont un des composants de l'érotisme lorquien. À la lumière des recherches et de l'évolution des mentalités, l'homosexualité de Lorca est mieux acceptée et prise en compte ; elle apporte un éclairage différent ou plus direct pour la lecture et la compréhension de ses poèmes dans lesquels il devait user de ruses et de métaphores ou de figures littéraires plus ou moins complexes et difficiles à déchiffrer à la première lecture, pour éviter de dire et de révéler ; tout était suggéré avec art et finesse mais avec éclat sous couvert d'érotisme.

La troisième partie du poème « *Cantilena setòria* » de R. Lafont est un modèle de sensualité inspirée par Lorca :

*Ò carn d'arange  
Lenga de luna*

Ô chair d'orange  
langue de lune

<sup>2178</sup> *Ibidem*, p. 113. Édition de 1950 : « *Corz* » p. 37. Joudoux ajoute en note que ce poème a été publié dans la revue *Òc*, n°4 (hiver 1943) sous le titre *Charn* (Chair) avec quelques variantes [...]. Il donne la traduction littérale de « *lo rotal de son fuec* » : « le brasier de son feu ». Par ailleurs, la graphie des titres « *Do* » et « *Corz* » du recueil édité en 1950 a été modifiée en « *Don* » et « *Còrs* » dans le tome I de l'édition des *Œuvres poétiques* de J. Mouzat par R. Joudoux qui a normalisé les poèmes de l'auteur.

<sup>2179</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. *Romancero gitano*, p. 432. Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard, p. 201. Rouquette, p. 27. Allan, p. 20.

<sup>2180</sup> Léon Cordes, *Aquarèla*, repris dans *Òbra poètica*, Béziers, CIDO, 1997, p.17-19.



<i>Dents de feruna</i>	et dents de bête
<i>Boca de bruma</i>	lèvres d'écume
<i>Cueissas d'argent</i>	cuisse d'argent
<i>Ò peninsulas</i>	ô péninsules
<i>Que s'abandonan</i>	qui s'abandonnent
<i>A l'anemona</i>	à l'anémone
<i>D'un solet far</i> <sup>2181</sup>	d'un seul phare

La forme du poème écrit en vers pentasyllabiques, longiligne comme une nymphe, souligne d'autant plus la féminité et accentue l'impression érotique des vers. Nous y retrouvons les parties du corps féminin les plus symboliques ainsi qu'un soupçon de dureté dans ces « *Dents de feruna* », « dents de bête », prêtes à mordre : plaisir ou colère ?

Le poème « *Cosmogonia ninòia* » fait parcourir des chemins qui montent vers des plaisirs, à l'instar de Lorca et des chevauchées réelles ou imaginaires de « *La monja gitana* » ou de « *La Casada infiel* » et entrelacent sensations gustatives et parfumées, sans oublier les notes vives, le tout enveloppé dans l'immensité de l'univers :

<i>Entre un lusèrp e un quinsard</i>	Entre un lézard et un pinson
<i>Ai trobat lo gost de ton rire</i>	j'ai trouvé le goût de ton rire
<i>Amigueta benguda au tard</i>	ô mon amie venue le soir
<i>Ai camins secrèts deis abelhas</i>	aux chemins secrets des abeilles
<i>Ai camins daurats de ton còs</i>	aux chemins dorés de ton corps
<i>De ton mèu verge dins l'erbilha</i>	de ton miel vierge dans les herbes
<i>Amigueta dau gost de vida.</i>	mon amie à saveur de vie.
[...]	[...]
<i>Mai èra lo temps dei vespres doç</i>	Mais c'était le temps des soirs doux
<i>Que lei lusetas abran de ciris</i>	des lucioles allument leur cierge
<i>Trantalhants sot lei campanetas</i>	clignotant sous les campanules
<i>E monteriam de per lei puegs</i>	et nous montâmes par les monts
<i>Sota lei votas de la nuech.</i>	sous les voutes de la nuit.
[...]	[...]
<i>E fògueriam sols coma d'àngels</i>	Et nous fûmes comme des anges
<i>Dins la fugida deis annadas</i>	seuls dans la fuite des années
<i>Sols una dròlla e un òme</i>	seuls une enfant avec un homme
<i>Amb son còr que desbonda</i>	et leur cœur ouvert qui déborde
<i>Mentre que viravan lei monds</i>	cependant que tournaient les mondes
<i>Per lo solaç deis astronòms.</i> <sup>2182</sup>	pour la consolation des astronomes.

Les deux vers « *E monteriam de per lei puegs / Sota lei votas de la nuech.* » sont une image très évocatrice de la puissance de l'amour physique dans un décor nocturne et estival, dans une nature qui partage les sensations humaines. L'érotisme de Lafont est tout en finesse et en images sensuelles et colorées qui mêlent le temps et le lieu pour en souligner la force discrète et raffinée. Ne parle-t-il pas d'un rêve qui se pose « *au vespre tèbe d'una femna* », « sur le soir tiède d'une femme » ? Est-ce la tiédeur du corps féminin ou celle du soir ? De façon identique nous percevons le son de la voix d'une jeune fille assourdie par un tablier aux couleurs catalanes :

<sup>2181</sup> Robert Lafont, 2011. *Poèmes, 1943-1984*, Montpeyroux, Jorn. *Dire* (1957). P. 65.

<sup>2182</sup> *Idem, Dire* (1957). P. 43.

*Ta vòtz de nuech e tebesa  
 Sabes dròlla que l'ai ausida  
 Que la dolçor que més estimo  
 Es la dolçor d'un davantal  
 D'un davantal de roses grogues  
 I d'un clavell del Tibidabo  
 Qu'ens embalsama l'esperança  
 Sota el ponent de sang i seny.*<sup>2183</sup>

Ta voix de nuit et de tiédeur  
 j'ai su l'entendre jeune fille  
 car la douceur que plus je prise  
 est la douceur d'un tablier  
 d'un tablier de roses jaunes  
 et d'un œillet du Tibidabo  
 qui embaume notre espérance  
 sous le couchant de sang et raison.

Comme dans l'œuvre lorquienne, la participation cosmique au plaisir et au bonheur partagé ainsi que la solitude se retrouvent dans les poèmes de Lafont bien que la tonalité soit totalement différente : ici le bonheur a une saveur ou un parfum comme dans « *Ombra perfiecha* », « *Amor nolent* », « *amor perfum* », (P. 79), mais c'est un goût de vie car la vision lafontienne de l'amour n'a rien de pessimiste. Il en est de même dans le poème intitulé « *Provèrbi* » (P. 49) qui parle du « *camin dei desiranças* », « chemin des désirs » que l'homme parcourt au long de sa vie mêlée d'espoir et de désespoir, mais qui offre la possibilité de concrétiser un rêve :

*Mas se ton sòmi s'es pausat  
 Au vespre tèbe d'una femna  
 Lo cèu s'endaura de remembre  
 Se'n van tei jorns amb lei mans plenas.*

Mais si ton rêve s'est posé  
 sur le soir tiède d'une femme  
 le ciel se dore de mémoire  
 s'en vont tes jours les mains comblées.

La chaleur du corps féminin unie à la nuit offre des souvenirs qui réchauffent l'esprit tout comme la vision de la femme nue du deuxième poème de « *Ombra perfiecha* ». Revient le symbole du serpent et reparait l'image de la taille ou de la ceinture lorquienne à laquelle s'ajoute la fleur dont la couleur et le parfum sont suggestifs et procurent un effet synesthésique : le lit témoigne des ébats des amants heureux avec délicatesse et légèreté ; il aurait pu être la couche de Tamar et Amnon :

*Nusa tu coma lei serps  
 Dobris l'èli de tei ancas  
 Sus lo liech cavat de velha.*<sup>2184</sup>

Nue ô toi comme un serpent  
 Ouvre le lys de tes hanches  
 Sur le lys creusé de veille.

La blancheur de ce lys, symbole des hanches féminines, rappelle la fleur image de la femme dans la « *Gacela del amor imprevisto* » :

*Nadie comprendia el perfume  
 De la oscura magnolia de tu ventre*<sup>2185</sup>  
 Nul ne comprenait le parfum  
 du magnolia sombre de ton ventre.

*Degús compreniá pas l'odor  
 dau fosc magnolià de ton ventre*

<sup>2183</sup> *Idem*, p. 128-129. *Dire l'òme lo segle*. « *Catalanescas de l'amistad III* », « Catalanesques de l'amitié ». Ce poème est rédigé dans les deux langues, occitan et catalan.

<sup>2184</sup> *Idem*, *Dire*, p. 81.

<sup>2185</sup> Federico García Lorca, *Diván del Tamarit*, « *Gacela del amor imprevisto* », p. 557. Traduction de C. Couffon et B. Sesé, *Poésie*/Gallimard, p. 153. Traduction de Laurence Breysse-Chanet, In *Federico García Lorca, Europe* N° 1032, Paris, avril 2015. « *Gazel I De l'amour imprévu* », « Nul ne pouvait comprendre le parfum / du magnolia très obscur de ton ventre. ». P. 110.

C'est avec la même fleur à la fragrance entêtante, que B. Lesfargues compare le sexe féminin : « *Lo liri negre espelit* », « le lys noir épanoui »<sup>2186</sup>. Et Lafont joue avec les couleurs et les parfums aussi bien que son modèle dans la cinquième pièce de « *D'òmes de tota mena* », quand il présente les « *Jacints negres dau sexe* », « Jacinthes du sexe »<sup>2187</sup>.

Le « *Primier salut* » du recueil *Flauta sorna enamorada*, offre une image de l'aube qui se nourrit de la nuit comme un enfant aux seins d'une mère :

*Un còp que s'abeurava l'auba  
Ai possas tèbas de la nuech*<sup>2188</sup>

Un jour que l'aube s'abreuvait  
Aux seins tièdes de la nuit

La nature et les fruits méditerranéens servent de support aux images de la première pièce de « *Glòria dau temps* » mais il n'y a rien de commun avec « *los membrillos de veneno* », « le coing et son venin »<sup>2189</sup> de Lorca :

[...] *Dise  
Qu'as lo còr coma un codonh  
Ò benlèu una miugrana  
Mila granas de desir  
Saborosas d'un amor.*<sup>2190</sup>

[...] Je dis  
que ton cœur est comme un coing  
[ou peut-être une grenade  
mille graines de désir  
savoureuses d'un amour].

Une métaphore de l'amour physique plus crue qu'érotique est présente dans la pièce 6 de ce poème :

*D'un crit de jòia t'ai traucada  
E van egau dintre la nafra  
Nòstrei dos rius que se compausan  
Un païsatge d'univers.*<sup>2191</sup>

D'un cri de joie je t'ai trouée  
et coulent ensemble dans la blessure  
nos deux rivières où se compose  
un paysage d'univers.

Aussi synesthésique que Lorca, Lafont associe l'amour physique à la nature et à ses fruits comme aux odeurs et aux senteurs :

*N'i aguèt per far l'amor dins la cambra dau mòrt  
Estant que lo soleu butava la fenestra  
Amb l'odor deis esparcets.*<sup>2192</sup>

D'aucuns firent l'amour dans la  
chambre du mort  
à cause du soleil pesant à la fenêtre  
avec le parfum du sainfoin.

Le long poème de 1956, *Oda a Marselha* (P. 164 à 173) est un concentré d'histoire et un mélange de modernité fortement teinté d'érotisme et de violence. C'est un des rares textes où les femmes apparaissent souffrantes ou maltraitées : « [...] *una femna clavelada / ai quatre alas de son desir* », « une femme clouée / aux quatre ailes de son désir » ; dans « *Legendari*

<sup>2186</sup> Bernat Lesfargas, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrroux, Jorn. « À Paris, rue Richer », p. 175.

<sup>2187</sup> Robert Lafont, *Op. Cit.*, *Dire*, p. 138-139.

<sup>2188</sup> Robert Lafont, *Op. Cit.*, p. 94-95.

<sup>2189</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. *Diván del Tamarit*, « *Gacela del recuerdo de amor* », p. 562. « Gacela du souvenir d'amour », Traduction de C. Couffon et B. Sesé, Poésie/Gallimard, p. 159. Traduction de Laurence Beysse-Chanet, « *Gazel VII* », « les coings de venin ». P. 114.

<sup>2190</sup> Robert Lafont, *Op. Cit.*, p. 230-231.

<sup>2191</sup> *Idem*, p. 244-245.

<sup>2192</sup> *Idem* « *Despossession 5* », « *Dépossession* ». P. 261.

de la dolor » (P. 72-73), c'est « *una filha sens possas* », « une fille sans seins ». Marseille est élevée au rang de déesse pour remplacer un « *Dieu marrit* », « Dieu mauvais » (P. 167) car « *Es lo temps dau desir es lo temps de Marselha.* », « C'est le temps du désir c'est le temps de Marseille » (P. 169). L'expression « *temps dau desir* » revient comme un refrain insistant : regret ou souhait ?

La promenade géographique proposée à une étrangère, Africaine, pour lui faire découvrir le territoire de la langue d'oc dans un autre long poème, le quatrième, inclus dans *Aire liure*, semble n'avoir rien d'érotique ni de sensuel sinon l'évocation des parfums et de la végétation de chaque contrée parcourue. D'une « *Provença crentosa* », « Provence timide », en passant par un « *Rodés enveirinat e mut per l'eterne* », « Rodez cristallin et muet pour l'éternité » et un Limousin où règne le « *castèu doç de Ventadorn. La plueja e lo brugàs i vestisson lei pèiras.* », le « château de Ventadour » aux murailles revêtues par « La pluie et la bruyère », le poète fait connaître le « *tast de Bearn* », « le goût du Béarn » avant d'aborder les rives de la Méditerranée : « *Parle de Seta e de Marselha e Cassis* », « Je parle de Sète et de Marseille, de Cassis. »<sup>2193</sup>.

Cependant, la « *Vènus barbara barbelanta* », « Vénus barbare et barbelée » présente dans l'esprit de l'auteur dans les quatre coins d'une grande Occitanie, ressemble magnifiquement à Tamar, épiée par Amnon, fasciné par la nudité et la blancheur des seins de sa sœur :

<i>Negra entalhada entrecueis, estrangiera</i>	Noire une entaille entre les cuisses, étrangère
<i>Estatua Vènus barbara barbelanta</i>	statue toi Vénus barbare et barbelée,
[...]	[...]
<i>Negra entalhada, entremitan lei cueissas</i>	entaillée entre les cuisses
<i>L'estatua Vènus, miejanuech de doas parts menaçosas</i>	statue ô toi Vénus minuit en deux penchants qui menacent
[...] <i>Lei corredors restontissents de ta carn</i>	[...] Les corridors de ta chair
<i>Renovada</i>	renouvelée
<i>M'adralthan.</i> <sup>2194</sup>	me mènent.

<i>Su desnudo en el alero,</i>	<i>Sul balet sa nuditat</i>	Sa nudité sur le toit
<i>Agudo norte de palma,</i>	<i>Ubac agut de palmas,</i>	-pôle aigu de palme- appelle
<i>Pide copos a su vientre</i>	<i>Sus son ventre vòu coquèls</i>	de blancs flocons à son ventre
<i>Y granizo a sus espaldas.</i> <sup>2195</sup>	<i>E gresilh sus sas espatlas.</i>	et sur son dos de la grêle.

La traduction de Rouquette de « *norte* » par « *ubac* » ne rend pas l'idée contenue par le sens du terme espagnol comme point cardinal de référence mais lui préfère celle de zone géographique exposée au Nord. De même, Rouquette a repris un « *mot-besson* », « *espatlas* » qui traduit plutôt les épaules que le dos qui, en espagnol, se dit « *esquina* » que Lorca n'a pas employé, choisissant le terme « *espaldas* ».

Les portraits du *Diván del Tamarit* dans la « *Gacela del amor imprevisto* » sont aussi très proches de la Vénus noire :

<sup>2193</sup> *Idem*, p. 280 à 289. « *Poèma a l'estrangiera* », « Poème à l'étrangère ».

<sup>2194</sup> *Idem*, p. 281 et 287.

<sup>2195</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, « *Tamar y Amnon* », p. 464. Traduction d'A. Belamich, *Poésie*/Gallimard, p. 241-242. Rouquette. P. 66.

*Mil caballitos persas se dormían  
En la plaza con luna de tu frente,  
Mientras que yo enlazaba cuatro noches  
Tu cintura, enemiga de la nieve.  
[...]  
Entre yeso y jazmines, tu mirada  
Era un pálido ramo de simientes.*<sup>2196</sup>

*Mil cavalets persics s'endormissían  
Sus la plaça enlunada de ton front,  
Mentre que ieu, quatre nuòchs, abraçave  
La talha tieuna enemiga de la nèu.  
[...]  
Entre gip e jasmins, ton agach  
Èra una garba palla de semen.*

Mille petits chevaux perses s'endormaient  
Sur la place baignée de lune de ton front,  
Tandis que moi, quatre nuits, j'enlaçais  
Ta taille, ennemie de la neige.  
Entre plâtre et jasmins, ton regard  
Était un bouquet pâle de semences.

Les notes d'A. Belamich éclairent l'image des « *Mil caballitos persas* » : ce sont les cheveux qui reposent sur la blancheur du front de l'aimée endormie. Quant au « plâtre » et aux « jasmins », ils sont symboles de froidure et de passion ; la passion existe bien chez Lorca et chez Lafont mais la froidure est absente du poème lafontien, du moins dans le passage choisi.

Un écho se devine aussi dans le court poème intitulé « *Lucía Martínez* » du recueil *Canciones* :

*Lucía Martínez.  
Umbría de seda roja.  
Tus muslos como la tarde  
van de la luz a la sombra.  
Los azabaches recónditos  
oscurecen tus magnolias.  
Aquí estoy, Lucía Martínez.  
Vengo a consumir tu boca  
y a arrastrarte del cabello  
en madrugada de conchas.  
Porque quiero, y porque puedo.  
Umbría de seda roja.*<sup>2197</sup>

Lucia Martinez.  
Ombrage de satin rouge.  
Tes cuisses comme le soir  
Vont de la lumière à l'ombre.  
Le noir du jais le plus secret  
Obscurcit tes magnolias.  
Me voici, Lucia Martinez.  
Je viens dévorer ta bouche  
Et te traîner par les cheveux  
Dans une aube de coquillages.  
Je le veux et je le peux,  
Sombre de satin rouge.

Une forme d'agressivité est perceptible à travers l'expression « *y a arrastrarte del cabello* » mais les images de Lafont rejoignent celles de son modèle quand il écrit « *en esperant que pete sus la pèu / de ton ventre un tamborn de tribú* », « en attendant que claqué sur la peau / de ton ventre un tambour de tribu. »<sup>2198</sup>. Rappelons-nous le poème de Boudou,

<sup>2196</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Diván del Tamarit*, « *Gacela del amor imprevisto* », p. 557. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 595. Notes d'A. Belamich p. 1591. Rouquette. P. 83. Traduction de L. Breysse-Chanet, « Mille petits chevaux perses s'endormaient / sur la place dans la lune de ton front, / tandis que j'enlaçais sur quatre nuits / ta taille, ennemie de la neige. », In *Federico García Lorca*, Europe N° 1032, Paris, avril 2015. P. 110.

<sup>2197</sup> *Op. Cit.*, « *Eros con bastón* » (1925), « Éros avec bâton », p. 398. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 367.

<sup>2198</sup> Robert Lafont, *Op. Cit.*, p. 287.



« *Sus la montanha* » ; la femme exprime son amour à travers une morsure : « *Me mordiguèt a dolor* », « Mordant jusqu'à la douleur »<sup>2199</sup>.

Ces femmes sont les consœurs de « *Beatritz* », le premier des deux « *Romances* » de Lafont dans lequel la présence de Lorca est dévoilée par les « *colòmb* », frères des « *palomas* », l'eau et le mélange de parfum des roses et de saveur du miel, sans omettre les images sculpturales du corps de la femme :

<i>Dins sa carn a Beatritz</i>	Dans sa chair a Béatrix
<i>Doas colonas de mèu lisc</i>	deux colonnes de miel lisse
<i>Dos bocliers de ròsas sornas</i>	deux boucliers de roses sombres
<i>Son sei possas. Sa vòtz una</i>	sont ses seins. Sa voix une
<i>Canta d'aiga dins la clastra</i>	romance d'eau dans le cloître
<i>E s'endòrmon de vòtz claras</i>	et s'endorment des voix claires
<i>Ais alas dei colòmb</i>	aux ailes des pigeons sages
<i>Quand passa.</i> <sup>2200</sup>	sur ses pas.

Le dernier poème du *Romancero gitano*, « *Thamar y Amnon* », atteste l'influence de la culture religieuse que Lorca a reçue ; comme tous les poèmes du recueil et pour évoquer l'inceste, il a choisi un récit biblique. La nature accompagne la contemplation d'Amnon lorsqu'il épie sa sœur en train de chanter nue dans une nuit éclairée par la lune et où ne passent que quelques petits nuages, comme des moutons, poussés par un souffle d'air :

<i>Aire rizado venía,</i>	<i>Un alen risat venía</i>	La brise ondulée apporte
<i>Con los balidos de lana.</i> <sup>2201</sup>	<i>Amb de belaments de lana.</i>	Les bêlements de la laine.

Comme l'enfant de la forge du premier « *romance* » regarde la lune, Amnon contemple les seins de sa sœur sur la lune, cet astre qui préside et éclaire le drame qui va se jouer :

<i>Amnón estaba mirando</i>	<i>Amnon estava gueitant</i>	Et comme Amnon regardait
<i>La luna redonda y baja,</i>	<i>La luna redonda e bassa,</i>	le rond de la lune basse,
<i>Y vio en la luna los pechos</i>	<i>E dins la luna vegèt</i>	dans la lune il vit les seins
<i>Durísimos de su hermana.</i> <sup>2202</sup>	<i>Los sens plan durs de sa sòrre.</i>	fermes de sa sœur Thamar.

Dans l'après-midi suivant, la vue de Thamar a un effet physiologique sur Amnon et Lorca utilise l'image du serpent dressé pour le représenter. Michel Gauthier explique fort justement que « Pour le poète, le désir du sexe masculin s'exprime par l'image d'un serpent dressé prêt à décharger son venin »<sup>2203</sup> :

<i>La cobra tendida canta.</i> <sup>2204</sup>	<i>Espandit lo cobrà canta.</i>	Chante couché le cobra.
--	---------------------------------	-------------------------

<sup>2199</sup> Joan Bodon, 2010. *Poèmas. Éd. Bilingue*. Traduction française de Roland Pécout, Puylaurens, IEO Edicions. P. 33.

<sup>2200</sup> *Idem, Dire, « Dire l'òme lo segle »,* p. 140-141. Les notes de la page 369 donnent la date de publication dans la revue *Òc*, n°200 : abriu-junh de 1956.

<sup>2201</sup> Federico García Lorca. Traduction d'A. Belamich. *Poésie/Gallimard*, p. 241. Rouquette. P. 66.

<sup>2202</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, p. 465. Traduction d'A. Belamich. *Poésie/Gallimard*, p. 242. Rouquette. P. 67

<sup>2203</sup> Michel Gauthier, 2011. Federico García Lorca : *le Romancero gitano*, Poésie et réalités, Paris, L'Harmattan.

<sup>2204</sup> M. Gauthier n'est pas d'accord avec la traduction d'A. Belamich (*Poésie/Gallimard*, p. 243 et *Œuvres complètes I*, p. 451) car il analyse le sens du verbe « *tender* ». Celui-ci est employé trois fois avec des connotations différentes selon qu'il est pronominal (vers 30 [Thamar] « *se tendía en la terraza* » et vers 38,

Le corps de Thamar est offert aux rayons de la lune qui l'éclairent. La jouissance d'Amnon atteint son paroxysme dans ces vers où le désordre moral est à l'origine d'un désordre physique et physiologique sous l'emprise duquel l'homme se trouve et contre laquelle il ne résiste pas. Son menton tremble et ses dents crissent en se serrant au point d'émettre un son comme un sifflement de flèche lancée :

<i>Llenas las ingles de espuma</i>	<i>Los engles plens de gruma</i>	L'aîne remplie d'écume
<i>Y oscilaciones la barba.</i>	<i>E de trantalhs la barba.</i>	Et d'oscillations la barbe.
<i>Su desnudo iluminado</i>	<i>Sa lumenosa nudetat</i>	Nu sous la blanche clarté,
<i>Se tendía en la terraza</i>	<i>S'expandissia sul balet,</i>	il se tend sur la terrasse,
<i>Con un rumor entre dientes</i>	<i>Amb un resson entre dents</i>	exhalant entre les dents
<i>De flecha recién clavada.</i> <sup>2205</sup>	<i>De flècha de fresc clavada.</i>	Le son d'un dard qui se plante.

Rouquette pose l'adjectif « *plens* » (« *llenas* ») au centre du vers et choisit de placer l'idée de lumière avant celle de la nudité. Le corps d'Amnon est offert aux rayons de la lune qui l'éclairent. Il ne joue pas sur les sonorités des termes « *tendía* » et « *terrazza* » mais emploie un verbe long pour bien marquer la position totalement étendue d'Amnon : « *expandissia* ». Le silence de la chambre de Rouquette, comme dans celle de Pécout, se retrouve dans celle d'Amnon dans laquelle Thamar pénètre ; les mêmes draps sont froissés par un corps qui s'étend :

<i>Amnón gime por la tela</i>	<i>Amnon se dòu sus la tela</i>	Amnon gémit sous la toile
<i>Fresquísima de la cama.</i>	<i>Fòrça fresca de son lièch.</i>	De son lit aux fraîcheurs d'ombre.
[...]	[...]	[...]
<i>Thamar entró silenciosa</i>	<i>Thamar dintra silenciosa</i>	Thamar pénètre en silence
<i>En la alcoba silenciada</i> <sup>2206</sup>	<i>dins l'alcòva asilentida</i>	Dans la chambre qui se tait

Rouquette emploie le présent pour l'entrée de Thamar alors que Lorca se sert du passé simple pour rendre l'idée d'action rapide voire furtive. Cette alcôve est symbolique de la virginité de Thamar violée par son frère ; c'est un espace clos et pur dans lequel règne un silence dont la profondeur, inquiétante, est suggérée par la répétition des termes voisins « *silenciosa* » / « *silenciosa* » et « *silenciada* » / « *asilentida* ».

Pécout se rapproche de Lorca car, pour suggérer la sensualité, il s'appuie sur la kinesthésie et il mêle les sensations tactiles et visuelles et, un peu plus loin, auditives. Il n'est pas impossible d'imaginer Amnon occuper ce lit et s'étirer en quête d'un endroit frais :

---

[Amnón] *se tendió sobre la cama* ») ou transitif comme pour le serpent qui ne peut que se dresser, être déroulé, dans la mesure où il est la représentation du sexe masculin. La traduction française est, par conséquent détournée du sens certainement voulu par Lorca. Le verbe occitan « *expandir* » est utilisé par Rouquette dans les trois cas ; il signifie « épandre, étendre, étaler, répandre, divulguer, épanouir », « se déborder, se développer, s'épanouir ».

<sup>2205</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. P. 465. Traduction d'A. Belamich. *Poesie*/Gallimard, p. 242. Rouquette. P. 67.

<sup>2206</sup> *Idem*. Il est difficile de croire que, par un après-midi d'été, quiconque se glisse sous des draps ; la préposition « *por* » indique plutôt une position à la surface du drap sur laquelle le jeune homme se tourne et retourne à la recherche de la fraîcheur qui apaiserait son corps et son esprit. En ce sens, la traduction de M. Gauthier est plus rationnelle : « Amnon sur son lit se retourne / et cherche la fraîcheur du drap. [...] Thamar se glissa en silence / dans la silencieuse alcôve ». Le mot espagnol « *alcoba* » fait partie de ces « *mots-bessons* » dont plusieurs exemples ont été étudiés.

<i>Lei lençòus de l'estiu</i>	Les draps de l'été
<i>An lo gost de lin estirat</i>	ont le goût de lin repassé
<i>La fresquiera se o estaloira</i>	la fraîcheur y cherche sa place
<i>E tiba cambas e braç</i>	et étire jambes et bras
<i>La fresquiera a lei pecols que bolegan,</i>	la fraîcheur remue les membres,
<i>La nudetat</i>	elle a la nudité
<i>D'un muràs d'aubèrga.</i> <sup>2207</sup>	d'un mur d'auberge.

Nous ne sommes pas très loin non plus de la création de la femme par les « *Reis de barbas negras e crespadas, reis onchats d'òli* » du poème de B. Lesfargues, « *Naissença* »<sup>2208</sup>.

La scène du viol de Tamar est un mélange d'érotisme et de violence car le comportement d'Amnon est ardent et brutal :

<i>Ya la coge del cabelo,</i>	<i>Adejà l'arrapa als peusses</i>	Il la prend par les cheveux,
<i>Ya la camisa le rasga.</i>	<i>E i estriça la camisa.</i>	Lui déchire la chemise.

Cette attitude rappelle la force des sentiments de la nonne gitane emportée par son rêve érotique :

<i>Un rumor último y sordo</i>	<i>Un resson ultim e sord</i>
<i>le despega la camisa</i> <sup>2209</sup>	<i>i despèga la camisa.</i>
<i>Un darrìer brusiment sord</i>	Une ultime rumeur sourde
<i>Li despega sa camisa.</i>	Lui décolle la chemise.

Les images proposées pour exprimer les sensations de B. Lesfargues dans le poème « *Quò's segur que me'n soveni* », « Bien sûr que je m'en souviens », reflètent elles aussi une certaine violence :

<i>Mentre escoti los coires de quatre chavaus</i>	J'écoute cependant les cuivres de quatre chevaux
<i>Que rechanan</i>	hennissants,
<i>Me martèlan lo còr</i>	me martelant le cœur
<i>E que rechanan...</i> <sup>2210</sup>	et qui hennissent...

Cette violence évoquée par les chevaux, le suicide de la gitane (« *Romance sonámbulo* »), le viol de Tamar permettent de faire une transition vers le recueil *Diván del Tamarit* dans lequel se trouvent tous les thèmes récurrents chez Lorca : l'eau et la lune cruelles, les couleurs plutôt sombres mais aussi l'obscurité et la nuit, les fleurs et les plantes dont il arrive presque à faire sentir la fragrance entêtante... Erotisme, amour et mort y sont mêlés. L. Breysse-Chanet constate que « Les gazels, dont le thème était souvent érotique, évoquaient aussi bien souvent

<sup>2207</sup> Roland Pécout, *Mastrabelè* p. 57.

<sup>2208</sup> Bernat Lesfargas, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyroux, Jorn. P. 169 « *Naissance* », « Rois à la barbe noire et crépelée ».

<sup>2209</sup> Federico García Lorca, « *La monja gitana* », p. 433. Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard, p. 203. Rouquette. P. 28. Allan. P. 21. Rappelons que les trois poètes utilisent le verbe « *despegar* » qui fait partie de ces « *mots-bessons* » puisqu'ils ont un sens identique dans les deux langues.

<sup>2210</sup> Bernat Lesfargas, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyroux, Jorn. P. 83.

le destin »<sup>2211</sup>. Elle conclut son article par ces mots : « Tout dans *Divan du Tamarit* est vie violente et souffrante, sous le signe du *tránsito*. »<sup>2212</sup>.

Lorca « met les corps à nu » et « le désir s'exacerbe et la possession devient impossible » comme le dit A. Bensoussan qui indique que : « la poésie arabe, celle du *ghazal* est avant tout poésie de l'Éros. On y chante le plaisir et l'ivresse des sens, le corps désirable de la femme ou de l'homme, le vin, le plaisir, l'extase »<sup>2213</sup>. Peu importe que l'inspiration arabisante ne respecte pas les règles des compositions traditionnelles ni la métrique. Ce n'est d'ailleurs pas le but de Lorca.

Le premier poème intitulé « *Gacela del amor imprevisto* » est un parfait exemple de poème érotique et sensuel ; la volupté est présente dans chaque vers avec l'évocation des parties du corps féminin parmi les plus érogènes et symboliques mais aussi séductrices : les seins, la taille et le ventre, symbole d'une espérance de vie; la taille, « ennemie de la neige » : « *tu cintura, enemiga de la nieve* », « *la talha tiuna enemiga de la nèu* » ; la bouche et les lèvres qui ont faites pour le baiser et non pour la morsure ou pour tuer : « *tu boca ya sin luz para mi muerta* », « *ta boca sens luz adejà per ma mòrt* ». Ces lèvres sont parfois « une aube sans contour », « *tus labios son un alba sin contorno* », « *tas bocas son un alba sens contorn* » ; le front est le siège de l'esprit mais il est « la place dans la lune » : « *en la plaza con luna de tu frente* », « *sus la plaça enlunada de ton front* ». La ceinture, c'est-à-dire la taille féminine, est un élément corporel fréquent chez Lorca mais la traduction de Rouquette, comme celle des auteurs français, est plus évocatrice : le mot « *anca* » employé pour « *cintura* » représente davantage la morphologie séductrice de la femme.

Ce poème est un texte sensuel dans la mesure où il fait appel à tous les sens, comme beaucoup d'autres chez Lorca. Il est un exemple de poème synesthésique : le corps tout entier participe à l'amour et à la douleur. Cette fleur sombre sur le ventre, « *la oscura magnolia de tu vientre* », est la représentation du nombril par où est arrivée la vie. L'image de la cage qui enferme l'oiseau, si petit et fragile, évoque la souffrance et la privation de liberté ainsi que la frustration :

*Nadie sabía que martirizabas  
Un colibrí de amor entre los dientes.*<sup>2214</sup>

*Degús sabiá pas que martirisaves  
Un colibrí d'amor entre las dents.*

Nul ne savait que tu martyrisais  
Un colibri d'amour entre tes dents

---

<sup>2211</sup> Laurence Beysse-Chanet, « Ailes de mousse et murailles. Lire pour traduire *Divan du Tamarit* », *In Federico García Lorca*, Europe N° 1032, Paris, avril 2015. P. 134.

<sup>2212</sup> *Idem*. Le terme « *tránsito* » signifie « passage » mais a une connotation religieuse quand il est employé pour parler du passage de la Vierge d'un état de vie à un état de « Dormition » ou de mort lors de son Assomption fêtée par les Catholiques le 15 Août.

<sup>2213</sup> Albert Bensoussan, *Federico García Lorca*, Gallimard, 2010. P. 362 à 364.

<sup>2214</sup> Federico García Lorca, *Diván del Tamarit*, « *Gacela del amor imprevisto* », p. 557. Traduction de C. Couffon et B. Sesé. P. 153. Traduction de Laurence Beysse-Chanet. P. 111. « Nul ne pouvais savoir que tu brisais / un colibri d'amour entre tes dents ». Rouquette. « *Gacela de l'amor imprevist* ». P. 83.

La nudité qui est évoquée dans le deuxième poème, « *Gacela de la terrible presencia* » (« *Gacela de la presència terrible* »), se retrouve dans la « *Casida de la mujer tendida* » ; la femme est la terre mais cette terre est pure et virginale ; pas de chevaux qui représentent le désir sexuel pour Lorca ; une perspective cosmique se retrouve ici, dans le grain qui reçoit la pluie qui l'a cherché :

*Verte desnuda es recordar la tierra  
La tierra lisa, limpia de caballos.  
Verte desnuda es comprender el ansia  
De la lluvia que busca débil talle* <sup>2215</sup>

*Te veire nuda es recordar la tèrra.  
La tèrra lisa, sauva de cavals.  
Te veire nuda es comprene l'ansia  
de la ploja que cèrca lo grelh débil*

Te voir nue, c'est se rappeler la Terre,  
La Terre lisse et vierge de chevaux,  
La Terre sans aucun jonc, forme pure,  
Fermée à l'avenir : confins d'argent.

Et pourtant, bien qu'il en exprime très fermement la volonté, en répétant trois fois « *Yo quiero que...* », « *Vòle que...* », le poète est incapable de résister face à la présence de l'être aimé :

*Pero no ilumines tu limpio desnudo  
Coma un negro cactus abierto en los juncos.  
Déjame en el ansia de oscuros planetas,  
Pero no me enseñes tu cintura fresca* <sup>2216</sup>

*Mas esclaires pas ta nudetat linda  
Coma un cactús negre dubèrt entre joncs.  
Daissa-me l'ansia d'escuras planetas  
mas non m'ensenhes pas ton anca fresca*

Mais n'éclaire pas ta nudité limpide  
Comme un cactus noir ouvert dans les joncs  
Laisse-moi dans une angoisse de planètes obscures,  
Mais ne me montre pas ta hanche fraîche

Les images symboliques sont toujours présentes : l'épée du vent qui poursuit Preciosa, « *El viento hombrón la persigue / con una espada caliente* », « Le vent mâle / la poursuit avec une épée géante », ressemble à celle évoquée dans la « *Casida de la mujer tendida* » :

*La sangre sonará por las alcobas  
Y vendrá con espada fulgurante* <sup>2217</sup>

*Sonará la sang dins las alcòvas  
e vendrà amb l'espasa trelusenta*

Le sang sonnera à travers les lits

<sup>2215</sup> « Casida de la femme couchée ». Traduction de C. Couffon et B. Sesé. P. 170. La traduction de C. Couffon et B. Sesé rend le mot « *ansia* » par la soif et ne parle pas d'anxiété ni d'angoisse qui sont les sens du mot dans les deux langues. Par extension, il est possible de penser qu'une grande soif génère une certaine angoisse de ne pouvoir l'étancher. Traduction de Laurence Beysse-Chanet. P. 121. « De la femme allongée ». Te voir nue c'est se rappeler la Terre, / La Terre lisse, dépourvue de chevaux. / Te voir nue c'est comprendre la soif / De la pluie qui cherche une faible tige ». Rouquette, « *Casida de la femna expandida* », p. 99.

<sup>2216</sup> Federico García Lorca, « *Gacela de la terrible presencia* », p. 558. « Gacela de la terrible présence ». Traduction de C. Couffon et B. Sesé. P. 154. Traduction de Laurence Beysse-Chanet. P. 111. « Mais n'illumine pas ta claire nudité / comme un cactus noir ouvert dans les joncs. / Laisse-moi la soif d'obscures planètes, / mais sans me montrer ta taille d'eau vive ». Rouquette. « *Gacela de la presència terrible* », p. 84.

<sup>2217</sup> Federico García Lorca, « *Casida de la mujer tendida* », p. 571. Traduction de L. Breysse-Chanet. P. 121. « Le sang résonnera dans les chambres, / il viendra tenant ses épées de feu ». Malgré l'effet phonétique de la traduction de C. Couffon et B. Sesé, la première nous semble plus proche de l'original. Rouquette. P. 99.



Et viendra tenant son fer fulgurant

Le sang apparaît dans ce lieu le plus intime qui soit : la chambre ; il est personnifié et pénètre avec violence, tenant une épée, un autre des symboles sexuels chez Lorca. Une autre image, à la fois sensuelle et élégiaque, ravive le feu de l'amour impossible car l'aimé(e) est absent(e). C'est le son et l'image de Grenade qui dominent ces vers :

*Solamente por oír  
La campana de la Vela  
Me abrasaba en tu cuerpo  
Sin saber de quién era.*<sup>2218</sup>

*Solament per ausir  
La campana de la Vela  
M'abrasave de ton còs  
Sens saupre de quau èra.*

*Sonque per ausir  
La campana de la Vela  
M'abrandave sus ton(t) còrp  
Sens assaupre de quau èra.*

Seulement pour entendre  
la cloche de la Vela,  
à tout ton corps je m'embrasais  
sans savoir à qui il était.

Au matin, l'aube ne peut reprendre ici son rôle destructeur de l'amour des amants ; le jour n'apporte aucun soulagement sinon la mort :

*Ni la noche ni el día quieren venir  
Para que por ti muera  
Y tú mueras por mí.*<sup>2219</sup>

*La nuòch ni lo jorn vòlon pas venir  
Per que per tu moriguèsse  
E que moriguèsses tu, per ieu.*

La nuit ni le jour ne veulent venir  
Afin que je meure pour toi  
Et que toi tu meures pour moi.

Cependant, si tous les composants de la poésie lorquienne sont bien présents, lune, feu, épées, douleur, peine, éléments naturels et couleurs, Lorca n'est pas dans le désir comme peuvent l'être Boudou ou Busquet ; il est dans la description des beautés d'un corps féminin qu'il sait inaccessible parce qu'il ne veut (ni ne peut) l'atteindre. Il ignore même qui est cet amour. Laurence Beysse-Chanet explique clairement que, dans *Diván del Tamarit* « la présence aimée est sentie charnellement au plus profond du corps et *en même temps* est violemment refusée »<sup>2220</sup>. Lorca s'est souvent caché derrière le rideau du corps féminin pour

---

<sup>2218</sup> Federico García Lorca, « *Gacela del amor que no se deja ver* », p. 560. Traduction de L. Beysse-Chanet, p. 112. « Rien que pour entendre / la cloche de la Vela, / je brûlais en ton corps, / mais de qui, ne savais ». Traduction de C. Couffon et B. Sesé, p. 156. Rouquette. « *Gacela de l'amor que se deissa pas veire* », p. 86. Allan. P. 53. Selon des documents de travail fournis par M-J. Verny, le mot « *còrp* » devrait être orthographié « *còrs* ». La *Torre de la Vela*, tour de l'Alhambra, mesure 16 mètres de côté et 26,80 de hauteur. La cloche « *campana* », est un élément important de la tour car elle servait d'horloge pour les paysans de la Vega mais aussi en cas de danger. De nos jours, elle sonne chaque 2 janvier pour célébrer la prise de Grenade par les Rois Catholiques. Le paysage depuis le haut de la tour est superbe et il est facile de comprendre que Lorca s'appuie sur les monuments importants de sa ville natale.

<sup>2219</sup> Federico García Lorca, « *Gacela del amor desesperado* », p. 559. Rouquette, « *Gacela de l'amor desconsolat* », p. 85. Traduction de C. Couffon et B. Sesé, p. 155. Traduction de Laurence Beysse-Chanet, p. 112. « De l'amour désespéré ». « La nuit ni le jour ne veulent venir / pour que par toi je meure / et que tu meures par moi. ». Le traitement de la préposition espagnole « *por* » est différent selon les traducteurs. Dans le premier cas, la mort est offerte à l'être cher, dans l'autre la mort est donnée par l'aimé(e) qui en est la cause ou l'agent.

<sup>2220</sup> Laurence Beysse-Chanet « Ailes de mousse et murailles. Lire pour traduire *Divan du Tamarit* », dossier *Federico García Lorca*, In *Europe* N° 1032, Paris, avril 2015. P. 131.

évoquer des désirs inavouables, à son époque, et son chant d'amour impossible n'en est que plus dramatique et plus beau car il allie passion et retenue tout en s'abandonnant aux images et aux sons mêlés aux parfums.

Le *Diván del Tamarit* est un recueil qui s'appuie sur les œuvres qui l'ont précédé mais il fait surtout le lien entre la mort et l'amour, quête incessante chez Lorca (comme pour Don Quichotte qui, sans répit, est à la poursuite de sa Dulcinée, femme irréelle et rêvée,) mais aussi chez Boudou. Mais la mort qui est aussi une recherche permanente de la part de Lorca, peut apaiser son mal être. Cette mort est la solution au déchirement, à la douleur causée par un amour impossible à réaliser, que l'être aimé soit présent ou absent :

*¡Qué lejos estoy contigo,  
Qué cerca cuando te vas !*<sup>2221</sup>

*Coma siái luònt ambe tu  
E tan pròche quand te'n vas !*

*Qu'ambé tusiáu luènh de tu,  
E tant pròche quand t'en vas !*

Que je suis loin de toi !  
Et si près lorsque tu t'en vas !

Le poète désire conserver seulement le souvenir, « *Pero deja tu recuerdo, / déjalo solo en mi pecho* »<sup>2222</sup>, « *mas deissa-me [sic] ton record, / deissa-lo sol dins mon còr* », « Mais laisse ton souvenir, / laisse-le seul en moi s'enfouir », malgré le poison que distille l'amour et que l'on trouve dans deux poèmes comme la « *Gacela del recuerdo de amor* » qui précise que « *la cicuta está creciendo* », « la ciguë ne cesse de pousser » :

*Toda la noche, corriendo*      *Tota la nuòch campejant*      Tout au long de la nuit, traquant  
*Los membrillos de veneno.*<sup>2223</sup>      *Los codonhs de poison.*      Le coing et son venin.

Mais aussi dans la « *Gacela de la presencia terrible* » :

*Resisto un ocase de verde veneno*<sup>2224</sup>      *Resiste al trescòl de verd velen.*  
Je résiste au couchant de vert poison

La permanence de la couleur maléfique qui accompagne le poison est un présage de mort et une concrétisation de la douleur causée par cet amour qui est parfois qualifié d'« imprévu », « *imprevisto* » et de « *desesperado* », « désespéré », et, dans les autres titres donnés par Lorca, « *que nos se deja ver* », « qui ne se laisse pas voir », mais qui peut être « *maravilloso* », « merveilleux » ou « *de cien años* », « centenaire ». Cet érotisme passionné et exacerbé s'exprime souvent dans la tristesse mais aussi dans une violence qui ne le rend pas plus aimable ni désirable. Mais la violence sous-tend l'œuvre lorquienne et même l'amour ne pouvait y échapper.

<sup>2221</sup> Federico García Lorca, p. 567. Traduction de C. Couffon et B. Sesé, p. 165. « *Gacela du marché matinal* ». Traduction de Laurence Beysse-Chanet, p. 118. « Si loin avec toi, / si près quand tut'en vas ! ». « Rouquette. « *Gacela dau mercat matinièr* », p. 95. Allan. P. 54.

<sup>2222</sup> Federico García Lorca, « *Gacela del recuerdo de amor* », p. 562. « *Gacela du souvenir d'amour* ». Traduction de C. Couffon et B. Sesé Traduction de Laurence Beysse-Chanet. « Mais laisse-moi ton souvenir, / laisse-le tout seul en mon cœur ». Rouquette. « *Gacela dau recòrd d'amor* », p. 89.

<sup>2223</sup> Federico García Lorca, *Idem*. Traduction de C. Couffon et B. Sesé. Traduction de Laurence Beysse-Chanet. « Toute la nuit, partout, / les coings de venin ». Rouquette. P. 89.

<sup>2224</sup> Federico García Lorca, p. 558. Traduction de Laurence Beysse-Chanet. P. 111. « Je résiste au couchant de poison vert ». Rouquette. « *Gacela de la presència terrible* ». P. 84.

Allan a admiré la personne et l'œuvre de Lorca et il s'approche de la richesse de la poésie andalouse dans la *Cantic dau brau*<sup>2225</sup>. Parfums et sons emplissent le paysage de ce dialogue chanté dans lequel le Taureau, humanisé, déclare son amour pour sa « *ternenca* », sa « génisse » à travers des expressions imagées et chargées de sensualité :

<i>Vène ambé ieu mon amiga</i>	Viens avec moi mon amie
<i>Vène e que meis uelhs te vegan</i>	viens et que mes yeux te voient
<i>Que la borra de ton ventre</i>	car le duvet de ton ventre
<i>Faguèt s'expandir la flor</i>	a fait s'épanouir la fleur
<i>De la miugrana crentosa</i>	de la grenade timide

Ce à quoi l'amoureuse répond :

<i>Sonarai mon Ben-Amat</i>	J'appellerai mon Bien-Aimé
<i>Mon alís dei serres blaus</i>	mon lys des montagnes bleues
<i>E marcharà davant ieu</i>	et il marchera devant moi
<i>E demieg abilhas e flors</i>	et parmi abeilles et fleurs
<i>Nos arribarem de menta e de mèu</i>	Nous nous repaîtrons de menthe et de miel

Il ne nous semble pas que Rouquette se soit complu dans l'érotisme. La personnalité et la culture, le caractère et l'éducation de Rouquette lui autorisent des portraits et des descriptions délicates et tout en finesse. Le poème en prose « *Estiu* » reprend l'image de la chambre et du lit où les corps chavirent dans l'acte amoureux ; ici les cuisses ne fuient pas, au contraire : « *E, d'aquel temps, au fons de las cambras escuras sus la blancor das lençoùs, se nosavan de cùoissas [sic] imoradas dins l'orgulh de son plen redond e de sa fòrça.* », « Et, de ce temps, au fond des chambres obscures, sur la blancheur des draps, se nouaient des cuisses humides, dans l'orgueil arrondi de leur plénitude et de leur force ».<sup>2226</sup> Une note érotique discrète comme le voile qui couvre sans le cacher le corps féminin, mais très suggestive s'offre au lecteur du poème « *La veusa e lo cotel* », « La veuve et l'iris » :

<i>La vèla longa delargada</i>	La longue voile libérée
<i>Fai e desfai l'òmbra jalada.</i>	Fait et défait l'ombre glacée.
<i>Ondeja mòla sul còrs dur.</i>	Molle, elle ondoie sur le corps dur.
<i>Escafa l'aur dau fruch madur</i>	Elle voile l'or du fruit mûr
<i>Per ne melhor quichar l'ofèrta.</i> <sup>2227</sup>	Pour mieux en épouser l'offrande.

Rouquette n'a pas non plus le côté trivial de Busquet et, s'il a traduit *Divan dau Tamarit*, la beauté des images et la force des poèmes ont dû l'attirer ainsi que la puissance de la désillusion ou la difficulté de vivre et surtout, de vivre un amour impossible, caché et douloureux parce que nécessairement tu. Les désirs sont la plupart du temps contrecarrés par une volonté différente voire opposée à celle du poète :

<sup>2225</sup> Robert Allan, 2012. *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tibra I*, Edition bilingue établie par M-J. Verny, Letras d'òc, Tolosa. *Cantic dau brau*, p. 159 et 165.

<sup>2226</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, (Sud, Marseille, 1988), 2<sup>ème</sup> éd., Domens, Pézenas, 2000. P. 64.

<sup>2227</sup> Max Rouquette, *Op. Cit.* « La veuve et l'iris », p. 130.

*Quiero dormir un rato,  
Un rato, un minuto, un siglo ;  
Pero que todos sepan que no he muerto ;*<sup>2228</sup>

*Vòle dormir un moment,  
un moment, una minuta, un sègle ;  
mas que totes sachèsson que siái pas mòrt.*

Je veux dormir un instant  
Un instant, une minute, un siècle ;  
Mais que tous sachent bien que je ne suis pas mort.

C'est le recueil le plus passionnément mortifère, le plus « noir », avant les *Sonetos del amor oscuro*, derniers poèmes composés par Lorca. La mort, et surtout celle du poète, semble planer de son ombre maléfique sur le recueil (les recueils) et sur l'homme qui la redoute au point, parfois de désarticuler la syntaxe ; Rouquette, qui a bien perçu la motivation de cette « erreur », a suivi le modèle lorquien :

*Por los arrayanes  
Se pasea nadie.*<sup>2229</sup>

*Entre las mirtas  
Passa pas degús.*

À travers les myrtes  
Personne... Personne.

En ce qui concerne la seconde partie du *Diván del Tamarit*, consacrée aux « *Casidas* », elle semble plus marquée encore du sceau de la mort. Ce thème de la mort apparaît cependant autant de fois dans les « *Gacelas* » que dans les « *Casidas* ». M. Ángeles Pérez Álvarez indique :

*Las casidas de Lorca están presididas por el tema de la muerte y se insiste en el tema prácticamente en todas; están muy presentes “la soledad” y la “búsqueda”. Aparece en ellas, muchas veces, el agua como elemento negativo relacionado con el fenecer. Las imágenes de las casidas son mucho más intrincadas que en las gacelas*<sup>2230</sup>.

[Les “*casidas*” de Lorca sont dominées par le thème de la mort et ce thème est insistant dans pratiquement toutes ; sont très présentes la “solitude” et la “quête”. Souvent, l'eau apparaît comme un élément négatif en relation avec le trépas. Les images des “*casidas*” sont bien plus enchevêtrées que dans les “*gacelas*”].

La tristesse et la solitude, quand ce n'est pas la mort, terminent tous les vingt et un poèmes de ce recueil. Il est difficile de ne pas faire un rapprochement avec l'ouvrage de Ph. Gardy, *La dicha de la figuiera*, dans les vingt poèmes duquel la mort plane en permanence. Mort et douleur, vide et solitude, paroles sans voix et silences, nuit et gouffres parsèment de profonde tristesse cette composition dont nous avons vu qu'elle avait été rapide et réalisée dans des conditions particulières<sup>2231</sup>. Si quelques éclairs d'érotisme illuminent la noirceur dans laquelle

<sup>2228</sup> Federico García Lorca, *Diván del Tamarit*, « *Gacela de la muerte oscura* », p. 563. Traduction de C. Couffon et B. Sesé. P. 161. Traduction de L. Breyse-Chanet, *Europe*, p. 115. « Je veux dormir un instant / un instant, une minute, un siècle ; / mais que tous le sachent, je ne suis pas mort ». Rouquette, « *Gacela de la mòrt escura* », p. 91.

<sup>2229</sup> Federico García Lorca, *Diván del Tamarit*, « *Gacela del amor con cien años* », p. 566. Traduction de C. Couffon et B. Sesé. P. 163. « *Gacela de l'amour centenaire* ». Traduction de L. Breyse-Chanet, p. 117. « Tout au long des myrtes / personne se promène ». La traduction de L. Breyse-Chanet respecte la déstructuration ; par contre C. Couffon et B. Sesé ne le font pas. Rouquette. « *Gacela de l'amor de cent ans* ». P. 94.

<sup>2230</sup> « La Influencia oriental en el “*Diván del Tamarit*” de Lorca ». Anuario de estudios filológicos, ISSN 0210-8178. Vol.15. 1992, p. 269-278 <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/58764.pdf>

<sup>2231</sup> Gardy dit avoir composé son recueil *La dicha de la figuiera* après la mort de son père, « *sus la mòrt* », dans un laps de temps très court : « *en quinze jorns a pauc près [...]* ». Cf. *Les cahiers Max Rouquette*, N° 7, Montpellier, 2013. P. 73 à 85 et surtout la p. 77.

baignent ces poèmes, l'amertume et la désespérance ne sont pas loin pour nous remémorer cette alternance lorquienne de clarté et d'obscurité :

<i>Siàs lo potz</i>	Tu es le puits
<i>Mon arbre</i>	mon arbre
<i>E tu t'i enfonzas</i>	et tu t'y enfonces
<i>Coma lo sexe de l'òme dins lo sexe</i>	comme le sexe de l'homme dans le sexe
<i>De la femna</i>	de la femme
<i>Sens còs</i>	sans corps
<i>Sens pèu</i>	sans peau
<i>Sens límpia</i>	sans salive
<i>Sens amor</i>	sans amour
<i>Sens ren mai</i>	sans rien de plus
<i>A la susfàcia infinida dau mond vengut lo remembre de sa pèu</i>	à la surface infinie du monde devenu le souvenir de sa peau
<i>D'autrecòp</i>	d'autrefois
<i>Que la soma d'aquelei sens en vertigi<sup>2232</sup></i>	que la somme de ces sens en vertiges

Cette évocation du puits rappelle les citernes, cavités et autres gouffres... lorquiens ou pécoutiens quand ils ne sont pas du domaine de Rouquette. Gardy nous fait découvrir un monde renversé dans l'arbre devenu puits :

<i>Siàs lo potz</i>	tu es le puits
<i>Que se cava dins lo defòra abandonat</i>	qui se creuse dans le dehors abandonné
<i>De l'ombra<sup>2233</sup></i>	de l'ombre

Un poème de B. Lesfargues, dans la deuxième partie du recueil « *Vos escriví de Brageirac* », s'intitule « *Potz* ». Il semble marquer une attirance vertigineuse vers le tréfonds d'une matrice qui engloutit l'homme tout en lui faisant le présent de la lumière. En ceci, il se rapproche de Gardy et de Rouquette. Les verbes employés par le poète sont des verbes d'action, au présent et à la première personne du singulier. Ils font tous appels aux sens : le toucher, « *careci* », « je caresse », « *alisi* », « je lisse », « *paupi* », « je tâte », l'odorat, « *forrupi* », « je hume », la vue : « *espíi* », « je regarde », pour finir par répondre à une voix qui, telle une sirène, l'entraîne au fond du puits :

<i>E davalí e m'enfonsí</i>	Et je descends je m'enfonce
<i>E me nègui</i>	je me noie
<i>Al mai prigond d'aquela que m'enfanta</i>	au plus profond de celle qui m'enfante
<i>La que me derraba lo jorn</i>	celle qui m'arrache au jour
<i>Per me tornar la luz.<sup>2234</sup></i>	pour me rendre la lumière.

La symbolique du puits a quelques points communs avec l'arbre car il va chercher loin dans les profondeurs de la terre, comme l'arbre ses racines, et il met ainsi en relation le monde souterrain (Enfer ?) et le monde terrestre, aérien et lumineux, auquel il fournit le fluide vital ; ainsi sont liés la terre, l'air et l'eau. Par ailleurs, le puits, par sa forme, est un symbole féminin

<sup>2232</sup> Felip Gardy, *La dicha de la figuiera*, Trabucaire, Perpinya, 2002. P. 22-23. Traduction de J.-Y. Casanova.

<sup>2233</sup> *Idem*, p. 22.

<sup>2234</sup> Bernat Lesfargas, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrroux, Jorn. P. 165. « Puits ».



et évoque la fertilité et l'abondance grâce au liquide qu'il permet d'atteindre. Mais du fait de sa proximité avec les entrailles sombres de la terre, il peut être représenter la dissimulation et le secret : les sources ne sont-elles pas très souvent cachées par la végétation ? Et pourtant ne dit-on pas que la vérité sort du puits ? C'est cette lumière ou cette connaissance que Lesfargues retrouve, comme Gardy, au fond du puits. Le « chant profond » de Lorca n'est pas très loin de ces impressions...

Bien qu'il s'appuie sur les œuvres de l'Andalou et s'inspire de ses richesses lexicales et métaphoriques, la personnalité du poète de la Dordogne et du feu est assez complexe pour se différencier de Lorca sur bien des points. Tous les Occitans de ce *corpus* ont fait de même et tous les éléments composant la poésie lorquienne ont été des médiateurs entre le poète de Grenade et ceux qui l'ont admiré. Les différents sentiments d'injustice ou de colère et de révolte ou de sympathie qui ont animé Lorca ont été éprouvés par les Occitans mais chacun a exprimé son « chant profond » à sa manière. Le combat du Grenadin pour atteindre l'amour s'est traduit en joutes érotiques certainement moins imitées par des disciples des troubadours, plus experts en jeux de l'amour courtois. Lorca a rarement, voire jamais, gagné cette bataille si souvent livrée ; au contraire, chaque épreuve s'est achevée comme la vie se termine, dans tous les mondes, minéral, végétal ou animal et, bien entendu, les humains n'échappent pas à cette loi implacable. La mort, éternelle compagne de la destinée, dont Lorca a eu le pressentiment tout au long de sa courte existence, est toujours au bout du chemin.

### 3.7.3- La mort ; et après ?

La mort que Lorca a toujours et très tôt redoutée et cependant poursuivie dans ses œuvres est, depuis des siècles, présente dans la littérature espagnole comme, par exemple, les *Danzas de la muerte* médiévales. Mais au-delà d'un fait inéluctable, c'est un sentiment de crainte qui domine aussi les esprits des hommes et des femmes de ce pays car elle « fait partie de l'expérience collective quotidienne de bien des Andalous, et en particulier des Grenadins.<sup>2235</sup> ».

Lorca avait une double vision de la mort : « destruction naturelle et inévitable » mais aussi « péril de chaque instant contre lequel l'homme doit protéger ce qu'il est et veut être<sup>2236</sup> ». L'Espagne regarde toujours la mort en face. Lorca lui-même dans sa conférence *Teoría y juego del duende* a clairement exprimé son avis sur la mort :

*En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España, no. En España se levantan. Muchas gentes viven allí entre muros hasta el día en que mueren y las sacan al sol. Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo.*  
<sup>2237</sup>

---

<sup>2235</sup> Marie Laffranque, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Thèse complémentaire de doctorat d'état, Paris, 1967, p. 50.

<sup>2236</sup> *Op. Cit.*, p. 258.

<sup>2237</sup> Lorca a prononcé cette conférence à plusieurs reprises, entre autres en 1933 à Buenos Aires et en 1934 à Montevideo. Federico García Lorca, 1966. *Obras completas*, duodécima edición, Aguilar. « *Teoría y juego del*

Partout ailleurs, la mort est une fin. Elle arrive et l'on tire les rideaux. Pas en Espagne. En Espagne, on les ouvre. Bien des gens y vivent entre leurs quatre murs jusqu'au jour de leur mort. Ce jour-là, on les amène au soleil. Un mort en Espagne est plus vivant en tant que mort que nulle part au monde.

La mort n'est pas considérée en Andalousie comme dans le Sud de la France ou sur le territoire de la langue d'oc. Pendant huit siècles de présence arabe et musulmane, le concept du « Mektoub » a dominé les esprits. Il rejoignait son frère latin, le *Fatum*, qui a imprégné profondément les cœurs et les âmes dans l'approche intellectuelle du passage de la vie terrestre à l'au-delà, céleste ou souterrain. Un des grands philosophes stoïciens, Sénèque, est né à Cordoue. Il existe un fatalisme, c'est à dire une acceptation, qui voisine avec le désir ou le besoin de flatter, de caresser et de cajoler la mort comme dans la corrida, peut-être, lorsque le torero danse avec le fauve. Lorca reprend une image taurine : « *España es el único país donde la muerte es el espectáculo nacional, donde la muerte toca largos clarines a la llegada de la primavera* » / « L'Espagne est le seul pays au monde où la mort soit un spectacle national, où la mort embouche ses longs clairons à l'arrivée du printemps »<sup>2238</sup> pour dire que la mort est une forme de spectacle face auquel les Espagnols adoptent une attitude quasiment philosophique.

La permanence de la mort est prégnante dans les poèmes du *Romancero Gitano*, car elle est souvent liée aux « *caracos* », « *gitanos* », gitans, dont nous savons que, pour Lorca, ils sont un peuple maltraité, méprisé par la société, mais aussi dans *Poema del Cante Jondo*, et surtout dans le *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* mais aussi dans le *Diván del Tamarit*. C'est peut-être un peu le sentiment profond de la tragédie, le sentiment tragique de la vie cher à M. de Unamuno, qu'on perçoit dans *Boca clausa Còr* et surtout dans « *La dicha de la figuèra* » de F. Gardy. Au-delà du curieux point commun qui existe entre ce recueil occitan de 2002 et la composition lorquienne, conçue dès 1934 mais publiée seulement en 1940<sup>o</sup> : vingt poèmes pour Gardy et vingt-et-un chez Lorca, c'est la même idée de trépas qui envahit le *Diván del Tamarit* et que porte le figuier quand il développe sa lancinante parole de mort. Certains éléments lorquiens se retrouvent chez Gardy<sup>o</sup> : « *tomples* » et « *gorgs* » ou le vide, « *lo vuege* » (comme chez Pécout d'ailleurs) mais aussi « *la solesa* », la solitude, sans oublier la nuit. La douleur, morale et physique sous la forme de blessures, « *nafras* », est sous-jacente :

*E que degun saup pas mai s'aquò seriá  
D'aiga de dolor de plueja de dolor*

Et personne ne sait pas si tout cela serait  
d'eau de douleur de pluie de douleur

---

*Duende* ». P. 115. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 915. Cf. García Lorca, Federico, 2008, *Jeu et théorie du duende*, traduit de l'espagnol par Line Amselem, Paris, Éditions Allia. « Dans tous les pays la mort est une fin. Elle arrive et on baisse le rideau. Pas en Espagne. En Espagne, on le lève. Là-bas, beaucoup de gens vivent entre quatre murs jusqu'au jour où ils meurent, alors on les fait sortir au soleil. Un mort en Espagne est plus vivant comme mort que partout au monde ». L'auteure signale, à la page 6 de son ouvrage, qu'elle a utilisé pour sa traduction le document qui a été intitulé de la main de Lorca, dans une version dactylographiée, *Juego y Teoría del duende* et non *Teoría y Juego del duende* comme cela est indiqué dès la première édition du texte en 1942.

<sup>2238</sup> Federico García Lorca *Op. Cit.*, p. 119. Traduction d'A. Belamich, p. 930. Line Amselem, *Idem*, p. 57. « L'Espagne est le seul pays au monde où la mort soit un spectacle national, où la mort souffle dans de longs clairons à l'arrivée du printemps ».

*De susors de dolor de plors de dolor*<sup>2239</sup>

de sueurs de douleur de pleurs de douleur

Cette douleur est silencieuse, il n'y a pas de « *paraulas* » ou « *dire* », pas de mots pour l'exprimer. Le silence et l'absence de mots sont évocateurs de la mort et rappellent les silences de Rouquette à propos duquel Gardy emploie l'expression « le silence des mots »<sup>2240</sup>. Le singulier du dernier terme, « *silenci* », qui s'oppose au mot « *paraulas* » en fin du vers précédent, est significatif de la profondeur et de l'immensité, voire de l'éternité de ce silence :

*E vuege de paraulas*

Et vide de paroles

*Un jorn de silenci de mai en mai silenci*<sup>2241</sup>

Un jour de silences de plus en plus silence

La mort, telle que Gardy la ressent et nous la montre, est, sous l'apparence d'un euphémisme, « *la fin dau còs* », « la fin du corps ». C'est le terme de toute existence mais c'est aussi pour les vivants, l'absence, l'absence des êtres aimés qui se traduit par une absence de contact vocal, auditif c'est-à-dire de sons et de mots :

*Luenh de tota paraula*

Loin de toute parole

*La boca es per privadar aqueu silenci*<sup>2242</sup>

la bouche se doit d'apprivoiser ce silence

L'analyse de ce recueil proposée par Jean-Claude Forêt<sup>2243</sup> permet de mieux appréhender les concepts présentés par le poète : « *La Dicha de la figuiera* est un poème métaphysique étonnamment concret, un magnifique poème lyrique totalement impersonnel » ; c'est « une méditation, en vingt poèmes de deux pages chacun, qui, prenant l'arbre pour point de départ, a le temps pour objet. ». Le temps n'est pas le seul objet de la réflexion de Gardy ; *La Dicha de la figuiera* est « aussi une méditation sur la mort, sur la parole, [...] et sur l'être [...]. Le poème ne cesse de jouer sur le plein et le vide. Les racines du figuier vues en négatif sont un puits creusé dans la terre, un vide qui n'est que l'image inversée des branches dans le ciel ». Les arbres de Gardy sont les « *chopos* » ou « *álamos* » de Lorca ou ceux de Cordes ; ce sont les arbres dont la verticalité sert de lien entre la terre et le ciel<sup>2244</sup> comme une flamme, celle de Lesfargues, se dresse toujours droite et entraîne les rêves vers le haut<sup>2245</sup>.

La disparition est perçue aussi dans l'absence de contact charnel. Ce sont des mains qui ne saisissent que le vide, ce vide qui est d'une « régularité patiente », « *la regularitat pacienta dau vuege* » (P. 22) et qui revient très souvent dans le recueil :

*E sei mans*

Et leurs mains

*Sei mans totjorn*

toujours leurs mains

*Blancas trevas de papier*

spectres blancs de papier

<sup>2239</sup> Felip Gardy, *La dicha de la figuiera*, p. 19. Traduction de J.-Y. Casanova.

<sup>2240</sup> Cf. <http://www.max-rouquette.org/ressources/gardy-2>

<sup>2241</sup> *Idem*, p. 41.

<sup>2242</sup> *Idem*, p. 18.

<sup>2243</sup> Jean-Claude Forêt, « Tissus et déchirures : Le parcours poétique de Philippe Gardy » In Philippe Gardy. *Lo poèta escondut - le poète caché*, Actes du colloque de Montpellier Mars 2002. Communications réunies par Jean-Claude Forêt. Collection *Lo gat negre*, Centre d'Estudis Occitans -Montpelhièr, 2003. P. 53-70, en particulier les pages 67/68.

<sup>2244</sup> Gaston Bachelard, (1943), *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris Librairie José Corti, 1972. Chapitre X, « L'arbre aérien », p. 232-233.

<sup>2245</sup> Voir : Gaston Bachelard, [1961], 2011, *La flamme d'une chandelle*, Quadrige/PUF, Paris.

*Amb la poncha dei dets*  
*Que se perd dins lo fons badier*  
*De l'aire*  
*Lei dets que tremòlan*<sup>2246</sup>

avec le bout des doigts  
qui se perd dans le fond béant  
de l'air  
les doigts qui tremblent

Une autre coïncidence entre Gardy et Lorca se trouve dans le quatrième poème de Gardy (P. 17 et 71) : le premier mot est l'adjectif féminin « *verda* » car il s'agit de la couleur de la mort :

*Verda*  
*Coma la mòrt verda*

Verte  
comme la mort verte

Dans la neuvième pièce, (P. 33-34 et 87-88), la mort se fait plus concrète et les images plus crues. Gardy est passé de la métaphore du figuier qui fait la liaison entre ciel et terre à l'homme dont le corps va pourrir dans « *l'infini desert dau mond silenciós* », « l'infini désert du monde silencieux » :

*Ara que poussa entre poussa*  
*La terra dormís*  
*Coma un bestiari sens nom*  
*Una mescla mòrta de peu d'òssa*  
*De carns secas e de desirs sens desirs*  
*Ont pausar las mans*  
*[...]*  
*Quand la vida es pas mai qu'un imatge*  
*Un espaci larg e nus*

Maintenant que poussière entre poussière  
la terre dort  
comme des animaux sans nom  
une mouture morte de peau d'os  
de chairs sèches et de désirs sans désirs  
où poser la main  
[...]  
quand la vie n'est plus qu'une image  
un espace large et nu

Gardy emploie des termes forts pour nommer le corps : « *cadavràs* » (P. 11), et « *cadavrets* » (P. 26) que J.-I. Casanova traduit par « grand corps » et « corps étroits ». Gardy va jusqu'à évoquer le pourrissement des chairs quand il parle de « *l'odor fòrta ensucanta* », l'« odeur forte entêtante », quand il suggère que dans le corps se trouve « un peuple mouvant / d'insectes sans voix / un grouillement d'ailes et d'épines » :

*[...] un pòble bolegaire*  
*D'insectes sens votz*  
*Un groïm d'alas e d'epinhas*<sup>2247</sup>

[...] un peuple mouvant  
d'insectes sans voix  
un grouillement d'ailes et d'épines

Nous pouvons visualiser la réalité et découvrir l'aspect concret de la mort et de la décomposition du corps qui attire une multitude d'insectes et de vers qui remplissent le cercueil :

*Un ataüt de bestietas boleguivas*  
*Benleu formigas benleu moissaus*  
*Nivoladas atrabalhidas d'aranhas e de moscas*  
*Ponhs d'abelhas e de vespas*<sup>2248</sup>

Un cercueil de petites bêtes grouillantes  
peut-être fourmis peut-être mouches  
nuées besogneuses d'araignées et de mouches  
poignées d'abeilles et de guêpes

<sup>2246</sup> Felip Gardy, p. 37 et 91.

<sup>2247</sup> *Idem*, p. 35 et 89.

<sup>2248</sup> *Idem*, p. 42 et 96.

Ces images presque naturalistes nous ramènent au *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* dans lequel Lorca parle de la gangrène qui envahit la plaie du torero et va provoquer sa mort :

<i>La muerte puso huevos en la herida</i>	<i>La mòrt pausèt sos uòus dins l'embucada</i>
[...]	[...]
<i>Ya los musgos y la hierba</i>	<i>Dejà las molsas e l'èrba</i>
<i>Abren con dedos seguros</i>	<i>Durbisson amb dets segurs</i>
<i>La flor de su calavera</i> <sup>2249</sup>	<i>La flor de sa clòsca.</i>
<i>La mòrt pondeguet d'iòus dins la ferida.</i>	<i>La mort mit des œufs dans la blessure</i>
[...]	[...]
<i>Jà la mofa emai la bauca</i>	<i>Voici que les mousses et l'herbe</i>
<i>Ambè sei dets segurs durbisson</i>	<i>Ouvrent de leurs doigts sûrs</i>
<i>La flor de son clòsc.</i>	<i>La fleur de son crâne.</i>

Comme son ami, Lorca dit avoir vu la mort :

<i>Me encontré con la muerte.</i>	<i>J'ai rencontré la mort.</i>
<i>Prado mortal de tierra.</i>	<i>Prairie mortelle de terre.</i>
<i>Una muerte pequeña.</i>	<i>Une mort petite.</i>
[...]	[...]
<i>Una muerte y yo un hombre.</i>	<i>Une mort et moi un homme.</i>
<i>Un hombre solo, y ella</i>	<i>Un homme seul, et elle</i>
<i>Una muerte pequeña.</i> <sup>2250</sup>	<i>une mort petite.</i>

Ces images réalistes et crues apparaissent chez B. Lesfargues dans « *Còr prendre* », mais on peut les rencontrer dans chacun des recueils. À propos du poème « *Lo cementèri* », la clé qui en ferme la porte n'est guère utile pour garantir le sommeil des « *vièlhs mòrts de Siurana* », « vieux morts de Siurana ». Leurs orbites ne sont plus que des « *cròs* », des « creux » et l'odeur du thym et de la menthe « *qu'entra en ilhs per 'na manca de nas* », « pénètre en eux par l'absence de nez ». La terre, dans leur bouche, étouffe toute possibilité de parole : « *amb tanta tèrra rufa / per las pòtas cussonadas [...]* », « avec toute cette terre rude / par leurs lèvres mangées par les vers. »<sup>2251</sup>. Ces vers se trouvent aussi dans le poème « *Lo còs, lo còr e l'ostal* », « Le corps, le cœur, la maison », (P. 153) ; le poète établit un parallélisme entre le corps et la maison et personnifie la mort :

<i>Lo cusson que trauca</i>	<i>Le ver qui grignote</i>
<i>Lo bòsc de l'ostal,</i>	<i>le bois de la maison,</i>
<i>Lo mal que me chuscla</i>	<i>le mal qui me suce</i>
<i>L'òssa e la mesola</i>	<i>les os et la moelle</i>
<i>E la mòrt bèla</i>	<i>la mort qui me hèle</i>
<i>Per que l'ane querre.</i>	<i>quand viens-tu me voir ?</i>

<sup>2249</sup> Lorca, P. 538 et 541. Traduction de P. Darmangeat. Rouquette, « *La nafradura e la mòrt* », p. 74 et « *Lo sang expandit* », p. 78. Allan, « *L'embanada e la mòrt* », p. 46 et « *Lo sang espargit* », p. 49.

<sup>2250</sup> Federico García Lorca, 1980. *Obras completas*, T. I, vigésima primera edición, Aguilar. « *Otros poemas sueltos*. ». « *Canción de la muerte pequeña* ». P. 804. « *Chanson de la mort petite* », traduction d'A. Belamich, p. 574. « *Pièces complémentaires de Poète à New York* ».

<sup>2251</sup> Bernat Lesfargas, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrroux, Jorn. « *Le cimetière* ». P. 71.



Ce réalisme annonce celui du poème « *Los chens dins la nuèch* » ; Lesfargues fait preuve d'un grand courage face à la putréfaction des corps :

*Anuèch, que las maurilhas me vengan sus lo fetge,  
Violetas e primaflors me perfumen la lenga e lo cròs daus uèlhs,  
Que las romecs bevan mon sang e la tranuja minga ma sau*<sup>2252</sup>

Ce soir, que les morilles poussent sur mon foie,  
Que violettes et primevères me parfument la langue et l'orbite des yeux,  
Que les ronces boivent mon sang et le chiendent mange mon sel.

L'évocation des fleurs, « *Violetas e primaflors* » des parfums et des saveurs, « *sau* », sont un écho lorquien sensible qui rappelle que « *la muerte puso huevos en la herida* », « La mort mit des œufs dans la blessure » d'Ignacio et les « *Trompas de lirio en las verdes ingles* », « Trompe d'iris dans l'aine verte »<sup>2253</sup>. L'aspect concret, voire surréaliste, de la mort est souligné par l'image des vers qui commencent à détruire le cadavre, avant de s'attaquer au le bois du cercueil. Cette disparition totale, celle où plus rien n'est audible ni perceptible, celle du vide absolu, du néant, est la seule véritable aux yeux du poète :

<i>Volèm dormir dins lo nonrés.</i>	Nous voulons dormir dans le non-être.
<i>Venga la mòrt, la vertadièra,</i>	Vienne la mort, la vraie
<i>La que n'auvís pas lo rufe caminar dels conquistaires</i>	
Celle qui n'entend pas la marche rude des conquérants	
<i>Ni los quites cussions</i>	Ni les vers des morts eux-mêmes
<i>Traucant lo bòsc de la caissa.</i> <sup>2254</sup>	Quand ils trouvent le bois de la caisse.

N'y verrait-on pas le « *sueño de las manzanas* » tant désiré par Lorca dans la « *Gacela de la muerte oscura* » : « *Quiero dormir el sueño de las manzanas* » / « Je veux dormir le sommeil des pommes »<sup>2255</sup> ? Ces « morilles » ne sont-elles pas un souvenir des « *alas de musgo* », « ailes de mousse » que portent les morts dans la « *Gacela del niño herido* » ou la mousse dont le poète voudrait voir son cœur plein, dans la « *Casida del herido por el agua* » :

<i>Los muertos llevan alas de musgo.</i>	Les morts ont des ailes de mousse.
<i>Quiero llenar mi corazón de musgo</i> <sup>2256</sup>	Je veux remplir mon cœur de mousse

N'est-ce pas une convergence avec la deuxième partie du *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* dans laquelle Lorca sont présents « *los musgos y la hierba* », « les mousses et

<sup>2252</sup> *Idem*, « *Los chens dins la nuèch* », « Les chiens dans la nuit », p. 85.

<sup>2253</sup> Federico García Lorca, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Aguilar, duodécima edición, 1966. P. 538. Traduction de P. Darmangeat. P. 142.

<sup>2254</sup> Bernat Lesfargas, « *Los chens dins la nuèch* », « Les chiens dans la nuit », p. 85-87.

<sup>2255</sup> Federico García Lorca, *Diván del Tamarit*, p. 563. Traduction de C. Couffon et B. Sesé. *Poésie*/Gallimard. P. 160. Traduction identique de L. Breyse-Chanet.

<sup>2256</sup> Federico García Lorca, « *Gacela del niño herido* », p. 561. Traduction de C. Couffon et B. Sesé. *Poésie*/Gallimard. P. 157. « *Casida del herido por el agua* », p. 568. Traduction de C. Couffon et B. Sesé. *Poésie*/Gallimard. P. 168. Traduction identique de L. Breyse-Chanet.

l'herbe »<sup>2257</sup> qui accomplissent de façon ferme et efficace leur tâche de dissolution ? Chez Lesfargues comme chez Lorca, la nature a des droits et participe à la destruction corporelle.

Déjà, en 1945, dans le recueil « *Vos escribi de Brageirac* », le poème « *Pauta de grifon* » faisait allusion à la « Danse macabre »<sup>2258</sup>, dans une représentation alliant l'image d'une procession de squelettes et le son des os qui s'entrechoquent. Lesfargues rend une forme d'hommage aux hommes tombés lors des guerres inutiles. D'autre part, la « *mossa verdassa* » s'apparente étrangement à la « *gangrena* », « la gangrène » et rappelle « *las verdes ingles* », « l'aine verte » du torero Ignacio, au moment de la « *cogida* » :

<i>Lei mòrts de totei lei guèrras</i>	Les morts de toutes les guerres
<i>Per degun jamai ganhadas</i>	jamais gagnées par personne
<i>E perdudas per cadun</i>	et perdues par tout le monde
<i>Mòrts contra lo rei de França</i>	morts contre le roi de France
<i>E mòrts per la Republica</i>	et morts pour la République
<i>Cubèrts de mossa verdassa</i>	couverts de mousse verdâtre
<i>Per mans de donen los òsses</i>	au lieu de mains tendent leurs os
<i>Qui cruississ'en se nosant</i>	qui craquent en se nouant
<i>E diriatz 'na procession [...]</i> <sup>2259</sup>	on dirait une procession [...]

Cependant, dans « *La glèisa en roïnas* », « L'église en ruine », (P. 59) la cruauté de la réalité qui pèse sur le monde semble faire place à une forme de résignation et d'acceptation de la part de l'homme et du poète. La mort pourrait être positive et la décomposition des corps pourrait faire fructifier la terre qui les enveloppe. La certitude du destin final est clairement exprimée mais la constatation de l'inutilité, due au temps qui passe, vient détruire l'espoir fragile et furtif :

<i>Un jorn tanben serem coma quilhs mòrts</i>	Un jour aussi serons comme ces morts
<i>Mòrts dempuèi tant de prima' e de nevèias</i>	morts depuis tant de printemps et tant de neiges
<i>Que lors còrs quitament fan pas frotjar</i>	que les corps ne font même pas pousser
<i>Una èrba un pauc mai vèrda o mai espessa.</i>	une herbe un peu plus verte ou plus épaisse.

La mort ne peut donc pas donner une autre vie mais elle est son double. Dans ses réponses à nos questions, B. Lesfargues nous donne un aperçu de son avis sur la mort et lui aussi rapproche vie et mort<sup>o</sup>:

Dans mes poèmes, je parle souvent de la mort. Et pas que dans mes poèmes; ceux qui m'entendent s'effarouchent souvent. La mort, sa simple évocation, fait peur. Quelle sottise. J'ai écrit, j'ai décrit assez souvent des enterrements. J'ai toujours aimé la littérature des tombes. Une littérature minable, d'ailleurs. Assez parlé des cimetières. C'est aussi parler de la vie et du bonheur de vivre.<sup>2260</sup>

<sup>2257</sup> Federico García Lorca, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, « *La sangre derramada* », p. 541. Traduction de P. Darmangeat. P. 145. A. Belamich dit : « la mousse et l'herbe ». Rouquette. P. 78. Allan. P. 49.

<sup>2258</sup> La danse macabre est un motif artistique populaire à la fois présent dans le folklore européen et élaboré à la fin du Moyen Âge. Elle est un élément, le plus achevé, de l'art macabre du Moyen Âge, du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle. La première Danse Macabre semble être réalisée à Paris, au Charnier des Saint-Innocents en 1424. Source : Wikipédia.

<sup>2259</sup> Bernat Lesfargas, « *Patte de griffon* », p. 147.

<sup>2260</sup> Cf. annexes. Réponses de B. Lesfargues.

Cette notion du passage du temps et de sa lenteur est plus que perceptible dans le poème « *L'èrba de l'òrt* ». Elle engendre la nostalgie et les regrets mais sans amertume ; c'est un sentiment de douce mélancolie qui se dégage :

<i>E tòrni pensar a las oras de mon joine temps,</i>	Je pense à nouveau aux heures de mon jeune temps,
<i>Aquelas oras tan lentas</i>	ces heures si lentes
<i>Dins las claras matinadas de julhet.</i>	dans les claires matinées de juillet.
<i>Ne'n finissían pas de s'escórrer</i>	Elles n'en finissaient pas de s'écouler
<i>Mentre que, uèi,</i>	tandis qu'aujourd'hui
<i>Son acabadas que las ai pas vistas passar.</i>	elles sont finies alors que je ne les ai pas vues passer.

Ce manque de temps pour réaliser rêves et désirs est nettement regretté dans le poème « *Lo còs, lo còr e l'ostal* » / « Le corps, le cœur, la maison », (P. 154-155) :

<i>Lo temps que me manca</i>	Le temps qui me manque
<i>Lo trobarai pas.</i>	Où le trouverais-je ?
[...]	[...]
<i>Çò que vòli far</i>	Ce que je veux faire
<i>Degun zo farà,</i>	Nul ne le fera
<i>Sobretot pas ieu.</i>	Et surtout pas moi.

Le poème « *Pauta de grifon* » est empreint de mélancolie mais d'acceptation du sort jeté à tous les hommes qui sont les acteurs de leur propre mort et choisissent, comme le poète, de se glisser dans la file de ceux qui vont quitter la terre. La lueur d'espoir n'a pas disparu totalement mais elle est devenue un rêve. L'octosyllabe du « romance » donne un ton particulier à cette procession :

<i>Marchi, marchi e non m'entraupi</i>	Je marche marche et me heurte
<i>Qu'amb deus mòrts que tròben pus</i>	à des morts qui ne reconnaissent pas
<i>La vila ont èren nascuts.</i>	la ville où ils étaient nés.
<i>E ieu me bòti a lei segre</i>	Et je me mets à les suivre
<i>Trapi la man del darrièr</i>	je prends la main du dernier
[...]	[...]
<i>E tot suau nos enfonham</i>	Et sans bruit nous nous glissons
<i>Dins lei fendas dins lei cròsas</i>	dans les fentes dans les trous
<i>Nos plunham jos leis ostals</i>	nous nous tassons dans les maisons
<i>Nos barram dins l'ombra freja</i>	enfermés dans l'ombre froide
<i>Esperant que tòrne l'ora</i>	attendant que sonne l'heure
<i>Soscant a nòstre auriflame</i>	en songeant à notre oriflamme
<i>Raivant a nòstre auriflòr.</i>	et rêvant à notre bannière.
<i>Pauta pauta de grifon</i>	Patte patte de griffon
<i>Quala sòrt nos as getada !</i>	Quel triste sort tu nous as jeté !
<i>A ! ragèsse encara un còp</i>	Ah ! puisse-t-elle encore couler
<i>Linda l'aiga de lei fonts</i>	limpide l'eau de la fontaine
<i>E tornèsse ma Dordonha</i>	et ma Dordogne porter
<i>Portar naus portar gabarras.<sup>2261</sup></i>	des bateaux et des gabares.

<sup>2261</sup> *Idem*, « *Pauta de grifon* », « Patte de griffon ». P. 149.

Les subjonctifs imparfaits, « *ragèsse* » et « *tornèsse* », « puisse-t-elle », traduisent le souhait du poète et soulignent son impossible réalisation ; Lesfargues ne peut que déplorer la disparition des bateaux sur la Dordogne, cette rivière qui est le fil conducteur des compositions et de la vie de l'homme et de l'auteur.

Le poème qui suit est une évocation plus mélancolique et moins cruelle qui s'éloigne des images lorquiennes de déchéance physique. Cependant, la présence du vent et des arbres mais aussi celle des oiseaux peut rappeler Lorca, bien que ces éléments soient fréquents chez Rouquette :

*Mos pinhièrs que m'avètz breçat  
Quora serà mon viatge  
De ciprièr io ne vòli cap  
Ni d'avet sus ma clara tomba,  
De ciprièr io ne vòli cap.  
Çò que migri quo es l'ombra  
Rala e rufa d'un vièlh pinhièr  
Amb l'auselalha dins sas brancaas,  
Dins sas 'gulhas, un vent leugièr,  
E dins lo vent, una complancha.<sup>2262</sup>*

Mes pins, vous qui m'avez bercé,  
quand viendra le temps du voyage  
de cyprès je ne veux aucun  
ni sapin sur ma tombe claire,  
de cyprès je ne veux aucun.  
Je veux me prendre à l'illusion de l'ombre  
rare et rude d'un vieux pin  
avec les oiseaux dans ses branches,  
dans ses aiguilles, un vent léger,  
et dans le vent une plainte.

Lesfargues emploie un euphémisme délicat pour dire la mort ; il parle d'un voyage et du moment du départ. Cependant, il est clair qu'il s'agit de sa disparition avec les symboles traditionnels comme le cyprès et le terme « *tomba* » nettement exprimé. Ce texte, en forme de testament, renvoie au *Poema del Cante jondo* et, en particulier au poème « *Memento* » (P. 323) dans lequel le poète suggère qu'on l'enterre dans une girouette : « *Cuando yo me muera, / enterradme si queréis / en una veleta.* », « Enterrez-moi, s'il vous plaît, / dans une girouette »<sup>2263</sup>. Dans la première strophe, Lorca demande à être enterré avec sa guitare dans le sable :

*Cuando yo me muera,  
Enterradme con mi guitarra  
Bajo la arena.<sup>2264</sup>*

Lorsque je mourrai,  
Enterrez-moi avec ma guitare  
Sous le sable.

Nous pouvons remarquer une différence avec le poème « *Despedida* » dans lequel il disait :

*¡Si muero,  
Dejad el balcón abierto !<sup>2265</sup>*

Si je meurs,  
Laissez le balcon ouvert !

Le futur de la subordonnée du premier poème, (bien que répété quatre fois), semble indiquer une éventualité, renforcée par l'expression très espagnole qui emploie le pronom

<sup>2262</sup> *Idem*, « Mes pins », p. 159.

<sup>2263</sup> Federico García Lorca, *Poema del cante jondo*, « *Memento* », *Obras completas*, p. 323. A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 157.

<sup>2264</sup> Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 157.

<sup>2265</sup> Federico García Lorca, *Canciones*, « *Despedida* », p. 405. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 374. Il est surprenant de noter que la même strophe ouvre le poème mais est dépourvue de points d'exclamation.

personnel réfléchi et le pronom sujet ; ce serait une volonté de la part de l'auteur alors que la subordonnée hypothétique, au présent, évoque une possibilité inéluctable comme si Lorca avait eu la prémonition d'un trépas précoce. Cette sensation est d'ailleurs souvent présente ou sous-entendue dans toute son œuvre.

La mort, c'est-à-dire le fait de cesser d'exister, est un passage douloureux et redouté par tous les humains et certains, comme Lorca, avant le grand départ vers l'inconnu, se préoccupent de leur dernière demeure. R. Allan demande à être mis sous une cloche de verre afin de ne plus entendre les oiseaux :

<i>Botatz-me sota una campana</i>	Mettez-moi sous une cloche
<i>Botatz-me botatz-me lèu</i>	mettez-moi, mettez-moi vite
<i>Sota una campana de veire</i> <sup>2266</sup>	sous une cloche de verre

Quant à R. Busquet, son poème intitulé « *Testament* »<sup>2267</sup> traduit sa volonté de voir son corps mis dans une guitare : « *Dins una guitarra / Cal metre mon còs* » : [Dans une guitare / il faut mettre mon corps] ; le cercueil sera placé au centre d'une orange : « *Al mièg d'un irange / metràn l'ataïc* », [Au milieu d'une orange / on mettra le cercueil]. Il exprime le désir que son âme endormie et craintive trouve un abri dans la fleur de menthe (qui voisine avec le prosaïque lombric) dont le parfum et la couleur nous ramènent à Lorca :

<i>Mon arma dormenta</i>	[Que mon âme dormante
<i>Qu'a peur del lombric</i>	qui a peur d'un lombric
<i>Dins la flor de menta</i>	trouve dans la fleur de menthe
<i>Que trape un abric.</i>	un abri.]

Ce n'est pas une traduction à proprement parler mais une forme de re-création à partir du modèle. On ne retrouve la girouette lorquienne que dans la dernière strophe :

<i>E la giroleta</i>	[Et que la girouette
<i>Qu'abeure lo vent</i>	abreuve de vent
<i>Mon ombra violeta</i>	mon ombre violette
<i>Dins son còr movent</i> <sup>2268</sup>	dans son cœur mouvant].

Rouquette aussi exprime une volonté pour ses derniers instants de vie terrestre :

<i>Un vespre m'enterdormirai</i>	Un soir je m'endormirai
<i>Vespre d'octòbre o de novembre,</i>	Un soir d'octobre ou de novembre.
<i>Se Dieu m'aima.</i>	Si Dieu m'aime.

Il explique les raisons de ce choix, dans l'attente des oiseaux charognards et un élément lorquien se retrouve dans ce poème comme la nuit, bien que Rouquette la voie douce et aimante telle une mère ; la répétition par quatre fois du verbe « *aime* » indique les sentiments

<sup>2266</sup> Robert Allan, 2012. *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tìbla I*, Edition bilingue établie par M-J. Verny, Letras d'òc, Tolosa. « *La chauchavièlha* », p. 89.

<sup>2267</sup> Ramon Busquet, *Aquò ritz quand plòu*, Messatges, IEO, Tolosa, 1979. P. 126. Ce poème est précédé d'un extrait de F. García Lorca en exergue.

<sup>2268</sup> *Idem*. Dans le *Libro de poemas* de Lorca se trouvent deux poèmes : « *Veleta* » (P.173) et « *La veleta yacente* » (P. 229).



positifs du poète qui profite pleinement des derniers instants de bonheur et de paix et contrebalance la vision des corbeaux, messagers de mort :

<i>Qu' aime lo freg, qu' aime la nuòch,</i>	Car j' aime le froid, car j' aime la nuit,
<i>La nuòch maire, la longa nuòch.</i>	La nuit mère, la longue nuit.
<i>Qu' aime l' ivern, lo fuòc que tuba,</i>	J' aime l' hiver, le feu qui fume,
<i>La suja escura e la beluga</i>	La suie obscure et l' étincelle
<i>E sos mistèris en camin.</i>	Et ses mystères en chemin.
<i>Qu' aime la nuòch, selva fonsuda</i>	J' aime la nuit, forêt profonde
<i>D' ont lo jorn penèca a sortir.</i>	D' où le jour a peine à sortir.
[...]	[...]
<i>Entre qu' espere lo corbàs</i>	Tandis que j' attends le corbeau
<i>L' aucèl de las armas perdudas<sup>2269</sup></i>	l' oiseau des âmes égarées

Ce passage « *de l' altra man de la man del mond / visible* », « de l' autre côté de la main du monde / visible » de Gardy<sup>2270</sup> est souvent lié au peuple gitan, à ces « *caracos* » ou « *gitanos* », peuple maltraité et méprisé par la société. Leur présence est très importante dans l' œuvre poétique lorquienne, en particulier dans le *Romancero gitano*. Si la mort d' Antoñito el Camborio n' était pas liée étroitement au monde gitan, elle serait tout à fait comparable à celle de l' amoureux éconduit qui s' est suicidé en se jetant dans le Rhône, décrite par R. Allan dans « *Cançon grèva* »<sup>2271</sup>. L' anecdote d' un gitan assassiné par les siens est effacé par la tragédie familiale et l' épisode du suicide passe après l' évocation de la nature et de l' eau qui sert non de linceul mais de lit à tous « *lei calinhaires malastrucs* », « les amoureux malheureux ». Ce sont deux jeunes amoureux dont la mort est causée par une eau mortifère comme nous l' avons aperçu chez Lorca. Cette « Chanson grave » a été inspirée à Allan par la lecture d' un fait divers dans un journal: un amoureux éconduit se suicide en se jetant dans le Rhône. À partir de cet événement, Allan a construit un poème dans lequel le fait divers est oublié pour laisser la place à l' universel et la banalité est ennoblie par la magie poétique et l' art de l' écrivain car, comme l' exprime C. Couffon au sujet de l' art de Lorca<sup>o</sup>: « Cette métamorphose d' un objet banal, antiartistique parfois, en élément unique, riche en suggestions esthétiques, est une caractéristique du génie poétique de Lorca »<sup>2272</sup>.

En effet, ce n' est pas seulement sur la mort d' être humain que pleurent les poètes. La disparition d' un animal domestique les touche de près et ils s' épanchent, comme Cordes, dans un « *Planh del gat negre* », « Complainte du chat noir » ou comme Allan, dans un « *Cant per un cat mòrt* », « Chant pour un chat mort » :

<i>Balhatz-me lèu quauquei pèiras</i>	Donnez-moi vite quelques pierres
<i>Coloradas rufas e grèvas</i>	colorées rudes et lourdes

<sup>2269</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l' unicòrn / Le Tourment de la licorne*, (Sud, Marseille, 1988), 2<sup>ème</sup> éd., Domens, Pézenas, 2000. P. 126-127. « *Un vespre* », « Un soir ».

<sup>2270</sup> Felip Gardy, *La dicha de la figuiera*, Perpinya, Trabucaire, p. 42 et 96.

<sup>2271</sup> Robert Allan, *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tibra I*, Edition bilingue établie par M-J. Verny, Letras d' òc, Tolosa, 2012. P. 67.

<sup>2272</sup> C. Couffon, *À Grenade sur les pas de Garcia Lorca*, Seghers, 1962. P. 43.

Le souvenir de l'animal restera gravé dans les esprits et dans les humbles stèles que sont les simples pierres grossières destinées à protéger le cadavre des prédateurs. La demande ou la prière « *Balhatz-me* », traduit une impossibilité à agir seul car le poids de la peine est trop lourd, bien plus que les pierres.

La mort des insectes, la cigale par exemple, dans le poème « ¡*Cigarra!* » traduit par R. Allan, « *Cigala!* », n'a pas une charge émotionnelle aussi profonde ou violente. La lumière y joue un rôle prépondérant et létal mais dans une joie grave. L'azur céleste inonde le cœur de la cigale au point de provoquer l'arrêt de celui-ci :

<i>Pues mueres bajo la sangre</i>	<i>D'abòrd que, sota lo sang</i>	Tu expires sous le sang
<i>De un corazón todo azul.</i> <sup>2274</sup>	<i>D'un còr pastat d'azur, mòres.</i>	d'un cœur envahi d'azur.
[...]	[...]	[...]
¡ <i>Dichosa tú!</i> ,	<i>Benastruga siás!</i>	Ô bienheureuse!
<i>Que sientes en la agonía</i>	<i>D'abòrd qu'a l'angònia sentes</i>	Tu sens dans ton agonie
<i>Todo el peso del azul.</i>	<i>Tot lo pes de l'azur lèu.</i>	Tout le poids de l'azur.

La mort, si inéluctable et appréhendée dans toutes les compositions de Lorca, est, pourtant, évoquée ici, comme un mystère merveilleux, voire divin, car c'est le ciel qui envahit le corps et le cœur de la cigale qui expire en chantant, « *derramando son, te mueres* », « Tu disparais en chantant », et métamorphose la cigale « *en sonido y luz celeste* », « en musique / et en céleste lumière ».

Jean Mouzat rejoint Gardy, dans le poème « *Narcisus* » quand il écrit que la vie n'est qu'un passage et « *aquela charn pesuca* », la « chair pesante » de Narcisse est transmuée en un astre léger et libre de toute attache terrestre:

[...] <i>un rebat que duerm,</i>	[...] reflet qui dort,
[...]	[...]
<i>Desentraupat dels liams d'aquesta vita,</i>	dégagé des liens de cette vie
<i>D'aquesta vita qu'es lo passatge</i>	de cette vie qui n'est que le passage
<i>Del res al res per dolor et per nauja.</i> <sup>2275</sup>	du rien au rien par douleur et dégoût.

Chez Lorca, la mort plane en permanence<sup>o</sup>: il n'y a aucun espoir ni aucune espérance, pas d'issue possible autre que la disparition et, qui plus est, une mort violente, dans la souffrance. La menace pèse sans cesse telle une épée de Damoclès sur les têtes. Quand le mot n'est pas écrit, Lorca emploie le verbe ou le terme « *agonía* », ou des synonymes qui voilent à peine la cruauté du trépas, comme « *ahogado* », noyé. Cette fin brutale est souvent annoncée, des prémices ou des augures préviennent celui qui est désigné : « *El Emplazado* », par exemple.

<sup>2273</sup> Robert Allan, *Idem*, p. 56-57. Leon Còrdas, 1997. *Òbra poètica*, traduction française en regard, préface de Jean-Marie Petit, Béziers, Centre International de Documentation Occitane. P. 84 à 87.

<sup>2274</sup> Federico García Lorca, *Libro de Poemas*, p. 188 à 190. Traduction d'A. Belamich, Œuvres complètes I, p. 20. « Cigale ! ». Allan. « *Cigala!* ». P. 10.

<sup>2275</sup> Œuvres poétiques limousines et occitanes de Jean Mouzat, réunies et présentées par Robert Joudoux Majoral du Félibrige. T. 2. N° 153 janvier 2000, éd. Lemouzi. Tulle. P. 257.

Dans le recueil *Diván del Tamarit*, et surtout dans les « *Casidas* », la mort est systématiquement présente, sous l'aspect d'une couleur, le blanc ou le gris, dans l'évocation de plantes comme « *el jazmín* », « *lo jazmín* », le jasmin, et de matériau comme « *el yeso* », « *lo gip* », le plâtre, et « *el márfil* », « *l'evòri* », l'ivoire, ou « *la cal* » « *la calç* », la chaux. Ce dernier vocable fait référence clairement à « *la espuerta de cal* », « Une couffe de chaux toute prête »<sup>2276</sup>, dont on va recouvrir le corps du torero mort dans le *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* et qui renvoie à des « *agujas de cal mojada* », cette chaux qui détruira non seulement les souliers d'Amargo mais aussi tout son corps dans le « *Romance del emplazado* »<sup>2277</sup> :

*Agujas de cal mojada*  
*Te morderán los zapatos.*

*E de ponchas de calç viva*  
*Te ponhiràn los soliers.*

*E d'agulhas de cauç moissa*  
*Mossigaràn tei sabatas.*

Des pointes de chaux vive  
Déchireront tes souliers.

La « *Gacela de la muerte oscura* » décrit les volontés de celui que la mort menace :

*Y moja con agua dura mis zapatos*  
*Para que resbale la pinza de su alacrán.*<sup>2278</sup>

Et mouille d'une eau dure mes souliers  
Afin que glisse la pince de son scorpion.

*E banha d'aiga dura mas sabatas*  
*per far lisar las pinças dels escòrpis.*

Bien que ce détail des souliers puisse paraître anecdotique, il prend un certain sens à la lecture de ces poèmes. Lorca avoue ne pas supporter de s'allonger avec ses chaussures : cette posture évoque inmanquablement pour lui l'attitude des défunts : « *No puedo estar con los zapatos puestos, en la cama [...]. En cuanto me miro los pies, me ahoga la sensación de la muerte.* » / « Je ne peux rester au lit, les souliers mis, [...]. Dès que je regarde mes pieds, la sensation de la mort m'étouffe. »<sup>2279</sup>.

Dans ce chant élégiaque à son ami Ignacio<sup>2280</sup>, comme dans la traduction de Rouquette dans son *Planh per Ignacio Sánchez Mejías*, de même chez Allan, *Planh per Ignaci Sanchez Mejias*, la mort a une dimension sacrée et cosmique due à la présence de la lune :

*la luna de par en par*<sup>2281</sup>

*la luna tota alandada*

<sup>2276</sup> Federico García Lorca, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, « *La cogida y la muerte* », p. 537. Traduction de P. Darmangeat, *Poésie / Gallimard*. P. 141. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 585. « Un couffin de chaux préparé ». Rouquette. P. 74. « *Un esportin de calç adejà prèste* ». Allan. P. 45. « *Un cofin de caus jà lèste* ».

<sup>2277</sup> Federico García Lorca, « *Romance del emplazado* », p. 452. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 440. Rouquette. « *Romance de l'assignat* ». P. 51. Allan. « *Romance de l'alogat* ». P. 39.

<sup>2278</sup> Federico García Lorca, *Diván del Tamarit*, « *Gacela de la muerte oscura* », p. 564. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 601. Rouquette. P. 91.

<sup>2279</sup> Federico García Lorca. *Entrevistas y declaraciones*. « *La vida de García Lorca, poeta*. ». P. 1756. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes II*, p. 586-857. « Interviews et déclaration. », « La vie de Garcia Lorca », 10 mars 1934.

<sup>2280</sup> Voir le chapitre 4 de l'ouvrage de Metzeltin M. et Meidl. M., 1998. « *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* », de Federico García Lorca. *Una guía de lectura*, Barcelona, Península. P. 39 à 50.

*La luna a brand dubèrta*

La lune grande ouverte

Ignacio / Ignaci n'éprouve aucun sentiment de peur mais plutôt une sorte de fierté digne d'un Romain, et d'acceptation stoïque de son sort :

*Aire de Roma andaluza  
Le doraba la cabeza*

*Un èr de Roma andalosa  
I endaurava la tèsta*

*Un aire de Roma andalosa  
Auriolava sa tèsta*

Un air de Rome andalouse  
Lui nimbaït d'or la tête

Il ne craint pas de regarder la mort, au contraire. Et quand Lorca dit :

*No se cerraron sus ojos  
Cuando vio los cuernos cerca,*<sup>2282</sup>

*Non se barrèron sos uòlhs  
Quand vegèt pròche las banas*

*Seis uèlhs se pleguèron pas  
Quand veguèt lei banas pròchas*

Il ne ferma point les yeux  
Quand il vit tout près les cornes

Le stoïcisme d'Ignacio qui n'a pas cillé devant la mort est souligné mais c'est la finitude de la vie qui est évoquée à travers une forme de refus de la part du torero qui accepte de la regarder en face. Il semblerait même vouloir la défier et l'attendre. On peut parler d'attrait et d'attirance ou de désir(s). C'est ce que Lorca appelle « *apetencia* »<sup>2283</sup>, qu'Allan traduit avec les mots « *talènt* », « *faim* » et « *gost* », « *goût* », alors que Rouquette parle de « *set* », « *soif* » :

*Tu apetencia de muerte y el gusto de su boca.      Ta set de mòrt e lo gost de sa boca*

*Ta talènt de mòrt e lo gost de sa boca                      Ton appétit de mort et le goût de sa bouche*

Sur le plan sémantique, l'appétence et la faim se rapprochent. Quant au goût il peut évoquer métaphoriquement la saveur du baiser mortel.

Sur le plan stylistique, l'anaphore lancinante du vers « *A las cinco de la tarde* », « *À cinq heures de l'après-midi* » dirige le sens vers l'image du glas poétique ; cette répétition est d'une grande efficacité pathétique dans le premier chant :

*A las cinco de la tarde*<sup>2284</sup>                      *A las cinc dau tantòst*                      *A cinc oras après-miègjorn*

Au sujet de ce poème, dans une notice des auteurs des *Œuvres complètes I*, une phrase semble tout à fait adéquate :

<sup>2281</sup> Lorca, p. 539. Traduction de P. Darmangeat. *Poésie* / Gallimard. P. 143. Rouquette, « *Lo sang expandit* », p. 76. « *Lo sang espartit* », p. 47.

<sup>2282</sup> Lorca, p. 540. Traduction de P. Darmangeat. P. 144. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 588. « *Il ne ferma pas les yeux / lorsqu'il vit sur lui les cornes.* ». Rouquette, p. 77. Allan, p. 48.

<sup>2283</sup> Federico García Lorca, p. 545, Traduction de P. Darmangeat. P. 149. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 591. Rouquette, p. 81. Allan, p. 52.

<sup>2284</sup> Federico García Lorca, p. 537. Rouquette, p. 74. Allan, p. 45.

Si la mort déclençait l'épouvante dans *Poète à New York* et si elle fait courir un frisson dans le *Divan du Tamarit*, elle est traitée ici avec une étonnante sérénité. C'est qu'au lieu d'être vécue dans la nuit de la solitude, elle s'offre ici, au contact des hommes, comme un spectacle qui, pour terrible qu'il soit, inspire à Lorca une leçon de résignation stoïque, comme elle le faisait lorsqu'il écrivait sa propre épitaphe<sup>2285</sup> [...] et, plus encore, certaines pièces du *Romancero gitano*, où, [...] il éprouve la sensibilité du peuple andalou.<sup>2286</sup>

Au contact des hommes, la mort dans le poème « *Canción del jinete* » s'est, en quelque sorte, humanisée et regarde (guette ?) le cavalier qui parle (Lorca ?) du haut des tours de Cordoue :

<i>La muerte me está mirando Desde las torres de Córdoba.</i> <sup>2287</sup>	La mort tout là-bas me guette depuis les tours de Cordoue.
---	---

Mais, pour Lorca, l'esthétique est fondamentale. Même la mort du gitan n'a pas d'écho tragique. Comme le dit Henry Gil :

La fin de « Mort d'Antoñito el Camborio » nous offre aussi une vision esthétisante qui fait intervenir, comme dans *L'Enterrement du Comte d'Orgaz*<sup>2288</sup>, un « ange glorieux », lequel s'occupe du mort pour entamer avec sa gestuelle un cérémonial suivi par d'autres anges [...].<sup>2289</sup>

Bien que, sous forme de dialogue, le poète conseille à Antonio de prier la Vierge en ce tragique moment :

<i>¡Ay Antoñito el Camborio, Digno de una Emperatriz ! Acuérdate de la Virgen Que te vas a morir.</i> <sup>2290</sup>	<i>Ai! Antoñito el Camborio Digne d'une emperairitz ! Recòrda-te a la Vièrja Perdeque te vas morir.</i>
<i>Ai! Antoniet lo Camborio Digne d'une emperairitz ! Remembra-te de la Verge, Puèi que siàs per debanar.</i>	<i>O Antoñito el Camborio, Digne d'une Impératrice ! Rappelle-toi de la Vierge, Car tu vas bientôt mourir.</i>

il n'y a pas de piété religieuse ; peut-être un simple conseil pour répondre à un appel au secours de la part de celui qui sent sa dernière heure arriver ou une référence à la mère près d'un fils mort ou agonisant, comme une *Pietà* ou la mère du *Cachorro* sévillan<sup>2291</sup>.

<sup>2285</sup> Voir le sonnet « *Yo sé que mi perfil será tranquilo* », *Obras completas*, p. 636. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 500. « Je sais que mon profil sera tranquille ».

<sup>2286</sup> Voir : *Œuvres complètes I*, p. 1576.

<sup>2287</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, « *Canciones* ». Aguilar, duodécima edición, 1966. P. 380. « Chanson de cavalier ». Traduction d'A. Belamich. *Poésie/Gallimard*, p. 51. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 346. « C'est la mort qui me regarde / depuis les tours de Cordoue. »

<sup>2288</sup> Tableau de 1586-88, du célèbre peintre El Greco, Domenicos Theotokopoulos, dit Le Greco, qui se trouve à l'église Santo Tomé de Tolède.

<sup>2289</sup> Article d'Henry Gil, p. 66 à 86. In dossier *Federico García Lorca*, Revue *Europe*, N° 1032, Avril 2015.

<sup>2290</sup> Federico García Lorca, « *Muerte de Antoñito el Camborio* », p. 447. Traduction d'A. Belamich. *Poésie/Gallimard*, p. 221. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 436. « Ô Antoñito el Camborio / digne d'une Impératrice / rappelle-toi à la Vierge / car tu vas bientôt mourir. Ô Federico García, / préviens la Garde Civile ! ». Rouquette, p. 47. Allan, p. 35.



Si, dans le poème dédié à son ami le torero Ignacio, le lecteur pressent la peine de Lorca, il n'en est pas de même pour les autres poèmes qui évoquent la mort car, comme le dit encore H. Gil : « Toute sensibilité semble tue au profit d'un univers très recherché qui provient d'un travail sur les mots traités de façon presque abstraite [...] ». »

Il semblerait que Lorca fasse preuve d'impassibilité ou de froideur et de distanciation, voire de sadisme, dans sa quête d'« une parole poétique née de la peinture. »<sup>2292</sup>. Si le « yo », le « je », apparaît dans le troisième chant, « *Cuerpo presente* », il n'est que la formulation objectivée de la douleur. Cet « éloignement » du sujet qui cause la peine nous plonge directement dans la souffrance et nous permet de la ressentir bien mieux que des pleurs personnels du poète. Lorca n'a pas assisté à la corrida ni vu son ami agonisant ni mort. Cela peut expliquer en partie, cette sensation de détachement face à une réalité concrète violente qui agresse psychologiquement mais qui est sans doute moins éprouvante que d'assister aux derniers moments d'un être humain.

Ces instants de souffrance morale et physique pour ceux qui assistent et ceux qui subissent sont évoqués par Boudou dans deux de ses poèmes : « *Agonia* » (composé en été 41), dans les *Primièrs poèmas* de 1939 à 1943, (P. 147), et dans « *La cançon del país* » de 1948<sup>2293</sup>. Tous les deux commencent de la même manière : un homme gît sur un lit, en proie aux affres de la mort mais le second poème est rédigé à la première personne. Cette agonie est vécue de l'intérieur et décrite par le mourant, le poète, avec des échos du *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* :

<i>Me dòl la plaga de l'esquina,</i>	La plaie de mon dos me fait mal
<i>Sentissi la sang que pibina.</i>	Et je sens le sang s'écouler.
[...]	[...]
<i>Mamà, mamà que ieu ai set,</i>	Maman, maman comme j'ai soif
<i>Sarra-me viste lo pegal...</i>	Approche-moi vite la cruche
<i>Barra la pòrta de l'ostal,</i>	Et puis tu fermeras la porte,
<i>Que i a de mond sul balet.</i>	Trop de gens sont sur le perron.
[...]	[...]
<i>Mon Dieu, quora vendrà la nuèch,</i>	Mon Dieu, quand donc viendra la nuit,
<i>Ont es que soi ? La sang pibina</i>	Où est-ce que je suis ? Le sang coule...
<i>Un policièr... la carabina...</i>	Un policier... la carabine...

Le sang coule, « *la sang pibina* », comme celui d'Ignacio : « *Y su sangre ya viene cantando* », « Et son chant vient en chantant »<sup>2294</sup>, « *Dejà son sang ven cantant* » dit Rouquette et Allan « *E son sang ja vèn en cantant* » ; la soif, manifestation physique d'une brûlure intérieure et d'une peur viscérale, rappelle le feu des blessures reçues par l'ami de

<sup>2291</sup> La Confrérie de « *El Cachorro* » est une association de chrétiens du quartier de Triana qui accompagnent un « *paso* » lors de la Semaine Sainte de Séville. Le Christ de l'expiration est appelé, populairement, el Cachorro en souvenir d'une légende qui veut que le sculpteur Francisco Antonio Ruiz Gijón, en 1682, prît modèle sur le visage d'un gitan, ainsi surnommé, au moment de sa mort à la suite d'une rixe.

<sup>2292</sup> *Art. Cit.*, p. 78.

<sup>2293</sup> Joan Bodon, *Poèmas*. « *Primièrs poèmas* », p. 147 et « *La cançon del país* », p. 253.

<sup>2294</sup> Federico García Lorca, p. 541. Traduction de P. Darmangeat, p. 145. Rouquette, p. 78. Allan, p. 49.

Lorca : « *Las heridas quemaban como soles* », « *Las nafraduras cremavan coma solelhs* », « *Tau coma de solelhs cremavan lei feridas* », « Les plaies brûlaient comme des soleils »<sup>2295</sup>.

Dans ce second poème intitulé « *Agonia* » (P. 253), Boudou appelle sa mère au secours, « *Mamà, mamà* », comme Antòñito appelle Lorca : «

*¡Ay Federico García,  
Llama a la Guardia Civil !*<sup>2296</sup>

*Ai ! Federico García  
Sona la garda civil !*

*Ai ! Federico García  
Sòna la Garda Civila !*

« Ô Federico Garcia,  
Préviens la Garde civile !

L'envie exprimée par Boudou de se protéger derrière une porte, « *Barra la pòrta de l'ostal* », est significative d'une angoisse et d'un désir de repliement, même si ce n'est que pour se préserver du « *mond sul balet* », des gens qui sont sur le perron. Dans le poème « *Muerto de amor* », Lorca fait dire à la mère d'un fils qui va mourir : « *Cierra la puerta* » comme si cela pouvait empêcher la nuit porteuse de douleur de pénétrer dans la maison.

En 1974, l'opinion de R. Pécout, au sujet des écrivains occitans et de Boudou en particulier est celle-ci :

Les écrivains occitans d'aujourd'hui sont fascinés par la mort. Qu'elle soit solitude, absurdité d'un monde inhumain, naufrage de l'amour ou mort charnelle. Certains l'ont regardée en face [...]. D'autres la cultivent. [...] Max Rouquette, lui, a capté la respiration subtile de la mort jusque dans les ombres douces du paradis perdu. [...] Mais un seul l'a traversée, de son pas têtue et sans hâte, c'est Bodon. Il a passé de l'autre côté du miroir, il a franchi le tunnel, sans lampe, et nous tous sur son dos.<sup>2297</sup>

L'idée de la mort est en effet, bien présente chez Boudou. Elle se manifeste dans les poèmes qui rappellent les Troubadours comme « *Alba de l'interlenga* », « Aube de l'interlangue » (P. 43), « *Alba de la mòrt blanca* », « Aube de la mort blanche » (P. 47) qui mêle l'amour et la mort et la nature, « *morir d'amor sus la nèu blanca* », mais aussi « *Alba falsa* », « Aube trompeuse » (P. 51). Dans ce dernier poème, le sang joue le même rôle que chez Lorca ; il est le symbole de la violence et de la mort : « *lo sang a techat sus la flor d'albespin* », « le sang a coulé sur la fleur d'aubépine ». À l'hiver 1969-70, quand il est en Algérie, Boudou compose un poème intitulé « *Lo bigòs* », « La houe » : un homme, Jean Auguste Boudou a tué à coups de houe ; le poète lui donne la parole et le personnage s'exprime à la première personne. Il évoque sa propre mort, comme pour les autres actes commis, avec une certaine fierté :

*Quand dormirai dins lo pargue  
Lo meu clòt serà plan fòs.  
M'engrunarai òs per òs,*

Quand je dormirai dans l'ombre  
De mon trou bien retourné,  
Tous mes os se déferont,

<sup>2295</sup> Federico García Lorca, p. 538. Traduction de P. Darmangeat, Poésie/Gallimard, p. 142. Rouquette, p. 75. Allan, p. 46.

<sup>2296</sup> Federico García Lorca, p. 448, Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 436. Rouquette, p. 47. Allan, p. 35.

<sup>2297</sup> Roland Pecout, *Claude Marti*, 1974. coll. « Poésie et Chanson ». Paris, éditions Seghers.

*Tendrai encara lo margue.  
Bodon, l'òme del bigòs...<sup>2298</sup>*

Je tiendrai toujours le manche,  
Moi, Boudou, l'homme à la houe...

Le poème intitulé « *La vida* », daté de « *Clarmont d'Auvèrnha, estiu de 1970* », tient davantage d'un texte sur la mort et la putréfaction des chairs, « *La carn viva flòc per flòc* », « *La chair vive par lambeaux* », « *Òsses e pèl dins lo rèc* », « *Os et peau sont dans le ruisseau* », que d'un hymne à la vie. Boudou emploie une image inspirée par les travaux féminins de l'époque mais aussi des Parques, divinités maîtresses de la vie humaine : « *L'escaut vira sus la fin* », « *L'écheveau tourne sur la fin* » (P. 107).

Cette présence de la mort est déjà inscrite dans les premiers textes de Boudou, « *La cançon del país* », de 1948. Elle est seulement suggérée avec finesse mais avec cruauté dans le texte « *La femna* » (P. 233). Épuisée par les travaux ménagers et des champs, « *L'ai asclada la socassa* » / « *je l'ai fendue la vieille souche* », les soins à donner à son enfant, « *N'ai lavadas de borrassas* » / « *des langes, j'en ai lavées...* » [sic], sans oublier le fait que le mari n'est d'aucun secours car il ne sait que « *manjar la verquièira* » / « *dépenser ma dot* », une femme se prend à regretter sa jeunesse, « *Se podiái tornar pastora* » / « *Si je pouvais être bergère* » ... Mais, « *Òi, lo nene que se plora* » / « *voilà que le bébé pleure* », « *dins d'abòrd aurà las renas* » / « *bientôt il sera en colère* », alors la mère accomplit le geste destiné à tuer les lapins :

*Vèni polidon !  
S'acabaràn las tiás penas,  
Paure lapinon,  
Pichon...*

Viens mon joli !  
Elles vont finir, tes peines  
Mon pauvre petit lapin  
Petit...

Les rimes en « -on » des diminutifs, « *polidon* », « *lapinon* », « *pichon* », soulignent la douceur et l'amour mais ne cachent pas la cruauté ni la violence d'un geste fatal annoncé par les allitérations en « a » du deuxième vers.

Le poème « *La vielhòta* » est antérieur au précédent et nous rappelle que le désir de vivre est très puissant surtout quand sonne l'heure dernière pour « *La pauvre vieille* » qui implore un jour de répit pour pouvoir encore semer des haricots lorsque la mort se présente devant elle. Toute la première strophe annonce le décès prochain de la femme et l'approche inéluctable et silencieuse de la Faucheuse dans la deuxième. L'art du poète consiste à utiliser les ressorts poétiques comme l'image de la mort en train d'aiguiser sa faux et à répéter, en fin de vers et en début du suivant, ce qui donne la sensation de visualiser le geste et d'entendre le bruit, l'expression « *amb una cot* », une pierre noire comme la couleur présage de mort chez Lorca :

*Doçament al campanal  
Lo clergue sonèt l'angèlus. [...]  
[...]  
Coma s'anava senhar,  
Vegèt la mòrt davant ela :*

Doucement, en haut du clocher  
Le bedeau sonnait l'angélus.  
[...]  
Et comme elle allait se signer,  
Elle a vu la mort devant elle

<sup>2298</sup> Joan Bodon, *Poèmas*. P. 81.

*Poguèt pas dobrar lo braç.*

Et n'a pas pu plier son bras.

*La mòrt portava la dalha,  
L'agusava amb una cot,  
Amb una cot tota negra,  
E disiá pas cap de mot.  
La vielhòta la fintava,  
Tota freja de susor...<sup>2299</sup>*

La mort tenait en main sa faux  
Et l'aiguissait avec sa pierre,  
Avec sa pierre toute noire,  
Et ne disait pas un seul mot.  
La pauvre vieille regardait,  
Elle était glacée de sueur...

Il n'y a rien de violent ni de macabre chez Boudou, à la différence de Lesfargues ou de Lorca mais la simplicité n'enlève rien à la cruauté.

J. Boudou compose un poème à la gloire de « *Nòstra Dòna dels autocarris* », « Notre-Dame des autobus » (P. 73) dans lequel nous pouvons remarquer sa connaissance des textes religieux et qui est aussi un curieux et étrange négatif de la deuxième partie du poème lorquien « *San Gabriel* » :

*Nòstra Dòna dels autocarris,  
Sul front de mar a la Ciutat,  
Te pregam de totis los barris  
[...]  
Te saludam, de gràcia plena,  
Lo betum d'ais sus ton estug.  
[...]  
Sarra ton còr coma l'englena  
Que lo Senhor serà ton fruch...  
Los fàrols son ta luminària  
Put lo gasòli ton encens  
[...]  
Soven-te d'aquela pregària :  
Davant la mòrt farem lo pes...*

Notre-Dame des autobus :  
La Ciotat, sur front de mer,  
Des quartiers montent nos prières  
[...]  
Je te salue de grâce pleine,  
Sur ton manteau luit le cambouis.  
[...]  
Serre ton cœur, gerbe de peine,  
Car le Seigneur sera ton fruit...  
Les phares sont ton luminaire,  
Il pue le gasoil, ton encens.  
[...]  
Notre prière monte, écoute :  
Devant la mort, faisons le poids... ».

*Anunciación de los Reyes, [...]  
Abre la puerta al lucero del alba  
Que por la calle venía.  
[...]  
Tu fulgor abre jazmines  
Sobre mi cara encendida. [...]  
Tendrás un niño más bello  
Que los tallos de la brisa. [...]  
Dios te salve, Anunciación,  
Bien lunada y mal vestida  
Tu niño tendrá en el pecho  
Un lunar y tres heridas.<sup>2300</sup>*

*Anunciacion dels Tres Reis  
Durbís la pòrta a l'estela  
Qu'arriba per la carrièra.  
[...]  
Ton trelutz trai de jasmíns  
Sus ma cara enlusetida.  
Auràs un manit mai bèl  
Sue las gitas de l'aureta.  
Dieu te garde, Anunciacion,  
Ben lunada e mau vestida.  
Ton dròlle au peitral aurà  
Una teca e tres nafradas.*

Annonciation des Rois Mages,  
Ouvre la porte à l'étoile  
Qui par la ruelle arrive.  
[...]  
Tu fais briller des jasmíns  
sur mon visage ébloui.  
Tu auras un fils plus beau  
Les tiges de la brise,  
Dieu te garde, Annonciation,  
Riche lune et pauvre mise.  
Ton fils aura une tache  
Et trois plaies à la poitrine.

La marche du saint annonciateur indiquée par l'imparfait en espagnol « *venía* » est rendue par les présents occitan « *arriba* » et français « arrive ». La présence de la lune dans l'adjectif qui qualifie la future maman, « *bien lunada / ben lunada* », est, pour une fois, semble-t-il, plus bénéfique que maléfique. La souplesse et la légèreté de l'enfant à venir se cachent sous

<sup>2299</sup> *Idem*, « *La vielhòta* » p. 153. En ce qui nous concerne « *las favas* » seraient plus des haricots que des fèves.

<sup>2300</sup> Federico García Lorca, « *San Gabriel* », p. 442. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 433. Rouquette. P. 42-43.

l'image des tiges jeunes des arbres et de la brise. Mais, comme de coutume, la tache et les trois plaies laissent planer un doute sur la vie qui attend cet enfant.

La vie, la mort sont une tragédie et ce sentiment est profond dans la prose de Max Rouquette comme le très beau texte sur « *La mòrt de Còstasolana* »<sup>2301</sup>. « *Còstasolana esperava los perdreaux* », Costasolana attendait les perdreaux ; Còstasolana était à l'affût, à la chasse aux perdreaux, depuis déjà un très long moment quand, n'y tenant plus, il se redressa, « *Còstasolana finiguèt que i poguèt pas pus téner. Se quilhèt drech. Dins aquel movement son arma se virèt cap a son ventre.* », « Vint le moment où Costasolana n'y tint plus. Il se redressa. Dans ce mouvement, l'arme se tourna vers son ventre. ». Personnalisée par Rouquette qui lui donne le pouvoir d'appuyer sur la gâchette, « *la mòrt aviá mes son det sus lo quichador* », la mort avait mis son doigt sur la gâchette, la mort pénètre peu à peu le corps de l'homme et, après de longs moments de souffrance, « *la patz tornèt dins sa sentida* », « la paix lui revint », la paix gagne son esprit pour lui permettre d'entendre, au loin, sonner une cloche, « *picava una campana d'aur, lenta e segura, coma una claror de matin, una campana doça, e que lo sonava e que menava son pas, son pas alat sus la poncha de l'èrba, sens la tocar.* », « Une cloche sonnait, lente et sûre, comme une lumière d'aube, un tintement doux qui l'appelait et qui passait subtilement sur la pointe de l'herbe, sans l'effleurer ». Le tintement parvient aux oreilles de Costasolana atténué et comme marchant sur la pointe des pieds. La nature et la garrigue se taisent et s'éloignent avec la nuit quand Còstasolana rend son dernier souffle et le vent, si souvent peu amical chez Lorca, accomplit, ici, un geste caressant d'une grande délicatesse :

*Quand la mièjanuòch aguèt rendut lo bòsc a la salvatgina que se sona de luònh dins l'escur, Còstasolana finiguèt. Beluguejava lo cèl de totes sos fuòcs. La tèsta de l'òme èra una pèira entre las pèiras.  
Lo vent jogava amb sos pels.*<sup>2302</sup>

Quand la pénombre eut rendu le bois aux bêtes qui s'appellent de loin dans l'obscurité, Costasolana mourut. Le ciel étincelait de tous ses feux. La tête de l'homme était une pierre entre les pierres. Le vent jouait avec ses cheveux.

Bien que ce ne soit pas de la poésie au sens premier du terme, ce document est très poétique dans l'évocation simple mais tragique de la mort. Il permet d'évoquer le titre d'un ouvrage, *Del sentimiento trágico de la vida*, rédigé par un grand auteur espagnol, philosophe et écrivain, Miguel de Unamuno<sup>2303</sup> qui a étudié ce sentiment en 1913. Le désir légitime de tout homme est la connaissance mais ce désir est dominé par celui de l'immortalité et de la survie, c'est à dire par la négation, implicite ou explicite, de la finitude du corps et le refus de la mort comme achèvement de l'individualité même. L'espoir ou l'espérance ou encore

---

<sup>2301</sup> Max Rouquette, (1961), *Vert Paradis*, CRDP Montpellier, 2008. P. 105 à 109.

<sup>2302</sup> Max Rouquette, *Vert Paradis*, traduit de l'occitan par Alem Surre-Garcia avec la collaboration de Françoise Meyrueis, [les Éditions de Paris, 1995], Anatolia, Éditions du Rocher, 2006. « La mort de Costasolana ».

<sup>2303</sup> Miguel de Unamuno, Bilbao, 1864 / 1936. Philosophe et écrivain, il vécut surtout à Salamanque, en Castille-Leon, où il enseigne et fut recteur de l'Université. Sa préoccupation première fut la situation de son pays et le souci du sens de la vie humaine. Il cultiva différents styles comme la narration, la poésie et le théâtre.



l'attente sont la base de l'immortalité de celui qui se connaît et qui souffre dans sa vie quotidienne.

A propos de sa pièce de théâtre *Médée*<sup>2304</sup> Max Rouquette parle de la vie non comme d'« Un long fleuve tranquille »<sup>2305</sup> mais d'un « énorme courant – coulée de lave aveugle et dévastatrice, autant que créatrice, ou torrent de montagne, insouciant autant de son lit que de sa raison d'être ou de son devenir – [...] »<sup>2306</sup>.

Selon l'avis de J-Y. Casanova, nous savons que « La poésie de Max Rouquette ne fonde aucun espoir ». Cette impression de fatalité ressort des poèmes rouquettiens comme des compositions lorquiennes telle que le « *Romance sonámbulo* » : le cosmos lui-même est insensible à la peine et au destin funeste des humains et des gitans en particulier :

<i>El barco sobre el mar</i> <i>Y el caballo en la montaña</i> <sup>2307</sup> .	<i>La barca subre la mar</i> <i>E lo caval dins la montanha</i>
<i>Lo chivau dins la montanha</i> <i>la barca sus la mar.</i>	Le cheval dans la montagne Et la barque sur la mer.

Le rêve de verdure du gitan, « *Verde que te quiero verde* », contenu dans les derniers vers du poème et qui ne verra jamais sa réalisation, offre la démonstration de « *la indiferencia del orden cósmico ante el destino trágico del ser humano* », [l'indifférence de l'ordre cosmique face au destin tragique de l'être humain], comme le souligne J. Ortega<sup>2308</sup>.

Lorca, lui, a éprouvé ce sentiment que la vie de l'homme est une tragédie qui commence dès la naissance quand ce n'est pas dès la conception. Le thème de l'enfant mort aperçu avec le « *Romance de la luna, luna* », tourmente l'auteur et se manifeste même dans l'annonce faite à Marie de sa future grossesse (« *San Gabriel* »). Nous retrouvons cette couleur verte porteuse d'un présage néfaste souligné par la présence des trois balles<sup>o</sup>:

<i>tres balas de almendra verda</i> <i>tiemblan en su vocecita.</i> <sup>2309</sup>	<i>Tres balas d'ametla verda</i> <i>Tremòlan en sa votz menuda.</i>
--	--

---

<sup>2304</sup> Magicienne dont le nom grec signifie « méditer ». Sa légende la décrit comme une meurtrière toujours en fuite à travers la Grèce antique. Elle est liée à Jason et au mythe de la Toison d'or. Max Rouquette a écrit sa pièce tardivement à partir du texte d'Euripide ; traduite en occitan son titre est : *Medelha*. Rouquette a gardé le chœur antique dont les poèmes sont des psaumes mais a fait de l'héroïne une « *caraca* », une gitane. Il a su actualiser une œuvre et la transposer dans une terre occitane et créer un théâtre dans l'esprit de Lorca : populaire.

<sup>2305</sup> Comédie de mœurs de 1988 réalisée par Étienne Chatilliez. Dans une petite ville du nord de la France, deux familles nombreuses, les Le Quesnoy et les Groseille, d'origines bien différentes, n'auraient jamais dû se rencontrer. Mais c'était sans compter sur Josette, l'infirmière dévouée du docteur Mavial, amoureuse et lasse d'attendre qu'il quitte sa femme. Dans un moment d'égarement la douce infirmière a échangé deux nouveau-nés, un Groseille (les pauvres) contre un Le Quesnoy (les riches), pour se venger de la vie et du docteur. Comprenant que Mavial ne l'épousera jamais, elle révèle le-pot-aux-roses aux deux familles ...

<sup>2306</sup> Voir Max Rouquette, *Ils sont les bergers des étoiles*, Editions du Rocher, Monaco, 2001, p. 338.

<sup>2307</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Traduction d'A. Belamich. Rouquette. P. 27. Allan. « *Romance somnambule* », p. 18.

<sup>2308</sup> José Ortega, 1989. *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*, Biblioteca de bolsillo n°4, Universidad de Granada, Granada. P. 118.

<sup>2309</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, « *San Gabriel* », p. 442. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 434. On retrouve l'amande sous la forme de la mandorle dans l'iconographie chrétienne de la

*Tres balas d'ametla verda  
Tremòlan dins sa votz prima*

Trois balles d'amande verte  
tremblent dans sa voix fluette

Cette menace a été précédée par les « *tres clavos de alegría* », les « trois clous de joie » dont parle Anunciación en recevant la nouvelle. Cela se précise quand Saint Gabriel prophétise:

*Tu niño tendrá en el pecho  
Un lunar y tres heridas*<sup>2310</sup>.

*Ton dròlle au peitral aurà  
Una teca e tres nafradas*

*Ton dròlle aurà sus lo piés  
Un tenent e tres feridas.*

Ton fils aura une tache  
Et trois plaies à la poitrine.

Ce thème de l'enfant mort ou non engendré sert de sujet au poème « *Cancioncilla del niño que no nació* », « Petite chanson de l'enfant qui n'est pas né », à propos duquel Belamich signale « deux états de ce poème », le premier étant très différent du second<sup>2311</sup>. Remarquons la douceur apportée par le diminutif « *cancioncilla* » pour un nourrisson qui n'a pu voir le jour :

*Sin brazos, ¿cómo empujo  
Las puertas de la Luz?*

Sans bras, comment pousserais-je  
La porte de la Lumière ?

Le traducteur emploie un conditionnel pour rendre le présent espagnol « *empujo* », ce qui paraît curieux dans un contexte de certitude. Les termes « *Luz* » et « Lumière », se voient attribuer une majuscule pour souligner l'importance mais surtout l'absence et la privation de lumière, c'est-à-dire d'existence pour cet enfant. Un autre court poème est une berceuse « *Canción de cuna* », empreinte de profonde mélancolie et d'infinie tendresse, pour une fillette décédée, « *A Mercedes, muerta* », « Berceuse pour Mercédès morte ». La mort n'est pas nommée mais les allusions à la léthargie sont nombreuses : « *dormida* », « *duerme* » ; la barque est celle du nocher Charon qui emport le corps inerte ; l'atmosphère est brumeuse et froide :

*Ya te vemos dormida  
tu barca es de madera por la orilla.  
Blanca princesa de nunca.  
¡Duerme por la noche oscura!  
Cuerpo y tierra de nieve.*

Te voici donc endormie  
Avec ta barque de bois au bord de la rive.  
Blanche princesse de jamais.  
Dors dans la nuit profonde !  
Corps de terre et de neige.

---

Vierge Marie. Dans le langage ésotérique du Moyen Âge, l'amande mystique évoque la virginité de la mère du Christ fécondée par l'esprit Saint et rejoint le symbolisme universel de la matrice divine ou spirituelle. Rouquette. P. 43. Allan, P. 51.

<sup>2310</sup> *Idem*. Il nous semble que Lorca associe deux événements de la vie de Jésus relatés dans l'évangile de Saint Luc. L'annonce par l'ange Gabriel ne comporte aucun élément menaçant (Luc, 1, 26-39). Par contre, lors de la présentation de l'enfant au Temple, quarante jours après sa naissance, connue sous le nom populaire de Chandelier, le personnage âgé qui accueille Jésus, Syméon, tient des propos inquiétants en s'adressant à Marie, propos repris par Lorca en ce qui concerne les allusions aux blessures : « et toi, ton âme sera traversée d'un glaive » (Luc, 2, 34-36). Cf. *La Sainte Bible*, 1955. Traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Les Éditions du Cerf, p. 1353 et p. 1355.

<sup>2311</sup> Federico García Lorca, 1980. *Obras completas*, T. I, vigésima primera edición, Aguilar. P. 759. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 290 et notes p. 1326 dans lesquelles se trouve reproduite *in extenso* la première version.

*Duerme por el alba, ¡duerme:  
Ya te alejas dormida.  
¡Tu barca es bruma, sueño, por la orilla.*<sup>2312</sup>

Dors dans la blancheur de l'aube, dors !  
Et voici que tu t'éloignes endormie  
Sur ta barque de brume et de songe, le long de  
la rive !

C'est un point obsédant encore dans le *Diván del Tamarit*, dans les poèmes comme la « *Casida del herido por el agua* ». La « *Gacela del niño muerto* » fait référence à la mort de l'enfant mais aussi à la disparition de l'enfance. Le poète tutoie un enfant qui n'existe plus (ou pas) comme s'il s'agissait de lui-même. Les deux ont pour décor la ville de Grenade. Cette absence d'enfant ou d'enfance est sans doute à mettre en relation avec la sécheresse du ventre de la mère qui conduit immédiatement à penser à *Yerma*, la pièce de théâtre dont le titre évoque clairement l'infertilité d'un terrain mais aussi celle d'une femme.

L'enfant de la forge du poème « *Romance de la luna, luna* » qui ouvre le recueil du *Romancero gitano*, est posé « *sobre el yunque* », sur l'enclume, « *con los ojillos cerrados* », ses petits yeux sont fermés. On dirait qu'il dort mais, en réalité, il est mort. Il est probable que R. Lafont ait pensé à Lorca quand il écrit : « *enfant saignant sur un autel / que van cerclant leis automnadas* », « *Enfant saignant sur un autel / que vont cernant les automnées* », dans la suite « *Cosmogonia ninòia* » du recueil *Dire*<sup>2313</sup>. Cet « *Enfant perdu e retrobat* », « *Enfant perdu et retrouvé* », serait-il le double de l'homme qui, au fil des ans et des automnes, perd sa naïveté enfantine pour la retrouver au seuil de la mort ? L'enclume de la forge gitane serait un autel du sacrifice sur lequel est immolé l'enfant sous le regard froid de la lune. Machado avait composé un poème sur la mort d'un enfant blessé, brûlant de fièvre, qui s'endort du dernier sommeil veillé par sa mère. Nous y trouvons de nombreux points de convergence avec Lorca, comme la nuit, la couleur noire et la lune :

*Otra vez es la noche... [...]  
¡Las mariposas negras y moradas !  
[...]  
Fuera la oronda luna blanquea  
Cúpula y torre a la ciudad sombría*<sup>2314</sup>

À nouveau dans la nuit... [...]  
Les papillons noirs et mauves !  
[...]  
Dehors, la lune ronde qui blanchit  
Le dôme et la tour de la ville assombrie

La mort est l'immobilité et le froid. Pour Rouquette, l'impression de froideur létale et d'angoisse étouffante devant le vide des ténèbres remplit le poème « *Non sabe* ». Selon L. Navarro, dans ce texte, « *Tel est le cours des choses et des êtres : du néant d'avant la naissance vers la mort. Les accents jansénistes et l'inquiétude existentielle radicale se font entendre* »<sup>2315</sup> :

<sup>2312</sup> Federico García Lorca, 1980. *Obras completas*, T. I, vigésima primera edición, P. 807. Traduction d'A. Belamich, p. 502.

<sup>2313</sup> Robert Lafont, *Poèmes*, 1943-1984, Jorn, 2011. P. 51.

<sup>2314</sup> Antonio Machado, 1966, *Poesías completas*, Madrid, Austral, N° 149, Espasa-Calpe, Undécima edición. « *La muerte del niño herido* ». P. 297. Antonio Machado, *Poésies*, Préface de Claude Esteban. Trad. de l'espagnol par Sylvie Léger et Bernard Sesé. Gallimard. *Poésies de la guerre*. P. 403. « *La mort de l'enfant blessé* ».

<sup>2315</sup> Lionel Navarro, « *Un homme dans l'infini : méditations pascaliennes, Inquiétudes et sérénité jansénistes dans Les Psaumes de la nuit* », In Marie-Jeanne Verny, en collaboration avec Philippe Gardy, 2009. *Max*

*Non sabe ont penjar mon lum  
Dins aquela granda tenèbra  
Ont se rebala coma un fum  
Una olor de sang e de fièvre.* <sup>2316</sup>

Je ne sais pas où suspendre ma lampe  
Dans cette ténèbre sans borne  
Où se traîne comme une fumée  
Une odeur de sang et de fièvre.

L'auteur y emploie une expression populaire « *penjar son lum* », qui signifie littéralement « pendre sa lumière »<sup>2317</sup>, qui évoque l'inactivité et l'inertie, pour illustrer sa propre ignorance, son extrême embarras face à l'inconnu, au milieu de ténèbres dans lesquelles il cherche, sans voir, « des mains fraternelles », qu'il ne trouve pas. Seuls lui répondent le froid du jour qui se lève et le vent qui, dans le poème « *Per tres camins* » (P. 53), « souffle de la mort » :

*Per tres camins va e camina,  
Bèl cavalier d'espiga d'aur,  
Dins lo flotar de l'estamina,  
Au vènt que bufà de la mòrt*

Par trois va et chemine,  
beau cavalier à l'épi d'or,  
tandis que flotte l'étamine,  
au vent qui souffle de la mort

Cette mort se cache dans un puits, pour Rouquette comme pour Pécout et Lorca. Le poème « *Lo silenci* » (P. 38) montre le « moi » du poète penché sur un puits, contemplant les reflets du ciel et les échos d'une voix qui s'éteint. Lui-même est au bord de la mort et ressent une sensation d'apaisement et de sérénité :

*Ara mon pè toca la lausa  
La grèva lausa de la patz.*

Maintenant, mon pied touche la dalle,  
La lourde dalle de la paix.

La mort se dissimule aussi dans la nuit comme dans le poème « *Lo pes* » (P. 40). Les ténèbres pèsent de tout leur poids pour éteindre tout regard et tout bruit ; semblables aux humains, elles sont dotées, comme chez Lorca, de volonté, « *la nuòch [...] vòl pas* », et de force néfaste. La répétition anaphorique de l'expression « *se fai pesuga* », en début de vers, contribue à alourdir la sensation d'étouffement et de paralysie :

*Agandirem pas a lo dire  
Que la nuòch pesuga o vòl pas.  
Se fai pesuga sus mos braces.  
Se fai pesuga a la parpèla.  
Se fai pesuga sus las bocas,  
La nuòch que vòl pas que parlèssem.*

Nous n'arriverons pas à le dire :  
La nuit pesante ne veut pas.  
Sur mes bras elle se fait lourde.  
Se fait lourde sur mes paupières  
Sur mes lèvres s'appesantit ;  
La nuit qui ne veut pas que nous parlions.

Cependant, parfois, la mort elle-même est dotée de qualités humaines ; elle enveloppe avec douceur ceux dont l'heure finale a sonné :

*La mort i manda un vestit de silenci,  
Un doç cocon per los ensepelir.* <sup>2318</sup>

La mort envoie un habit de silence,  
Un doux cocon pour les ensevelir.

---

*Rouquette et le renouveau de la poésie occitane : la poésie d'oc dans le concert des écritures européennes, 1930-1960.* PULM, collection « Etudes occitanes », Montpellier. p. 77.

<sup>2316</sup> Max Rouquette, 1963. *La Pietat dau matin*, IEO Toulouse, Messatges. P. 57.

<sup>2317</sup> Mistral donne comme explication, à l'entrée « *lum* : *saup pas ounte penja lou lume*, il ne sait à quel Saint se vouer ».

<sup>2318</sup> *Op. Cit.*, « *Lo vestit de silenci* », p. 58.

Mais c'est une fausse douceur qui ne peut leurrer ceux qui sont conscients que tout meurt sur cette terre car l'heure est marquée dans le grand livre de la vie. Lorca lui-même en a eu très tôt la prémonition. C'est ce qui arrive au jeune homme dont l'heure a été fixée. En terme juridique, le verbe espagnol « *emplazar* » signifie « assigner », « convoquer ». Le « *Romance del emplazado* », « *Romance de l'assignat* », « *Romance de l'assigné* » est en effet le poème dans lequel Amargo est convoqué pour mourir un vingt-cinq août :

*Será de noche, en lo oscuro,  
Por los montes imantados,  
[...]  
Aprende a cruzar las manos,  
Y gusta los aires fríos  
De metales y peñascos.  
Porque dentro de dos meses  
Yacerás amortajado.*<sup>2319</sup>

*Serà la nuòch, en l'escur  
Per los sèrres d'aurimant,  
[...]  
Apren a crosar las mans  
E tasta los èrs gelats  
De metals e de rocasses.  
Perque dins los dos meses  
Seràs mòrt e enterrat.*

*Serà de nuech, dins l'escur,  
Tras lei sèrres traiserèus,  
[...]  
Apren a crotzar tei mans,  
E gausís deis auras frescas  
De rocàs e de metaus.  
Que seràs, d'aquí dos mes,  
Defuntat e sebelit.*

Ce sera dans la nuit noire,  
Parmi les monts aimantés,  
[...]  
Apprends à croiser les mains  
Et à goûter les vents froids  
Des métaux et des rochers.  
Car tu seras dans deux mois  
Raide mort et enterré.

La première phrase du roman de García Márquez, « *Crónica de una muerte anunciada* », « *Chronique d'une mort annoncée* »<sup>2320</sup>, contient cette notion de prémonition et de vision, en songe, d'événements tristes ou de mauvais augure : « *El día en que le iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo* », « *Le jour où il allait être abattu, Santiago Nasar s'était levé à cinq heures et demie du matin pour attendre le bateau sur lequel l'évêque arrivait.* »<sup>2321</sup>. Comme le héros du roman de Gabriel García Márquez, Amargo a été avisé de la date fatidique et se prépare malgré son angoisse puis se laisse aller avec un stoïcisme tout à fait cordouan :

<sup>2319</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. P. 452-453. Traduction d'André Belamich. Federico García Lorca, Max Rouquette. « *Romance de l'assignat* ». P. 51. Allan, « *Romance de l'alogat* », p. 38. Cette expression, « *el Emplazado* », était le surnom du roi Fernando IV de Castille, né à Séville en 1285 et mort à Jaen en 1312 ; il fut roi de Castille de 1295 à 1312. Il reçut ce surnom à cause des circonstances mystérieuses qui entourèrent sa mort prématurée ; histoire et légende y sont mêlées. Selon la *Crónica de Fernando IV*, los *hermanos* Carvajal, accusés d'avoir assassiné un favori du roi, furent condamnés à mort mais, avant d'être exécutés, assignèrent Fernando IV, à mourir dans le mois qui suivrait. En effet le roi décéda le 7 septembre 1312, un mois après le délai imposé par les deux frères.

<sup>2320</sup> Gabriel García Márquez, romancier et journaliste colombien, prix Nobel de littérature en 1982. Une de ses œuvres intitulée *Crónica de una muerte anunciada* fut publiée pour la première fois en 1981 à Bogota, avant d'être éditée en France chez Grasset. *Crónica de una muerte anunciada*, Mondadori, Madrid, 1985. Elle a été adaptée au cinéma par Francesco Rosi en 1987. Traduite en occitan par Monica Palomarès. <http://www.worldcat.org/title/cronica-duna-mort-anonciada/oclc/490250221> Gabriel García Márquez; Monica Palomarès, *Cronica d'una mòrt anonciada*, Toulouse, Institut d'Estudis Occitans, 1992.

<sup>2321</sup> Gabriel García Márquez, *Op. Cit.*, p. 11. Gabriel García Márquez, 1981. *Chronique d'une mort annoncée*, traduit de l'espagnol (Colombie) par Claude Couffon, Paris, Grasset. P. 13.



*El veinticinco de junio  
Abrió sus ojos Amargo,  
Y el veinticinco de agosto  
Se tendió para cerrarlos.  
[...]  
Y la sábana impecable,  
De duro acento romano,  
Daba equilibrio a la muerte  
Con las rectas de sus paños.<sup>2322</sup>*

*Lo vint e cinc de junh  
Amargo obriguèt los uòlhs,  
E lo vint e cinc d'agost  
S'alonguèt per los barrar.  
[...]  
E lo linçòu, sensa dèca,  
Dins son dur accent roman  
Baila compés a la mòrt  
Amb los plec de sos panèls.*

*Per lo vint-e-cinc de junh,  
Despleguèt seis uèlhs, l'Amargo,  
E lo vint-e-cinc d'avost  
S'ajacèt per lei plegar.  
[...]  
E lo susari sens deca,  
De rufe gaubi roman,  
Balhava, ambé sei plec reges,  
A la mòrt son escandilh.*

*Le vingt-cinq du mois de Juin  
Il avait les yeux ouverts  
Et le vingt-cinq du mois d'Août  
Il gisait pour les fermer.  
[...]  
Et le suaire, sans défaut,  
Sculpté d'un ciseau romain,  
Tenait la mort immobile  
Dans sa draperie sévère.*

Le présent que Rouquette emploie, « *baila compés* », ajoute une sensation de permanence ou d'actualité que l'imparfait, « *daba equilibrio* », ne permet pas puisque ce temps est celui d'un passé révolu. Dans ce texte ni la nature ni le cosmos ne seront d'aucun secours pour ce jeune homme et l'épée de Saint Jacques (dont la fête religieuse est célébrée le 25 juillet, au milieu du délai imparti) sera l'instrument de la mort :

*Espadón de nebulosa  
Mueve en el aire Santiago.  
Grave silencio, de espalda,  
Manaba el cielo combado.*

*Una espasa de neblosa  
Sant Jaume la mòu dins l'èr.  
Un grèu silenci d'esquina  
Gisclava dau cèl arcat.*

*Dins l'aire Sant-Jaume branda  
Un espason de neblosa.  
Un grèu silenci, d'esquina,  
Salissia lo cèu clinat.<sup>2323</sup>*

*Une épée de nébuleuse  
S'élève au poing de Saint Jacques  
Et des flancs du ciel cambré  
Ruisselle un silence grave.*

Le recueil composé en 1963 par Max Rouquette *La pietat dau matin*, n'est pas si compatissant que pourrait le suggérer le titre. On y retrouve le sentiment de désespérance et la présence de la mort, portée par le vent<sup>o</sup>:

*Per tres camins va e camina,  
Bèl cavalier d'espiga d'aur,  
Dins lo flotar de l'estamina,*

*Par trois chemins va et chemine,  
beau cavalier à l'épi d'or,  
tandis que flotte l'étamine,*

<sup>2322</sup> Federico, García Lorca. « *Romance del emplazado* », p. 452. Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard, p. 228. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 440. « Et le linceul sans défaut / sculpté d'un ciseau romain, / fait équilibre à la mort / dans sa draperie sévère. ». Rouquette. P. 53. Allan. P. 39.

<sup>2323</sup> *Idem*, Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard, p. 227. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 440. A. Belamich écrit « Saint Jacques ». À propos de la traduction d'Allan, M-J. Verny, dans des documents de travail qu'elle nous a fournis, note « *nebulosa* » au lieu de « *neblosa* » et corrige « *lo cèu* » en « *dau cèu* ». D'autre part, le verbe « *clinat* » signifie « pencher » quand Lorca emploie le verbe « *combar* » dont le sens est « tordre, courber », ce qui évoque la courbure céleste. L'absence de ponctuation, chez Rouquette, gêne car elle ne laisse pas entrevoir l'indifférence du ciel « *de espalda* » qui se détourne du jeune homme.

*Au vent que bufa de la mòrt.*<sup>2324</sup>

au vent qui souffle de la mort.

Au contraire d'un certain détachement chez Lorca et/ou d'une douceur mélancolique comme dans le poème « *Memento* », l'humour, l'ironie et, le sarcasme sont une arme pour se défendre de l'idée de la mort chez R. Busquet. Dans les poèmes « *Una petòfia* » et « *L'escafandre* » du recueil *Aquò ritz quand plòu*, le monde des morts ne vaut pas grand-chose et surtout pas celui des vivants mais tous les humains savent que c'est le sort commun d'aller « *far de pruna* », ce qui pourrait se traduire familièrement par « nourrir les vers » ou, pour conserver une image agricole, « manger les pissenlits par la racine » :

*Aquel mond dels paures defunts  
Val pas, mas pas brica, lo nòstre  
[...]  
Dison qu'es l'astre comun  
De s'enanar far de pruna.*<sup>2325</sup>

[Ce monde des pauvres morts  
Ne vaut pas, mais pas du tout, le nôtre  
[...]  
Ils disent tous que c'est le sort commun  
De s'en aller nourrir les vers].

Il y a une forme de dédoublement quand le poète se voit mourant dans son corps, qui est un scaphandre puis qui devient un ballon avant de se vider de lui-même. Les assonances en « o » et les allitérations en « v » ainsi que répétitions soulignent la sensation de regard sur soi :

*Dins mon còs, qu'es un escafandre,  
[...]  
Vesi, flotant coma un balon,  
Mon còs que de ieu ja se vueja,  
Me vesi vesent lo talon.*

[Dans mon corps, qui est un scaphandre,  
[...]  
Je vois, flottant comme un ballon  
mon corps qui se vide déjà de mon être,  
je me vois voyant le talon].

Cette sensation d'être deux dans un même corps apparaît dans le poème de B. Lesfargues « *Lo còs, lo còr e l'ostal* », « Le corps, le cœur, la maison », quand le poète dit : « *E lo còs ont vivi / plega jos la carga.* »<sup>2326</sup>, « Et le corps que j'habite / ploie sous la charge », comme s'il s'agissait d'un autre soi-même.

La même impression de dédoublement est perceptible dans le poème de Busquet, « *Doble jòc* », le titre est déjà une évidence :

*Soi un piòt o soi un engeh,  
Piòt, engeh, aquò's arbitrari  
Qu'a l'encòp soi l'òc e lo non, [...]*<sup>2327</sup>

[Je suis un sot ou un génie,  
sot, génie, voilà qui est arbitraire  
car je suis, à la fois, le oui et le non].

La partie du recueil intitulée « *...E de quicòm mai* » est celle qui traite le plus de la mort, la plus pessimiste. Les titres sont révélateurs : le premier est « *Cap al cadafalc* » ; la neuvième pièce s'appelle « *Lo mòrt en ròsa* », [Le mort en rose]. Dans « *La nuèit dels temps* », [La nuit des temps] (P. 90), on peut lire dans la dernière strophe :

*Mas ara que soi viu, morir  
Aquò's pas brica la pena.*

[Mais maintenant que je suis vivant, mourir  
Ça ne vaut pas bien la peine].

<sup>2324</sup> Max Rouquette, 1963. *La Pietat dau matin*, IEO Toulouse, Messatges. P. 49.

<sup>2325</sup> Ramon Busquet, *Aquò ritz quand plòu*, Messatges, IEO, Tolosa, 1979. P. 39.

<sup>2326</sup> Bernat Lesfargues, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrux, Jorn. P. 155.

<sup>2327</sup> Ramon Busquet, *Op. Cit.* p. 65.

C'est encore l'ironie qui sous-tend la quatrième strophe, consacrée au jeune conscrit, du poème « *Balada dels banhats* » (P. 63). Sa mort sera sa gloire et fera fleurir sa mémoire : on retiendra son nom parce qu'il aura perdu la vie au combat :

<i>Doblides pas, jove conscrit, Que de ta mòrt depend ta glòria, E que plan viu, cap a l'Istòria, Te cal enanar sens un crit Per que florisca ta memòria. E tant melhor se n'as sangnat Dès que plòu totjorn sul banhat !</i>	[N'oublie pas, jeune conscrit, que de ta mort dépend ta gloire, et que bien vivant, vers l'Histoire, tu dois partir sans un cri afin que fleurisse ta mémoire. Et c'est tant mieux si tu en as saigné car il pleut toujours sur celui qui est mouillé !]
---	--

Les « *Tankas d'òc e d'enlòc* » sont l'occasion de retourner vers le passé et de faire une promenade dans les ruines et le cimetière dans lequel les « *morts familiars, inconeguts* » l'attendent mais dont il décline l'invitation. L'humour caustique de Busquet est lisible dans le jeu sur la polysémie du verbe « décliner » : il refuse l'invitation des anciens de les rejoindre au cimetière bien qu'il sache qu'il les y retrouvera un jour, peut-être pas si lointain, car sa santé décline :

<i>Vos grandmercegi, Mòrts familiars, inconeguts, Qu'ara, vesètz, Ieu declini, qu'ara per ara Declini lo vòstre convit.<sup>2328</sup></i>	[Grand merci à vous, morts familiers ou inconnus, qui, maintenant, voyez comme je décline, et, à l'instant, je décline votre invitation].
--	---

C'est encore une double image qui montre la cruelle réalité de la mort dans le tanka XXXV :

<i>Cuèbri la taula De la mòrt amb ton cacalàs, Canda toalha, Puèi plan ceremoniosament, I fau tampona de mon còs.<sup>2329</sup></i>	[Je recouvre la table de la mort avec ton éclat de rire nappe impeccable ensuite en grand appareil, de mon corps je fais ripaille].
--	---

La table de la mort, comme un autel du sacrifice, est recouverte d'une serviette, une nappe qui est un éclat de rire, comme une moquerie ; sur cette table l'auteur fait ripaille de son propre cœur. La gouaille et le sarcasme de Busquet nous éloignent de l'ironie cinglante (mais moins apparente que celle de Busquet) de Lorca dans le poème « *Reyerta* » (*Romancero gitano*) dans lequel il s'adresse aux gardes civils pour les informer de la rixe qui vient d'avoir lieu et s'est achevée par la seule mort de Juan Antonio Montilla :

<i>Señores guardias civiles : Aquí pasó lo de siempre. Han muerto cuatro romanos Y cinco cartagineses.<sup>2330</sup></i>	<i>Messieurs los gardes civils : Aquí, es totjorn parierà. Son mòrts quatre Romans E cinc Cartageneses.</i>
---	---

<sup>2328</sup> *Idem*, LXXIV, p. 158.

<sup>2329</sup> *Idem*, « *Tankas d'entre cèl e mar* », p. 144. [Tankas d'entre ciel et mer].

*Meissens lei gardas civius  
Aqui fuguèt coma sempre :  
I son mòrts quatre romans  
Ambé cinc cartaginés.*

Ici, messieurs les gendarmes,  
C'est toujours pareil, voyez :  
Il y a cinq Carthaginois  
Et quatre Romains tués.

L'ironie de Busquet s'apparenterait davantage à la dérision que l'on perçoit dans certains poèmes de Machado, bien plus qu'à Lorca, ainsi que le note Cl. Esteban dans sa préface : c'est dans « les passages les plus sombres de *Campos de Castilla* » que « le sarcasme et la dérision semblent triompher seuls »<sup>2331</sup>.

La réalité de la mort est violemment évoquée dans le texte « *Planh* » qui est un souvenir des Troubadours. Ceux-ci composaient un chant funèbre en hommage à un prince ou un quelconque personnage politique, lors de leur décès ou, comme Lorca, à la mort d'un ami cher. Dans ce poème, que le poète s'adresse à soi-même, il parle du silence qui règne dans l'envers du décor de la vie : « *de l'autre latz del decòr / que son que un silenci i batega* » et des pulsations qui cessent malgré les protestations du muscle cardiaque : « *s'acabarà lo baticòr / d'aquel muscle que repotega*. ». Le sarcasme prend toute sa valeur quand l'auteur évoque clairement sa mort sexuelle avec humour et regret cependant :

*Quand s'abausarà lo ressort  
(i a pas res mai que mai me vèxe !)  
de mon pichon coquin de sòrt,  
que los mòrts an pas cap de sèxe.*<sup>2332</sup>

[Quand se cassera le ressort  
(rien ne me vexe davantage !)  
De mon petit coquin de sort,  
Car ils n'ont pas de sexe les morts]

La première et la dernière strophe sont en légère opposition : la première montre le corps devenu cadavre, rongé par les vers :

*Lèu, quand lo vèrm, qu'es alestit,  
De las miàs carns farà sas òbras,  
Quand me raubarà lo vestit  
Que los òsses n'an pas de sòbras.*

[Bientôt, quand les vers qui sont prêts,  
de ma chair feront le ménage,  
quand ils me voleront les habits  
car les os ne laissent pas de restes].

Dans la dernière strophe revient le sourire car l'auteur pense, même mort, qu'il appellera ses voisines de cimetière pour l'aider à retrouver sa jeunesse d'autrefois :

*Quand vos sonarai, tric e truc,  
Mas vesinas de cementèri,  
Venètz enfin me faire astruc  
Un còp de mai coma un còp èri !*

[quand je vous appellerai, tric et truc,  
mes voisines de cimetière,  
venez enfin me rendre heureux  
un coup de plus comme j'étais autrefois !]

<sup>2330</sup> Federico García Lorca, *Romancero gitano*, p. 429. Traduction d'A. Belamich. *Poésie*/Gallimard, p. 197. A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 421. « Ici, messieurs les gendarmes, / l'histoire est toujours la même : / Il y a cinq Carthaginois / tués et quatre Romains. ». Rouquette. « *Batèsta* ». P. 23. Robèrt Allan. P. 17.

<sup>2331</sup> Antonio Machado, *Champs de Castille* précédé de *Solitudes, Galeries et autres poèmes* et suivi de *Poésies de la guerre*. Trad. de l'espagnol par Sylvie Léger et Bernard Sesé. Préface de Claude Esteban. Collection Poésie/Gallimard (n° 144), Gallimard. 1980. Préface de Claude Esteban, p. 12-13.

<sup>2332</sup> Ramon Busquet, *Aquò ritz quand plòu*, Messatges, IEO, Tolosa, 1979. « *Rai d'aquò e de quicòm mai* ». P. 91.

Le tonalité de ce poème n'est pas très éloignée de celle du texte de Lorca intitulé « *El Diamante* » dans lequel l'auteur présente les défunts en train de jouer aux cartes car la vie est si triste dans un cimetière:

<i>Ahora en el monte lejano</i>	Maintenant, sur la colline
<i>Jugarán todos los muertos</i>	tous les morts doivent jouer
<i>A la baraja. ¡Es tan triste</i>	à la manille. C'est triste
<i>La vida en el cementerio!</i> <sup>2333</sup>	de vivre dans un cimetière !

Le « tanka » LXXIX évoque le doute de l'absence de réalité et se rapproche des thèses sartriennes contenues dans l'ouvrage « *L'être et le néant* »<sup>2334</sup>:

<i>L'èra del dobtè</i>	[L'ère du doute
<i>Me dobtí ieu qu'es pas res mai</i>	moi, je me doute que ce n'est rien d'autre
<i>Que lo d'aquòs,</i>	que cette chose,
<i>Res mai qu'una abséncia d'anguila</i>	rien de plus qu'une absence d'anguille
<i>Dejós una abséncia de ròca.</i> <sup>2335</sup>	sous une absence de rocher].

Les « tankas » LXXVIII et LXXIX se rapprochent, semble-t-il, de ce concept de l'être et du néant avec des interrogations indirectes et sous-jacentes sur la vie et l'existence de l'homme. L'homme « *carnièra* », « charnière », (LXXVIII) est pris entre deux néants, « *nonrés* », deux vides, « *vuèges* » (LXXVIII) qui l'écrasent comme une puce ; la vie n'est qu'absence, « *abséncia* » (LXXIX), mot répété deux fois. Le terme « *carnièra* », « charnière » est, à double sens, (P. 161) ; il joue sur le mot « *carn* » qui signifie « chair » que l'on trouve dans le troisième vers et qui peut évoquer le charnier :

<i>Òme carnièra</i>	[Homme charnière
<i>Qu'i cracinan los dos nonrés,</i>	où grincent les deux néants,
<i>Ome de carn, carnièra entre dos quicòmés vuèges</i>	homme de chair, charnière entre deux vides
<i>Que t'esclafan, mena de nièra.</i>	qui t'écrasent, espèce de puce]

Mais l'être humain peut être « *un gos que mena una vida / de gos* », un chien qui, par hasard, sait qu'il mène une vie de chien bien qu'il soit fier (LXXXVII, p. 163). La conscience est bien ce qui nous différencie du genre animal. La perception de l'existence comme un enfer douloureux pour la chair qui expie quand l'âme expire, est clairement exprimée dans le tanka LXXXVII ; les consonnances du jeu de mot « *expira* » et « *expia* » dues à la chute du « r » soulignent l'humour et renforcent l'idée d'expiration :

<i>La carn expia, l'arma expira,</i>	[la chair expie, l'âme expire,
<i>Aquò's un òme en lenga mòrta</i> <sup>2336</sup>	ceci est un homme en langue morte].

C'est avec beaucoup d'acuité que Busquet évoque le trépas, le dernier pas de la vie qui est en réalité le premier de la mort. Busquet joue sur le mot « *trespàs* » et une expression

<sup>2333</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Libro de poemas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. P. 208. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 37.

<sup>2334</sup> « *L'être et le néant* » est l'ouvrage majeur de Jean-Paul Sartre, publié en 1943.

<sup>2335</sup> Ramon Busquet, *Op. Cit.*, p. 161.

<sup>2336</sup> *Idem*, LXXXVII, p. 163.



populaire, « ni une ni deux ». Il s’amuse aussi le nombre trois, c’est à dire les trois pas, « *tres passes* » qu’il pense devoir faire pour passer de vie à « *trespàs* », trépas. L’auteur laisse supposer que si le premier trépas est le plus difficile, il est possible d’imaginer qu’il puisse y en avoir un autre ; ce qui suggérerait une autre vie. C’est donc encore un jeu de mots dont Busquet est friand, qui vient soutenir cette sensation de vide :

<i>Ni dos ni tres,</i>	[Ni deux ni trois,
<i>I a pas que lo primèr dels tres</i>	il n’y a que le premier des trois
<i>Passes que còsta.</i>	pas qui coûte,
<i>I a pas que lo primèr trespàs,</i>	il n’y a que le premier trépas,
<i>Sens cap de respòsta, que còsta.</i> <sup>2337</sup>	resté sans réponse, qui coûte].

Un des rares textes dans lequel Busquet aborde sérieusement le thème de la mort est celui qui est intitulé « *Dreit en dreit* » (P. 122) qui parle d’un soldat qu’il a tué à la guerre, « *lo mal mòrt* », et dont le souvenir le hante au point de le faire vivre dans sa propre chair ; le titre « *Dreit en dreit* » contient un jeu de mot sur le terme « droit » :

<i>Lo paure soldat qu’ai tuat</i>	[Le pauvre soldat que j’ai tué
<i>Dòrm dins ieu sa vida postuma</i>	dort en moi sa vie posthume
<i>Qu’ai dins los uèlhs sos traches tots</i>	car j’ai dans les yeux son visage tout entier
<i>E dins las aurelhas sa votz.</i>	et dans les oreilles sa voix].
[...]	[...]
<i>Dreit en dreit, al ras de sa tomba,</i>	[Droit en droit, au bord de sa tombe,
<i>Demoram aital d’òrres brieus,</i>	nous restons ainsi durant d’horribles moments,
<i>Sens saber perqué, miladieu,</i>	sans savoir pourquoi, nom de Dieu,
<i>Ieu m’arbori quand el se tomba,</i>	moi je me dresse alors qu’il est couché,
<i>Sus mas cambas ieu, caud, pesuc,</i>	moi, sur mes jambes, chaud et lourd,
<i>El dins sos malucs fregeluc.</i>	lui, glacé dans ses cuisses].

Seul, le juron de la dernière strophe, « *miladieu* », redonne un semblant d’énergie et de colère à un homme plein de regrets et de remords face à la tombe d’un mort injustement disparu pour fait de guerre. La construction du poème souligne la différence des postures des deux hommes : l’un est debout et droit, vivant et chaud quand l’autre est allongé, mort et glacé.

Francisco García Lorca signale, à propos de la signification de la poésie de son frère, que sont constamment présents les thèmes de la mort et la vie qui sont les deux faces d’une même monnaie et que ce sont des expériences ou des craintes, des jouissances ou un pressentiment : « *Muerte y vida, como las dos caras de una moneda, expresadas como experiencias o temores, coma fruiciones o presentimiento, son tema constante de su creación, tema que muchas veces se pone la máscara del Tiempo* » / [Mort et vie comme les deux faces d’une monnaie, exprimées comme des expériences ou des craintes, des jouissances ou un pressentiment, thème constant de sa création qui souvent revêt le masque du Temps]<sup>2338</sup>. Pour l’Andalou, la présence de binômes comme les deux pôles opposés du yin et du yang, c’est à

<sup>2337</sup> *Idem*, XCVII, p. 168.

<sup>2338</sup> Francisco García Lorca, 1981. *Federico y su mundo*, 2<sup>da</sup> edición, Madrid, Alianza Editorial. « *Significación de la poesía de García Lorca* », p. 185.

dire le noir et le blanc mais aussi l'amour et la mort ou la joie et la tristesse, est nécessaire voire indispensable ; il faut un double pour être certain de la réalité du monde : à quoi sert la neige sans le pas qui la souille ? À quoi sert la vie si elle ne finit pas ? Ainsi pense Busquet :

<i>Mas de qué serv</i>	[Mais à quoi sert
<i>La nèu que se'n feutra lo pas ?</i>	La neige qui amortit les pas ?
<i>De qué la nèu,</i>	À quoi serviraient la neige
<i>De qué sa tafa servirían</i>	Sa blancheur
<i>Sens lo pas negre que las maca?</i> <sup>2339</sup> .	Sans le pas noir qui les meurtrit ?]

L'homme ne meurt pas seul<sup>o</sup>: le cosmos et la nature l'accompagnent dans cette perte de vie. Il en est ainsi dans un poème en forme de conte, extrait de *Paraulas au vièlh silenci* de 1946, composé par R. Lafont:

<i>La nuech solombrava,</i>	La nuit faisait ombre
<i>Eriam sols e vièlhs.</i>	Sur nous seuls et vieux.
<i>Mai dins la nuech freja</i>	Mais dans la nuit froide
<i>Virava la luna</i>	La lune passait,
<i>Lei estèlas en plueja</i>	Les étoiles en pluie
<i>Casián a cha una.</i>	Tombaient une à une.
<i>Dins nòstrei mesolas</i>	Nous avions aux moelles
<i>Freg d'eternitat</i>	Froid d'éternité
<i>E siam mòrts, leis òmes</i>	Et nous sommes morts, les hommes
<i>Sens veire lo jorn.</i> <sup>2340</sup>	Sans voir le jour.

Lafont reprend les thèmes lorquiens avec la présence de la nuit et de son ombre froide, des étoiles et de la lune qui semblent présider à cette disparition collective des hommes. Rouquette et Lafont sont des rêveurs mais parfois ce sont les rêves lafontiens qui se meurent: « *De set mòron lei pantaiatges / qu'ai semenat sus mon camin* » / « De soif meurent les rêves / que j'ai semés sur mon chemin » (P. 47). Dans le poème « *Nocturn* », lune, nuit et vent sont présents « *Dins l'immensitat blava ont mòr un raive* » / « dans l'immensité bleue où meurt un rêve » (P. 23). Lafont emploie deux termes pour traduire le mot « rêve »: le mot « *pantaiatge* » se rapporte à l'action de rêver et « *raive* » est plus exactement le « rêve » dont Mistral dit dans son dictionnaire que c'est un terme originaire du Midi. Lafont traite la mort comme une compagne avec laquelle il est possible de signer un pacte et va jusqu'à affirmer qu'« *Aquí se pòt morir en patz* » / « on peut ici mourir en paix »<sup>2341</sup> car elle ne semble pas le préoccuper avec autant d'angoisse et de prégnance que Lorca :

<i>Avèm l'amor d'un evangèli</i>	avec l'amour d'un évangile
<i>De carrieras que van au diable</i>	de rues qui vont jusqu'au diable
<i>E pachejam un vièlh pecat</i>	et pactisent un vieux péché
<i>Amb la mòrt que nos fai companha</i> <sup>2342</sup>	avec la mort notre compagne

Cependant, le recueil de 1963, intitulé *L'ora* et qui se compose de douze poèmes de quatorze vers rimés ABBA, montre une réflexion plus profonde mais pas moins sereine. Le

<sup>2339</sup> Ramon Busquet, *Op. Cit.* P. 167. Tanka XCIII.

<sup>2340</sup> Robert Lafont, 2011. *Poèmas, 1943-1984*, Montpeyrroux, Jorn. « *Ailà vers lei pradas* », p. 29.

<sup>2341</sup> *Idem*, p. 107.

<sup>2342</sup> *Idem*, *Dire* (1957), p. 91.

titre du recueil est évocateur du sentiment qui doit animer l'homme et le poète<sup>o</sup>: *L'Ora*, « L'heure » (P. 185) ; c'est la saison de l'automne qui marque l'apaisement de la nature et des hommes, « *la davalada* », en occitan, qui indique l'approche du dernier sommeil comme dans le premier texte :

*Parier l'auton alucat de cisampa  
En un canton d'univers transparent  
Ara ven l'ora ont l'òme s'es consent  
Darrier lenhier en son edat s'acampa.*

Comme l'automne attisé par la brise  
en un recoin transparent d'univers  
voici venir cette heure où l'homme consentant  
dernier bûcher en son âge s'assemble.

Le premier poème montre que l'homme est prêt puisque l'heure est venue mais dans le cinquième domine un mélange de crainte et d'espoir ; la mort et la vie se mêlent, la Nature accomplit sa mission et l'orage est le signal de l'heure finale :

*Entre esperar sempre l'espèr es van.  
Abandonat au voler de la Natura  
Quite d'ufana e de desgaubiadura  
Me'n vau aquí ont leis autres vendràn.  
Mas atentiu a l'ora que deslaça  
Guèire lo signe luenh de la crosiera  
Ont lo camin rescontrarà l'aurassa.<sup>2343</sup>*

En mon espoir toujours en vain j'espère.  
Abandonné au vouloir de Nature  
lavé d'orgueil et de gauches révoltes  
je vais au lieu où les autres viendront.  
Mais attentif à l'heure qui délace  
je guette le signal lointain du carrefour  
où le chemin rencontre la tempête.

L'acceptation qui naît dans ce poème se retrouve dans le dixième, avec une tonalité différente car apparaissent l'espoir, l'orgueil et l'éblouissement de vivre une autre vie :

*L'espèr me pren e l'orguelh generós  
D'un viure sensa viure dins la luz  
Esbarlugat d'eternitat e nèc.<sup>2344</sup>*

L'espoir et l'orgueil généreux me saisissent  
D'un vivre hors de la vie dans la lumière  
Interdit d'un éblouissement d'éternité.

Lafont ne semble pas aborder le thème de la fin de vie de façon aussi négative que Lorca ou Lesfargues ou même Boudou. Ce même poème (P. 202-203) s'ouvre sur une prise de conscience de la nécessité de la mort, de son utilité si l'esprit se prépare et profite de chaque instant de vie supplémentaire accordé par le temps pour s'enrichir :

*D'un lent d'un clar d'un circular aspect  
En ieu grandís la mòrt filha de l'èime  
Se pròva dins cada ora que la rèime  
Au temps e m'expandís en intellectu.*

D'une lente d'une claire d'une circulaire image  
en moi grandit la mort fille de l'esprit  
s'éprouve chaque heure que je rachète  
au temps et m'élargit en intelligence.

Est-ce son quarantième anniversaire qui porte l'homme à une plus profonde réflexion poétique et vitale? Voici ce que dit Lafont dans le septième poème, (P. 196-197) à l'heure du bilan :

*Antau viurai soscat de l'enfrun  
Coma ai viscut e fai quaranta annadas  
Levant palais sus un plan de desrun  
Batent l'esposc dei jóias margalhadadas  
Liure de desrasons incendiadas*

Ainsi vivrai-je avec l'ombre creusée  
en moi ainsi que j'ai vécu quarante années  
élevant des palais sur des sols éboulés  
faisant jaillir l'écume et la lumière de la joie  
libre de déraisons incendiées

<sup>2343</sup> *Idem*, p. 193.

<sup>2344</sup> *Idem*, p. 203.

*D'aquí au gorg ont amb eu serem un.*

jusqu'à ce gouffre où enfin je suis lui.

Se retrouvent les gouffres de Lorca et de Pécout mais dans l'optique d'une réunion des corps dédoublés lors de l'existence terrestre. Ce dédoublement est exprimé dans la troisième pièce:

*Ponhs arrapats ai còmas de l'espant  
Se cresètz pas que ieu tanben dormiga  
En aqueu vam desdoblaira que liga  
L'òme a son Autre mòrt entraînant.*<sup>2345</sup>

Poings agrippés aux cheveux de l'effroi  
vous savez bien que moi aussi je dors  
dans ce dédoublement de coues qui me lie  
à l'Autre mort qui m'entraîne à l'abîme.

Quelques années plus tard, paraît *Aire liure* où revient la notion de gouffre dans lequel se perd la vie quand le cœur cesse de battre :

*Sus un camin anam ribejat d'aiganhòla  
Mai lo camin totjorn remonta dei Inferns  
E l'auba se revira en escotant lei tomples  
Ont la lutz se fai nuech e nòstre pous silenci.*<sup>2346</sup>

Nous suivons un chemin que borde la rosée  
mais le chemin toujours remonte des Enfers  
et l'aube se retourne en écoutant les gouffres  
où je jour devient nuit et notre pous silence.

La vision de la mort par Lafont ne ressemble pas à celle de Lorca car l'auteur occitan est doté d'un instinct vital et d'une énergie qui le poussent à croire en la vie : « *Siáu lo que canta per deman* », Je suis qui chante pour demain », affirme-t-il dans le Romance « *Roja* » (P. 146-147). Il insiste dans une espèce de défi lancé à la mort et affirme la priorité donnée à la vie sur la mort inévitable. Nous pouvons remarquer un « mot-besson » dans l'occitan « *emprenhar* » très proche de l'espagnol « *preñar* »<sup>o</sup>:

*Dise per emprenhar la mòrt  
Dise per dire e per i creire  
Per espessir en tota carn  
Lo cancre sanitós de jòia.  
Dise de viure a ne morir  
Trasent mei mans en d'autrei mans  
Totei fraires d'un parier fuòc  
Que nos enauça sus lo vuege.*<sup>2347</sup>

Je dis pour engrosser la mort /  
je dis pour dire pour y croire  
pour épaissir en toute chair  
le cancer noble de la joie.  
Je dis de vivre à en mourir  
jetant mes mains en d'autres mains  
tous frères d'un même feu  
qui nous élève sur le vide.

La pulsion essentielle qui anime Lafont est affirmée clairement, bien que mêlée à la conscience de la présence de la souffrance dans l'existence, dans la troisième pièce, « *La plueja caminant au pas d'aquela prima* » / « La pluie qui marche au pas de ce printemps », de la section « *Despossession* » (P. 256-257) :

*Un autre estiu se madura a l'asuelh  
E s'ai mau ò l'espèr e tornamai patisseet  
Au talh de mòrt que fai justícia ai fruchs  
Es que siam vius per abraçar e perdre*

*Lo temps e beure un cèu a glops.*

Un autre été mûrit à l'horizon  
si j'ai mal ou si j'espère et je souffre à nouveau  
sur le tranchant de mort qui fait justice aux fruits  
c'est que nous sommes vivants pour embrasser et  
perdre  
le temps et boire un ciel à gorgées.

<sup>2345</sup> *Idem*, p. 188-189.

<sup>2346</sup> *Idem*, « *Despossession* », p. 258-259.

<sup>2347</sup> *Idem*, *Aire liure*, « *Caminada* » / « *Itinéraire* », « *Glòria dau temps 6* », « *Gloire du temps 6* », p. 246-247.

Le vers « *Au talh de mòrt que fai justícia ai fruchs* » ravive le souvenir de « *las navajas de Albacete* », des couteaux d'Albacete du poème « *Reyerta* », « La rixe », dans le *Romancero gitano* ainsi que le « *Puñal* », « Poignard », du *Poema del Cante jondo* ; deux éléments tranchants, porteurs de mort alors qu'ici ils ne servent qu'à couper des fruits donc à profiter de la vie et de ce qu'elle offre. Le recueil *Dire*, dans la section « *Ombra perfiecha* », propose un poème dans lequel le couteau est associé à l'amour : « *talh de mòrt* » devenu « *talh d'amor* », mais l'objet n'est-il pas un symbole de sexe masculin ? La saveur des fruits que dore l'ardent soleil de l'heure méridienne, « *Lo cotèu de Miegjorn* », de la Provence chère à Lafont, se mêle aux sentiments et aux sensations :

[...] *Es ora de Provença*  
*Lo cotèu de Miegjorn dona sabor ai fruchs*  
*Nusa floris au talh d'amor Provença*  
*Blanca d'estiu soma dei coloridas.*<sup>2348</sup>

[...] C'est l'heure de Provence  
le couteau de Midi donne saveur aux fruits  
sur la lame d'amour la Provence fleurit  
blanche d'été capital des couleurs.

L'image de la chaleur du soleil coupante comme une lame de couteau ne pourrait peut-être pas être attribuée à un poète plus lunaire et nocturne que solaire comme Lorca mais elle est dans le registre des métaphores dont celui-ci émaille ses compositions. Lafont est plus proche du *Carpe Diem* d'Horace et d'une sagesse épicurienne que ne l'est Lorca malgré son tempérament en apparence joyeux et extraverti.

Le pessimisme latent et la perception de l'inconsistance, de l'« insoutenable légèreté de l'être »<sup>2349</sup> ou même de « l'ombre de l'ombre » de Busquet<sup>2350</sup> ainsi que cette difficulté d'être et/ou de ne pas être qui tourmentait le héros shakespearien Hamlet, **ne sont pas très présents chez** Lafont mais, bien qu'ils ne soient pas toujours aussi explicitement exprimés comme par Busquet ou Lesfargues et Boudou, ces sentiments dominent les compositions et l'esprit de Lorca.

Être, c'est à dire vivre, est une charge lourde à porter et le destin est difficile à assumer. Cependant une certaine légèreté, grâce à la musique et à la poésie ou au rire et à l'amitié... permet de dépasser ce sentiment de pesanteur. Cela n'empêche pas la perception d'une dichotomie<sup>o</sup>: lourdeur et légèreté de l'être vivant qui se sait mortel. Pourtant, et Lafont le laissait entrevoir, la mort peut avoir un aspect positif car, comme le dit la Bible, il faut que le grain de blé tombe en terre et germe, c'est à dire se transforme et donc n'existe plus sous son aspect premier, pour qu'un autre grain puisse naître. En effet, la mort est un phénomène biologique, physiologique naturel et inévitable ; Lesfargues avec ses descriptions réalistes, voire naturalistes, l'a montré. C'est une cessation d'activité du muscle cardiaque qui entraîne

<sup>2348</sup> *Idem, Dire*, p. 86-87.

<sup>2349</sup> Titre du cinquième roman de Milan Kundera, écrivain tchèque né en 1929. Ce roman a été écrit en 1982 et publié en France, en 1984. Au centre de l'œuvre, l'auteur place des personnages qui incarnent de grandes idées. Légèreté et pesanteur composent le titre de deux chapitres. Selon Kundera la vie est unique et ne peut se répéter ni les erreurs se corriger ; l'homme préfère vivre dans la légèreté. Le titre s'explique par une légèreté qui est parfois insoutenable lorsqu'elle est mise en contraste avec la lourdeur du destin.

<sup>2350</sup> Ramon Busquet, *Op. Cit.*, P. 167. « *Soi pas que l'ombra de mon ombra* » (Tanka XCIV). Voir aussi la chanson de Jacques Brel, de 1959, « Ne me quitte pas » : « Laisse-moi devenir / l'ombre de ton ombre / l'ombre de ta main / l'ombre de ton chien / mais ne me quitte pas ». <http://www.paroles.net/jacques-brel/paroles-ne-me-quitte-pas#eUt7MvY8sRcbP6xc.99>



l'arrêt des fonctions organiques, ce qui a pour conséquence une décomposition du corps humain ou animal. Une expression sétoise affirme que l'homme meurt deux fois: « *es mòrt e mai mòrt* », « il est mort et bien mort ». Cela peut être aussi un phénomène philosophique dans lequel l'âme qui anime (au sens premier du terme, qui donne vie) l'enveloppe charnelle, disparaît et, sur le plan religieux, est rendue à son créateur.

La sérénité qu'affiche B. Lesfargues dans les poèmes qui traitent de la mort et dans celui où il évoque les quatre saisons de la vie<sup>2351</sup>, lui vient certainement d'une attitude philosophique issue de sa croyance. Et pourtant, dans le poème « *Lo còs, lo còr e l'ostal* », « Le corps, le cœur, la maison », (P. 155). il confesse une forme de hantise, quand les yeux se voilent :

*La mòrt que me trèva  
M'empacha de veire  
A través las nèblas  
Un aveniror*

La mort qui me hante  
m'empêche de voir  
à travers la brume  
ce qu'il adviendra.

« *Cementèri* », la troisième section du recueil *Ni cort ni costièr*, est composée de trois épitaphes : « *Epitafi* », « *Autre epitafi* » et « *Un epitafi encara* » (P. 137). Les deux premiers commencent par « *Aquí jai / un òme* », « *Ci-gît / un homme* », mais le dernier précise, « *Aquí jai / un occitan* », « *Ci-gît / un Occitan* ». En effet, ce recueil est plutôt consacré à la défense de la culture occitane. Pour ce qui est de l'ouvrage *La plus close nuit*, la première partie est composée de textes anciens, de près de cinquante ans mais, déjà, la mort était présente dans un texte en français :

La mort est là qui vous fait signe  
Tout doucement comme une amie.<sup>2352</sup>

Elle est une « douce compagne » et le poète la prie de l'emmenner :

Vers tes pays sans lendemain  
Vers tes fleuves sans mémoire  
Vers tes cieus sans oiseaux  
Tes arbres sans feuillage  
Tes compagnons  
Sans visage  
Et sans  
Voix.

La construction du poème est significative de la disparition progressive de la nature, de l'effacement des hommes et de ce qui marque leur existence : la voix qui va se taire à jamais. Une fois éteinte toute forme de vie, le corps sera porté en terre et le poète indique ses dernières volontés pour la cérémonie, comme Lorca, Busquet ou Allan ont fait leur « testament » :

<sup>2351</sup> Bernat Lesfargas, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrroux, Jorn. P. 161. Sans titre.

<sup>2352</sup> Bernard Lesfargues, 2006. *La plus close nuit*, Fédérop, Collection Paul Froment. P. 16.

Pas de discours,  
 Mais un drapeau frappé de la croix ramondine.  
 [...]
   
 Quand je serai bien calé dans mon trou  
 Sans possibilité d'évasion,  
 [...]
   
 Les vins vieillissent dans ma cave  
 Vous les boirez. Moi,  
 Je ne serai plus là pour trinquer avec vous.  
 Je serai ailleurs.  
 Ailleurs ?  
 Mais dites-moi,  
 Dites-moi donc où c'est,  
 Ailleurs.<sup>2353</sup>

Ce poème est un des derniers de la seconde partie du recueil. Il est possible d'y déceler un mélange d'ironie légère et de satire sociale mais la fin traduit une inquiétude philosophique. Lesfargues n'aborde pas le problème de la mort comme l'auteur andalou, hanté par cette issue inéluctable de la vie.

L'expression de Lesfargues, « *Venga la mòrt, la vertadièra* » (P. 87) fait écho à celle de Pécout quand il s'exclame : « *Visca la mòrt de cada instant* », « Vive la mort de chaque instant » (P. 41). Cette dernière n'a rien de commun avec le cri infâme de Millán Astray : « *¡Viva la muerte!* » qui avait tant choqué Miguel de Unamuno. C'est une mort que nous portons en nous dès le début de notre vie :

*Viuràs amb la mòrt que fa caçaires lei desirs  
 La mòrt que l'atraversas  
 E que fa lei fams caçarèlas  
 Per inventar lo fuòc*<sup>2354</sup>

Tu vivras avec la mort qui fait chasseurs les désirs  
 et qui fait les faims chasseresses  
 la mort que tu traverses  
 pour inventer le feu

Bien que cela paraisse paradoxal, c'est une mort positive, génératrice de vie, d'une autre vie comme une graine qui, une fois enterrée, doit disparaître et mourir, pour que pousse une plante nouvelle. Cette certitude d'une mort « source potentielle de vie »<sup>2355</sup> est déjà exprimée dans le recueil *Avèm decidit d'aver rason* de 1969 : « *Enterrar lei mòrts / per venir vivents*, », « Enterrer les morts pour revivre ». Le concept de la mort une fois accepté car il fait partie intégrante du processus vital, « l'homme s'attachera à vivre intensément l'instant présent »<sup>2356</sup> :

*Viure en entier  
 Que la mòrt es entiera.  
 Ròde la ròda que fa  
 Qu'avèm per viure un moment*

Vivre tout entier,  
 Car la mort est entière.  
 Tourne la roue, qui fait  
 que nous avons pour vivre un moment

<sup>2353</sup> *Idem*, p. 72. « Mon enterrement ». Au cours des siècles se forma une dynastie Ramondine, parce que neuf parmi les comtes de Toulouse portèrent le prénom Raimon. Le terme « *mondin* », que l'on pourrait traduire par « *Raimondi* » fait référence à ces personnages et à la ville de Toulouse dont ils étaient les seigneurs.

<sup>2354</sup> Roland Pécout, *Mastrabelè*, Jorn, Montpeyroux, 1999. P. 41.

<sup>2355</sup> Marie-Jeanne Verny, *Enrasigament e nomadisme trajectoire d'un écrivain occitan de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle*, Roland PÉCOUT, I E O. Textes et documents. 2003. P. 170 et 172.

<sup>2356</sup> *Idem*, p. 246 et 427.

*E qu'aqueu moment per viure.*<sup>2357</sup>

et que ce moment est pour vivre.

Pour Pécout, le passé doit disparaître pour faire place à une nouvelle vie, à une nouvelle naissance et cela grâce au feu purificateur :

*Visca la mòrt de cada instant  
Per que cada instant fau brutlar lei passats  
E ne far brasa onte còire lo pan,  
Senon lei passats nos estofarián dins lo cendre.*<sup>2358</sup>

Vive la mort de chaque instant  
car chaque instant il faut brûler les passés  
et en faire braise où cuire le pain,  
sinon les passés nous étoufferaient dans la  
cendre.

Le feu est un élément qui, ici, ne détruit que ce qui est mauvais. Il est en relation avec le serpent qui, par sa mue, évoque le renouveau sous une nouvelle apparence. Cet animal a la possibilité de s'enrouler et, pour Pécout, la roue symbolise ce mouvement perpétuel :

*Lei ròdas  
Èran de soleus d'àngsia,  
De batesta.  
Li ròdas dei carris e lei mòla de pèira*<sup>2359</sup>

Les roues  
étaient des soleils d'angoisse,  
de bataille.  
Les roues des chars et les meules de pierre

Selon l'analyse de M-J. Verny, « Pour Pécout, les roues et les divers engrenages qui les meuvent sont des images de la fatalité qui pèse sur les hommes, fatalité dont la source est peut-être dans les dieux eux-mêmes. »<sup>2360</sup>. En effet, Ixion se joue de sa roue et de la fatalité que les dieux lui ont imposé de subir :

*Ixion escampa sa ròda dins lo cèu,  
Luènh coma un disc una pèira de fuòc.*<sup>2361</sup>

Ixion lance sa roue dans le ciel  
Loin, loin, comme un disque une pierre de feu.

Cette roue, roue de la Fortune ou de l'infortune, qui rend les animaux esclaves et soumet les hommes parfois est comparée à la noria comme nous l'avons vu :

*L'enrasigament-Identitat fai lo bèl ase de la posa-raca que tant que vira fa de torns, e que pesugament identic a la ròda, camina en cercle sèmpre caucant lei sieus pas ; e ne vei pas que son estacament a l'axe implantat dins la fònt e dins l'aiga : es aquò tot just que li quita funcionalament la fònt e l'aiga e lor dançar.*<sup>2362</sup>

L'enracinement-Identité fabrique l'âne de la noria qui tourne continuellement et qui, lourdement identique à la roue, chemine en cercle piétinant toujours ses propres pas ; et qui ne voit que son

<sup>2357</sup> Roland Pécout, *Mastrabelè*, p. 40-41 et 42-43.

<sup>2358</sup> *Idem*, p. 41-43. Il n'est pas aisé de rendre la tournure familière « *Ròde la ròda* ».

<sup>2359</sup> *Idem*, p. 13.

<sup>2360</sup> Marie-Jeanne Verny, 2003. *Enrasigament e nomadisme trajectoire d'un écrivain occitan de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle*, Roland PÉCOUT, I E O. Textes et documents. P. 336.

<sup>2361</sup> Roland Pécout, septembre 1978. *Poèmas per tutejar – Poèmes pour/à tutoyer*, Fontblanche (13), livret bilingue et cassette-audio, Association Mont-Jòia. P. 46-47. « *Ixion and the new frontier* ».

<sup>2362</sup> Voir le texte de Roland Pécout, « *Enrasigament e nomadisme, per una cultura bomiana* », p. 513, In Marie-Jeanne Verny, *Op. Cit.*, et les traductions, p. 13-14 et 234. Dans la note 3 de la page 13 de sa publication, M-J. Verny indique que la traduction française de la tournure « *tant que vira fa de torns* » « ne rend qu'imparfaitement compte de l'expression occitane initiale, très courante dans le langage parlé, que l'on traduirait approximativement par "Tant qu'il tourne, il fait des tours". Page 234, elle propose une formule différente : « L'enracinement-identité fabrique l'âne de la noria qui tourne et tourne encore [...] ». Nous remarquons la disparition de la majuscule du mot « Identité » dans la seconde proposition.

attachement à l'axe implanté dans la source et dans l'eau : c'est exactement cela qui lui enlève fonctionnellement la source et l'eau et leur danse.

Mais Pécout ajoute : « *E d'uneis ases privats de la posa-raca la voluntan e braman* », « Et certains ânes privés de la noria la réclament et braient » ; ce n'est cependant pas un acte d'homme révolté mais une « *Revindicacion d'esclau desmamat de l'amor de seis mèstres, dei delicis de la somession* », une revendication d'un esclave sevré de l'amour de ses maîtres, des délices de la soumission, c'est-à-dire conscient de la perte de sa liberté et en recherche de son identité perdue.

Lesfargues suggère lui aussi que la vie tourne comme une roue de loterie, sous le regard d'un Dieu peu regardant :

<i>Tot l'astre de l'annada dins las chifras,</i>	Tout le sort d'une année tient dans les chiffres,
<i>L'avenidor dau mond, çò meu,</i>	l'avenir du monde, ce qui est à moi,
<i>Çò teu, tot boirat dins las ròdas...</i>	ce qui est à toi, tout mêlé dans les roues...
<i>E vira, vira la perinqueta !</i>	Tourne, tourne la toupie !
<i>Mas quora poiràn pus virar</i>	Mais quand elles ne pourront plus tourner,
<i>E quand s'esbolharà la mecanica,</i>	quand se bousillera la mécanique,
<i>Crei-me, pita, òm auvirà</i>	crois-moi, petite, on entendra
<i>Un grand silenci espectaculars.<sup>2363</sup></i>	un grand silence spectaculaire.

« *De la Mòrt a la Mòrt, lo soleu vira* » / « De la Mort à la Mort, le soleil tourne » : l'image de la roue qui tourne, comme le soleil, d'un gouffre à l'autre comme le croyaient les Aztèques, s'exprime ici plutôt comme un espoir et semble poser la question de notre origine et de notre fin. Il faut remarquer que dans ce poème (IX) Pécout associe toujours la vie et la mort dans l'emploi de son lexique<sup>2364</sup>. La roue de feu qui est le châtiment d'Ixion, dans le dernier poème « *Ixion and the new frontier* » du recueil *Poèmas per tutejar*, évoque un éternel recommencement, souligné par la répétition du vers, « *Ixion vira sa ròda* » :

<i>Ixion vira sa ròda</i>	Ixion fait tourner sa roue
<i>E leis engranatges se manjan se congrelhan e se manjan</i>	et les engrenages se dévorent, et les engrenages naissent et s'usent
<i>E Ixion vira sa ròda.</i>	et Ixion fait tourner sa roue.
[...]	[...]
<i>Ixion ròda que rodarà, e sa ròda branduceja.<sup>2365</sup></i>	Ixion tourne et retourne sa roue, et sa roue hoquette.

Ce long poème est cependant celui qui peut se rapprocher le plus de l'œuvre surréaliste et angoissée de Lorca, *Poeta en Nueva York*, par sa métrique variée et avec son mélange de modernité et d'images crues voire cruelles comme celle de la ville inhumaine : « *La ciutat mecanica [...] amb sei ròdas de betum que viran* », « La Cité mécanique [...] aux roues de béton qui tournoient » (P. 46-47). Cependant, Pécout est loin de la mélancolie de Lorca et de sa hantise de la disparition de toute vie et M-J. Verny confirme cette impression dans son analyse : « La sérénité exprimée par le poète devant ce processus vital continu dont les ruines

<sup>2363</sup> Bernat Lesfargues, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrroux, Jorn. P. 55. « La folle de la force parle à ma sœur ».

<sup>2364</sup> Roland Pécout, *Op. Cit.*, p. 41.

<sup>2365</sup> *Idem*, p. 42-43 et 44-45.

de *Mastrabelè* sont la manifestation s'oppose à la mélancolie que ce type de spectacle inspire souvent aux poètes »<sup>2366</sup>. Cette roue de la vie qui est aussi instrument de torture rappelle le vers de R. Lafont dans « *Glòria dau temps* » : « *La pèira dau mond vira.* », « La pierre du monde tourne. »<sup>2367</sup>. Une des dernières compositions de Lesfargues suggère que la vie est semblable à la roue d'un puits :

<i>Vira la ròda</i>	Tourne la roue
<i>Ròda lo temps</i>	roule le temps
[...]	[...]
<i>Vira la vita</i>	vire la vie
<i>Gira lo temps</i>	tourne le temps
<i>E l'aiga giscla</i>	et l'eau jaillit
<i>L'aiga del potz</i> <sup>2368</sup>	l'eau de ce puits

L'auteur joue sur le sens des mots comme le substantif « *ròda* » et le verbe « *ròda* ». Il n'y a rien de triste ou de négatif. Lesfargues est le poète de la générosité : la chaîne du puits n'est plus rouillée et l'eau éteindra la soif des hommes et de la nature, du temps et des cieux.

Ces sentiments de vie et de mort sont présents chez R. Pécout mais dans une tout autre perspective que chez Lorca. La vue des tombeaux vides, creusés dans la roche, du site Saint Blaise, fait surgir des images crues dans le style lorquien mais semblables aussi à celles de Lesfargues :

<i>Lei tieras de formigas, babaròtas</i>	Les files d'insectes noirs
<i>Curant leis òs de l'Èstre</i> <sup>2369</sup>	Curant les os de l'Être

Mais ce poème s'achève sur un hymne à la vie : « *La vida, aquò's lo vivènt que s'esbarluga* » / « La vie, c'est l'éblouissement de celui qui est vivant » (P. 30). Cependant, bien qu'il y ait l'expression d'un paradoxe dans la strophe dans l'idée d'arrachement lors de la naissance :

<i>Naissèm solets, totei,</i>	Nous naissons seuls, toujours,
<i>Fòrça amats e fòrça solets,</i>	très aimés et très seuls,
<i>E l'istòria, a cada còp, de nàisser,</i>	et l'histoire de chacune de nos naissances,
<i>Es istòria de se desrabar.</i> <sup>2370</sup>	est l'histoire d'un arrachement.

L'auteur affirme que « *Tot pòt nàisser perque tot morís* », « Tout peut naître parce que tout meurt. » (V. 29), la parabole du grain de blé<sup>2371</sup> n'est pas loin.

Et pourtant, cette vie peut dévorer ses propres enfants, « *vida manja seis enfants* », « la vie mange ses enfants »<sup>2372</sup>, comme dans le tableau de Goya « *Saturno devorando a un hijo* »,

<sup>2366</sup> Marie-Jeanne Verny, *Op. Cit.*, p. 425.

<sup>2367</sup> Robert Lafont, 2011. *Poèmes, 1943-1984*, Montpeyroux, *Jorn. Aire liure*, « Gloire du temps 4 », p. 238-239.

<sup>2368</sup> Bernard Lesfargues, 2006. *La plus close nuit*, Fédérop, Collection Paul Froment. P. 47. « *La ròda del potz* », « La roue du puits ».

<sup>2369</sup> Roland Pecout, *Mastrabelè*, p. 27.

<sup>2370</sup> *Idem*, p. 41.

<sup>2371</sup> Cf. Evangile selon Saint Jean, Jn 12, 24-25.



une des *Peintures noires* peinte entre 1819 et 1823 directement sur les murs de sa maison appelée la *Quinta del Sordo* (« Maison de campagne du Sourd ») dans les environs de Madrid<sup>2373</sup>.

Ce concept de la mort source de vie et de l'éternel recommencement se retrouve dans ce vers du poème « *Ixion and the new frontier* » (P. 44-45) : « *de continents s'escrançan e de continents naisson.* », « des continents se lézardent et des continents naissent ». De même, le spectacle d'un monde en décomposition du poème « *Passejada long dau riu après vendemiar* », « Promenade au bord de l'eau après les vendanges », offre une part de vie positive ; les tomates dont la couleur habituelle est le rouge, poussent sur les ordures qui les engraisent :

<i>Rescontraviam de morcèus de botelhas</i>	Nous croisions des tessons de bouteilles/
<i>De boitas rovilhadas entre lei plants</i>	des boîtes de conserves rouillées au milieu
<i>De pomas d'amor que grelhan deis escobilhas</i>	des plants de tomates qui poussent dans les ordures
<i>Eriam au mond a travers</i>	nous étions au monde à travers
<i>Dei restas mesquinas de la vida dei vilatges</i> <sup>2374</sup>	les pauvres restes de la vie des villages

Même dans la mort de son ami, Pécout parvient à trouver une part de consolation :

<i>Quand lei ciprès senton lo fuòc</i>	Quand les cyprès sentent le feu
<i>Coma una flamba dins lo Fons</i>	comme une flamme dans le creux
<i>Dei mans de la nuech</i>	des mains de la nuit
<i>Quand tot l'espandi es tròp pichòt</i>	quand tout l'espace est trop petit
<i>E que l'inutil a fach son</i>	que l'inutile a fait son nid
<i>Nis dedins leis uelhs.</i> <sup>2375</sup>	au fond des yeux.

Les premiers vers sont une évocation de la peinture de Van Gogh<sup>2376</sup> mais surtout une image de la mort, qualifiée de « *l'inutil* », qui éteint le regard et rend les yeux aveugles. La nuit, personnifiée à travers des mains chargées de malheur, apporte l'incendie qui va détruire et anéantir non un paysage mais un être. Cependant, une profonde sérénité envahit le poète qui dit :

<i>La pena es sau la patz es mèu</i>	La peine est sel la paix est miel
<i>E lo còr es sang.</i>	Et le cœur est sang

Ce chant « *Canta de l'aut silenci* » *Per Didier, qu'a traversat lo Solèu*, dédié à l'ami défunt est un « *Planh* » digne de celui de Lorca pour son ami Ignacio, tout en retenue et pudeur mais qui laisse percer une peine immense. La douleur est présente en permanence mais le refrain révèle une certaine sérénité.

<i>Quand dins lo ventre de ton còr</i>	Quand dans le ventre de ton cœur
--	----------------------------------

<sup>2372</sup> Roland Pécout, *Poèmas per tutejar / Poèmes pour dire tu*, livret bilingue et cassette-audio, Fontblanche, Montjòia. « *Dins solèu asclat de luna...* », « Dans soleil fendu de lune... ». P. 10-11.

<sup>2373</sup> Ce tableau a été sans doute inspiré par une œuvre du même nom, de Pierre Paul Rubens de 1636.

<sup>2374</sup> *Idem*, « *Promenade au bord de l'eau après les vendanges* », p. 6-7.

<sup>2375</sup> *Idem*, « *Canta de l'aut silenci* », « Chant du haut silence », p. 28-29.

<sup>2376</sup> Cf. Verny Marie-Jeanne, 2003. *Enrasigament e nomadisme trajectoire d'un écrivain occitan de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle*, Roland PÉCOUT, I E O. Textes et documents. P. 213. L'auteure indique que Pécout a consacré une étude au peintre et qu'il « souligne la place éminente du cyprès dans l'œuvre de celui-ci [...] ».

*Lusís la flor lusís la mòrt  
Còtra lei portaus  
De vent a vent de bòrd a bòrd  
Jamai lo fuòc foguèt tan fòrt  
Pasmens fai pas caud.*

brille la mort brille la fleur  
contre les portails,  
de vent à vent, de bord à bord  
jamais le feu ne fut si fort  
il fait froid pourtant ;

*Alara me'n vau dise ren  
Per de camins de paure temps  
E aquò es ben.<sup>2377</sup>*

Alors je m'en vais, je ne dis rien  
par des chemins de pauvre temps  
et c'est bien.

Le vers « *lusís la flor lusís la mòrt* » / « brille la mort brille la fleur », rejoint l'idée de mort fertilisante. Pécout révèle « l'éminente dignité de l'homme » et « la fertilité de la souffrance » comme le souligne M-J. Verny<sup>2378</sup> :

*Vé la lassièra, cocorda vielha  
E crebada : entre lo pòirit,  
Lei granas negras lusentas  
Lei ratetas se n'apasturan.<sup>2379</sup>*

Regarde la lassitude, vieille courge  
crevée et pourrie ;  
les mulots mangent  
ses graines noires, luisantes

De la pourriture, une autre vie peut sortir : les « *mulots* » s'alimentent des graines de la courge pourrie. Grâce à ces déchets, « *de pomas d'amor que grelhan deis escobilhas* », l'homme lui-même peut trouver sa subsistance. Ce vers est un écho de ce que dit Pécout dans *Mastrabelè* :

*Lei pomas d'amor creisson  
Se ben leis amas  
Se li donas d'aiga,  
E lei manjas ambé gaubi  
Puèi per tei dents fan  
De sang roja  
E una esteleta verda  
Dins leis escobilhas [...] <sup>2380</sup>*

Les tomates poussent bien  
si tu les aimes  
si tu leur donnes de l'eau  
et si tu les soignes comme il faut  
puis pour tes dents elles font  
du sang rouge  
et une petite étoile verte  
dans les ordures [...]

Pour Lorca aussi, bien que cela puisse paraître paradoxal, la mort est créatrice de poésie à travers le « *duende* », ce pouvoir qui anime certains « *cantaores* », chanteurs, et qui « *sube por dentro, desde las plantas de los pies* », cette faculté mystérieuse qui « remonte par-dedans, depuis la plante des pieds »<sup>2381</sup>, comme du fonds d'un puits ou des entrailles du chanteur. En effet, selon le poète, « [...] *el duende no llega si no ve posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa, si no tiene seguridad de que ha de mecer esas ramas que todos llevamos, que no tienen, que no tendrán consuelo.* » / « Le duende ne vient pas s'il ne voit pas de possibilité de mort, s'il n'est pas sûr qu'elle va rôder autour de la maison, s'il n'est

<sup>2377</sup> « *Canta de l'aut silenci* », p. 28-29.

<sup>2378</sup> Marie-Jeanne Verny, 2003. *Enrasigament e nomadisme trajectoire d'un écrivain occitan de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle*, Roland PÉCOUT, I E O. Textes et documents. P. 202-203.

<sup>2379</sup> *Idem*, « *Passejada long dau riu après vendemiar* ».

<sup>2380</sup> Roland Pécout, *Mastrabelè*, p. 32-33.

<sup>2381</sup> Cette phrase est une assertion d'un « vieux maître guitariste » citée par Lorca lui-même lors de sa conférence « *Teoría y juego del duende* », p. 109. García Lorca, Federico, 2008, *Jeu et théorie du duende*, traduit de l'espagnol par Line Amselem, Paris, Éditions Allia. P. 14-15.

pas certain qu'elle va secouer ces branches que nous portons tous et que l'on ne peut, que l'on ne pourra jamais consoler »<sup>2382</sup>.

Ce « chant profond » qui surgit peut être assimilé à une forme de renaissance ou de résurrection. Or, dans le recueil pécoutien, mort et résurrection sont liées comme la vie et la mort sont les deux pôles de l'existence. Bien que soit réelle la crainte de la perte de l'existence : « *Aviás agut crenat* », « Tu avais crain », face au processus mortel et vivant à la fois de l'éternel recommencement qu'est l'existence, Pécout semble exprimer une forme d'acceptation car au cœur de l'homme se niche un certain espoir, voire un espoir certain, au contraire du pessimisme et du désespoir lorquien. Pécout se tourne vers le présent et le futur tout en s'appuyant sur le passé qu'il ne renie pas mais auquel il donne le pouvoir de ressurgir comme le Phénix <sup>2383</sup>. La mort peut survenir avec une telle brutalité qu'elle surprend l'être humain qui n'a pas le temps de s'en rendre compte ni de s'y préparer : « *ai pas agut lo temps de mourir* », « je n'ai pas eu le temps de mourir », dit l'auteur dans *Letras III*<sup>2384</sup>.

L'étude de M-J. Verny éclaire la lecture des poèmes pécoutiens quand elle commente : « La mort est ainsi simplement acceptée, comme un moment nécessaire du processus vital. La mort et ses différentes figures ; déchirure, arrachement, combustion » <sup>2385</sup>. Elle dit aussi (P. 427), que la vie et la mort sont complémentaires et la mort est nécessaire « pour que continue la chaîne du vivant », suivant en cela le concept biblique du grain de blé tombé en terre pour donner une nouvelle vie. Busquet, dans le poème LXXX, se rapproche de cette conception pécoutienne quand il dit que, « *viure es aver de temps a pèdre* » (LXXXVI), [Vivre c'est avoir du temps à perdre], mais la vie du poète est le seul motif de sa mort ; pourtant il se peut que l'inverse soit possible et que la mort soit la seule raison de vivre :

*Dieu, s'existís,  
Aquò's sa sola rason d'èstre.  
Ieu, al contrari,  
S'existissi, aquò serà  
Ma sola rason de morir.* <sup>2386</sup>

[Dieu, s'il existe,  
c'est sa seule raison d'être.  
Moi, par contre,  
si j'existe, ce sera  
ma seule raison de mourir].

Dans le poème de Max Rouquette intitulé *La pietat dau matin*<sup>2387</sup> qui clôt le recueil éponyme, ce sentiment de vertige qui peut saisir tout homme qui se trouve au bord d'un gouffre ou d'une falaise et le trouble fascinant qui s'empare de Rouquette face au ciel nocturne ou devant un puits ou un abîme, sont très puissants :

*Los uòlhs dubèrts au gorg que los pivèla*

Les yeux ouverts au vertige du gouffre

<sup>2382</sup> *Idem*, p. 46-47. Federico García Lorca, 1960. *Conférences, Interviews, Correspondance*, traduit de l'espagnol par André Belamich, Paris, *Œuvres complètes II*, Gallimard. P. 115-116 : « [...] le *duende* refuse de se montrer s'il ne voit pas la possibilité de mort, s'il ne sait pas qu'il doit rôder autour de sa demeure, s'il n'a pas l'assurance de remuer ces ramures en nous qui sont, qui resteront, inconsolables ».

<sup>2383</sup> Oiseau fabuleux, doué d'une extraordinaire longévité, qui avait le pouvoir de renaître de ses cendres après s'être consumé sur un bûcher, symbole de résurgence cyclique, de résurrection.

<sup>2384</sup> Roland Pécout, *Poèmas per tutejar / Poèmes pour dire tu*, livret bilingue et cassette-audio, Fontblanche, *Montjòia*. P. 22-23.

<sup>2385</sup> Marie-Jeanne Verny, *Op. Cit.*, p. 427.

<sup>2386</sup> Ramon Busquet, 1979. *Aquò Ritz quand plòu*, Préface de Robert Lafont, Messatges, IEO, Tolosa. P. 162..

<sup>2387</sup> Max Rouquette, *La Pietat dau matin*, IEO Toulouse, *Messatges*, 1963. « *La Pietat dau matin* », p. 61.

*Sènsa relambi en sa vida an begut  
Lo lach de gèu que confla un sen d'estèla.*

toute leur vie sans relâche ils ont bu  
Le lait de gel qui gonfle un sein d'étoile.

L'image de la voie lactée représentée comme un sein en forme d'étoile, gonflé de lait, si elle est très poétique, n'est pas des plus réjouissantes car elle offre la vision d'un lait sombre, comme « cette obscure clarté qui tombe des étoiles ». Ce lait est glacé et glacial, froid comme le froid de la mort car ce sont des morts qui attendent cette pitié matinale qui, cependant, ne leur apporte rien d'autre que la nuit :

*Los mòrts espèran jos l'èrba  
Embriagats per lo sorne lach  
Qu'en riu li ven de las ensenhas  
[...]  
La pietat dau matin as parabandas  
Los recampava, enclausits e perduts,  
Entre qu'etèrna anava la nuòch granda.<sup>2388</sup>*

Les morts attendent sous les herbes  
enivrés par le sombre lait  
qui vient en ruisseau des étoiles.  
[...]  
La pitié du matin sur les terrasses  
les recueillait, fascinés et perdus,  
cependant que sans fin marchait la grande  
nuit.

C'est une nuit éternelle comme celle dont parle le même Rouquette dans son poème « *Lausa escricha* » : « *sòi au còr de la nuòch etèrna* », « Je suis au cœur de la nuit éternelle », (P. 47). C'est l'hiver, période de longues nuits et dernière saison de la vie et surtout, dernier mot du dernier vers d'un poème sans titre de B. Lesfargues, qui lui conseille de s'en aller : « *fau que te n'anes / çò ditz l'ivèrn* », « il te faut partir, / dit l'hiver »<sup>2389</sup>. Mais le poète périgourdin est, de tous les poètes étudiés jusqu'à présent, celui qui semble le plus serein et apaisé face à l'inéluctable disparition physique et à la dégradation physiologique de l'habit de chair qui conduit au néant.

En effet, il n'y a aucun apaisement dans la nuit éternelle rouquettienne, dans ce froid et cette ombre permanents, dans cette solitude ; rien ni personne ne peut consoler ceux qui en souffrent. Tous les poètes ont évoqué d'une manière ou d'une autre leurs derniers instants mais Lorca est le seul qui ait eu, avec une douloureuse acuité, une arrière-pensée permanente de sa propre disparition ; ainsi le dit Line Amselem : « Lorca ne cesse de parler de destins brisés, comme par une prémonition de sa propre fin »<sup>2390</sup>. Malgré cette pression incessante de la crainte du trépas, Lorca a conservé une foi d'enfant mais s'en sert comme d'un jouet pour orner sa poésie ; il aime l'esthétisme des statues et la splendeur des processions. Rouquette, Busquet, Boudou, Lafont..., s'ils ont tous eu une éducation religieuse ou s'ils ont tous une solide culture biblique, n'en sont pas moins détachés de toute croyance, au contraire d'un Lesfargues confiant en Dieu malgré ses doutes et qui semble avoir préservé dans sa vie et ses écrits une pensée positive quant à l'après, c'est à dire le nouvel état dans lequel sera l'âme, autrement dit ce qui animait le corps et la conscience humaine.

Ces questions et ces interrogations sur l'existence et la disparition de toute enveloppe corporelle conduisent à étudier le cheminement spirituel et philosophique des poètes occitans

<sup>2388</sup> *Idem*, « *La Pietat dau matin* ».

<sup>2389</sup> Bernat Lesfargues, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrroux, Journ. « *Dança la prima* », « Le printemps danse », p. 161.

<sup>2390</sup> Line Amselem, 2013, *Federico García Lorca*, Escalquens, Oxus. P. 91.

du *corpus* et de leur modèle andalou face à les arcanes angoissants du néant ou l'énigme rassurante d'une vie après la mort.

### 3.7.4- Religion, croyance, foi, connaissance

La vie et les sentiments qui s'en dégagent sont peut-être inspirés ou guidés par la religion, la croyance ou la foi. Les hommes préhistoriques avaient déjà une forme de conscience du fait divin. Toutes les civilisations du monde ont observé des rites et des rituels, en particulier funéraires. Pour ne parler que du domaine hispanique, les Aztèques, malgré la cruauté de certaines pratiques, adoraient plusieurs dieux tout comme les Incas. À propos de Lorca, G. Díaz-Plaja se demande s'il est un poète religieux : « *García Lorca, ¿es un poeta religioso ?* »<sup>2391</sup>. Le titre du deuxième chapitre de Luis Fernández Cifuentes propose de traiter « *La religiosidad en Lorca* », [Le fait religieux chez Lorca] et la publication de Javier Herrero porte sur « *El Padre contra el Hijo : la visión cristiana de Lorca* » / [Le Père contre le Fils : la vision chrétienne de Lorca]<sup>2392</sup>. Sa connaissance des textes bibliques est grande et ses poèmes sont remplis de références chrétiennes, notamment le *Poema del cante jondo*, le *Romancero gitano* et la « *Oda al Santísimo Sacramento del altar* » ... L'auteur connaît très bien les textes religieux et tout ce qui a trait à la religion catholique, comme les cérémonies traditionnelles et il les utilise beaucoup au service de sa poésie. Les compositions de sa jeunesse révèlent une confiance dans l'eau baptismale purificatrice :

<i>¿Qué es el santo bautismo, Sino Dios hecho agua Que nos unge las frentes Con su sangre de gracia? Por algo Jesucristo En elle confirmóse.</i> <sup>2393</sup>	Qu'est-ce que le Baptême? C'est Dieu mué en eau qui, du sang de sa grâce Nous purifie le front. C'est pourquoi Jésus-Christ En elle se confirme.
--	---

Mais, une strophe plus loin, Lorca laisse parler le Christ en employant une tournure qui peut créer un doute :

<i>Cristo debió decirnos : « Confesaos con el agua, De todos los dolores, De todas las infamias.</i>	Le Christ aurait pu dire : « Confessez-vous par l'eau De toutes les douleurs Et de toutes les infamies.
--	--

Une remarque s'impose sur la traduction qui, en mettant la majuscule au mot « Baptême », confirme le caractère sacré de ce sacrement religieux que Lorca ne semble pas lui avoir attribué. Le traducteur n'a pas voulu reprendre l'idée du passé contenue dans le passé simple « *confirmóse* » ; certes, c'est un passé dont l'action, pour les croyants, se répète dans le

<sup>2391</sup> Guillermo Díaz-Plaja, *Federico García Lorca, su obra e influencia en la poesía española*, Colección Austral N° 1221, Espasa-Calpe, Madrid. 4<sup>ta</sup> edición, 1968. P. 68.

<sup>2392</sup> Luis Fernández Cifuentes, (editor), 2005. *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Colección Fundamentos N° 219, Madrid. Istmo. P. 115 à 140.

<sup>2393</sup> Federico García Lorca, *Libro de poemas*, « *Mañana* », p. 193-194. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 24-25. « *Matin* ».



présent et le mode choisi par Belamich est tout à fait compréhensible. Ce mode « *pretérito indefinido* » du verbe « *debió* » a une valeur de conditionnel passé et donc peut soulever une impression d'incertitude au sujet de ce que le Christ « aurait dû » dire.

Par ailleurs, dans le poème « ¡*Cigarra!* », Lorca célèbre l'agonie de la cigale dans la lumière chaude et exprime son désir de connaître la même fin musicale. Il semble envier l'instant lumineux du trépas de l'insecte, au point de diviniser la nature :

<i>La luz es Dios que descende, Y el sol Brecha por donde se filtra. [...] Sea mi corazón cigarra Sobre los campos divinos. Que muera cantando lento Por el cielo azul herido</i> <sup>2394</sup>	<i>La luz, es Diu que davala, E lo solelh es la breca Que se n'expandís. [...] Mon còr siága una cigala Sus lei camps de Diu Que mòre d'aise en cantant Tras lo cèu d'azur ferit</i>	Le jour est Dieu qui descend Et le soleil, La brèche par où il passe. [...] Que mon cœur soit la cigale de ces campagnes divines. Que je meure en un long chant blessé par le ciel limpide
---	--	---

Cependant, cette religiosité n'a rien à voir avec la foi profonde ou la foi « de charbonnier » des Castillans comme Sainte Thérèse d'Avila, Saint Jean de la Croix. Sainte Thérèse ou, en religion, Teresa de Jesús, vivait sa foi comme une relation amoureuse avec son Dieu. Par la prière commence un rapport d'amitié qui va se transformer progressivement en amour sans qu'il puisse y avoir confusion avec le désir charnel. Lorca et les poètes occitans qui nous occupent ont marché sur les chemins de leurs rêves et de leur terroir pour composer leurs poèmes, ainsi, Thérèse est partie sur le chemin de l'oraison pour découvrir ce qu'elle cherchait. Pour laisser s'épanouir cet amour, elle a dû s'oublier, se décentrer ; ce travail sur soi, allié à une santé fragile, a certainement été à l'origine de ses extases. Pour Saint Jean de la Croix, la foi, qui consiste à croire en un mystère, dépasse l'intelligence et doit la soumettre. Pour lui aussi, foi égale union avec Dieu. Il compose un traité pour expliquer le poème *Noche oscura*, [Nuit obscure], qu'il a écrit après sa captivité à Tolède en 1578. Dans ce texte de huit strophes, l'auteur fait parler une âme qui, de nuit, court rejoindre son Aimé : « *Amado con Amada. / Amada en el Amado transformada!* » ; [L'Aimé avec son Aimée / L'Aimée en son Aimé transformée]<sup>2395</sup>. Cette expression trouve un écho chez Lafont qui dit : « *e l'Amada a l'Amat sona repic* », « l'Aimée à l'Aimé sonne répons à l'heure »<sup>2396</sup>.

Aucune trace de mysticisme n'est perceptible chez l'Andalou : les mentalités castillanes et andalouses sont aussi différentes l'une de l'autre que les paysages. G. Díaz-Plaja semble

<sup>2394</sup> *Idem*, p. 188-190. « Cigale ! ». Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 20-21. Allan. « *Cigala!* ». P. 10-11.

<sup>2395</sup> Teresa Sánchez de Cepeda Dávila y Ahumada est née le 28 mars 1515 en Castille et elle est morte le 4 octobre 1582 à Alba de Tormes. Profondément mystique, elle fut la réformatrice de l'Ordre du Carmel au XVI<sup>e</sup> siècle, Sainte et docteur de l'Église. Juan de Yepes Álvarez, Saint Jean de la Croix est né en 1542 à Fontiveros, proche d'Avila, en Vieille Castille, d'une famille pauvre ; il est mort au couvent d'Úbeda le 14 décembre 1591. Il fut fasciné par les idées de Thérèse et travailla à la réforme du Carmel ; à cause de cette volonté il fut incarcéré et maltraité à Tolède. Jean fonda un monastère à Grenade et il passa dix ans dans divers couvents d'Andalousie. La « nuit », dont il a traité dans une de ses œuvres, *Noche oscura*, *La Nuit obscure*, est un phénomène connu de la vie spirituelle. Il a parcouru les différents Chemins qui mènent à Dieu : l'Intelligence, imagination, la volonté...

<sup>2396</sup> Robert Lafont, 2011. *Poèmes, 1943-1984*, Montpeyroux, Jorn. « *Planh per un Crosat contra la Crotz* », « Complainte pour un Croisé contre la Croix », p. 304-305.

confirmer cette notion lorsqu'il dit que García Lorca, en fils de terres douces et fertiles comme le sont les terres de la Vega grenadine, « *no sabe del vertical despego de los místicos castellanos evadidos de sus tremendas arideces* » / [ne connaît pas le décollage vertical des mystiques castillans qui s'évadent de leurs effrayantes aridités]<sup>2397</sup>. Lorca ne connaît pas la lévitation ni les extases de Thérèse. Cette élévation physique et morale n'est pas sans rappeler le poème de M. de Unamuno, véritable hymne à la Castille :

<i>Tú me levantas, tierra de Castilla,</i>	[Tu me soulèves, terre de Castille,
<i>En la rugosa palma de tu mano,</i>	Sur la paume rugueuse de ta main,
<i>Al cielo que te enciende y te refresca,</i>	Vers le ciel qui t'embrasse et rafraîchit,
<i>Al cielo, tu amo,</i> <sup>2398</sup>	Le ciel, ton maître].

Lorca emploie « *la imaginería tradicional* », [L'imagerie traditionnelle], (Guillermo Díaz-Plaja, p. 69) parce qu'il a un sentiment profondément méridional de la vie. Il choisit le terme chrétien « *Prendimiento* »<sup>2399</sup> pour le poème « *Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla* » : le gitan est, en quelque sorte, déifié. Le concept religieux n'est présent que pour rendre plus violente l'image de l'arrestation injuste d'Antoñito. Lorca s'appuie sans cesse sur ces images pieuses dans un but artistique. G. Díaz-Plaja ajoute, (P. 69), que Lorca considère la liturgie comme de brillants objets esthétiques, faits pour embellir et séduire et cela s'exprime en particulier dans le *Poema del cante jondo* : « *En su Poema del cante jondo se da plenamente la exaltación de los temas de la liturgia y la devoción católicas. El poeta los ve como brillantes objetos plásticos, y únicamente como tales objetos.* » / [Dans son *Poema del cante jondo* se livre pleinement l'exaltation des thèmes liturgiques et la dévotion catholiques. Le poète les voit comme de brillants objets plastiques, et uniquement comme tels].

Sur la voie ouverte par l'écrivain espagnol, Henry Gil poursuit le même raisonnement dans son article intitulé « Paganisme et christianisme dans *Poème du Cante jondo* et *Romancero gitano* »<sup>2400</sup>. Il parle de « laïcisation d'un sujet chrétien » ou de « christianisme perverti ». Il pose d'ailleurs une question identique : « [...] le christianisme chez Lorca n'est-il pas encore une affaire d'esthétique ? »<sup>2401</sup>.

Lorca se sert donc de la religion comme d'un outil poétique. Par exemple, dans le « *Romance de la guardia civil española* », il dit que la Vierge et St Joseph ont perdu leurs castagnettes. Se retrouvent mêlés le côté populaire et l'aspect religieux :

<i>La Virgen y San José,</i>	<i>La Vièrja amb san Josèp</i>	La Vierge et Saint Joseph
------------------------------	--------------------------------	---------------------------

<sup>2397</sup> Guillermo Díaz-Plaja, *Op. Cit.*, p. 68.

<sup>2398</sup> Ce poème fait partie du recueil « *Poesías* », publié en 1907. Miguel de Unamuno, *Antología poética*, El libro de bolsillo, Selección e Introducción de José María Valverde. Biblioteca de autor. Madrid, Alianza Editorial, 2001. P. 20.

<sup>2399</sup> Selon le *Diccionario de la Real Academia española*, les deux sens du terme « *prendimiento* » sont : « *Acción de prender ; prisión, captura* » et aussi « *por antonomasia, el de Jesucristo en el Huerto, y la pintura o grupo escultórico que lo representa* ». C'est donc la prison, la capture ; l'acte de se saisir [d'un délinquant] et la capture d'un coupable mais aussi, par antonomase, l'arrestation du Christ au jardin des Oliviers.

<sup>2400</sup> Article d'Henry Gil, « Paganisme et christianisme dans *Poema del Cante jondo* et *Romancero gitano* », In dossier « Federico García Lorca », *Europe*, N° 1032, Avril 2015, p. 66 à 86.

<sup>2401</sup> Article cité. P. 75.

<i>Perdieron sus castañuelas,</i>	<i>Perdèron sas castanhetas</i>	Ont perdu leurs castagnettes.
<i>Y buscan a los gitanos</i>	<i>E van cercar los caracos</i>	Ils vont prier les gitans
<i>Para ver si las encuentran.</i> <sup>2402</sup>	<i>Per veire de los trovar.</i>	De se mettre à leur recherche.

La version occitane de Rouquette suit Lorca. Celle de R. Allan n'emploie pas le passé simple mais le passé composé ; cela supposerait-il une lueur d'espoir ? :

*La verge ambé Sant-Josèp,  
An perdut sei castanhetas  
E van pregar lei caracos  
Que leis ajudan boscar.*<sup>2403</sup>

Le ton est plutôt rieur, presque enfantin, comme une comptine, alors que Boudou, lui, est plus dans le reniement et le doute existentiel : « *A que servís de pregar Dieus, [...]* », « À quoi servirait de prier Dieu ? »<sup>2404</sup>. Ce Rouergat n'a pas pu éviter la formation traditionnelle dans son petit pays natal mais ses opinions en matière de vie sociale l'ont porté davantage vers le communisme. Joëlle Ginestet apporte un éclairage sur la conception de Jean Boudou en matière de religion : « Jean Boudou n'est pas un mystique »<sup>2405</sup> mais les croix, si souvent présentes en Rouergue, qu'elles soient catholiques, protestantes, cathares ou de carrefour, jouent un grand rôle dans son œuvre. Serait-il, comme Lorca, plus attaché à l'apparence qu'à l'essence ? Boudou connaît ce que nous pourrions appeler s'« es classiques » en matière de religion. Il compose un poème qu'il intitule « *L'òrt d'Eden* » mais c'est l'homme qui donne un nom, une identité donc une existence aux animaux :

<i>L'òme sol dins l'òrt cèrca sa companha,</i>	Dans l'Éden, l'homme seul cherche compagne.
<i>A trobat un nom per cada bestial,</i>	Il trouve des noms pour chaque animal,
<i>Encara degun coneis pas lo mal...</i> <sup>2406</sup>	personne en ce temps ne connaît le mal...

Mais ce poème semble tenir davantage d'un mauvais rêve, au seuil de la mort, que d'une espérance bien que Boudou cite « [...] *l'alen de Dieu s'enaira sens bruch* », le « souffle de Dieu s'élevant sans bruit » ; c'est le même souffle dont il parle dans le poème « *La filha polida* » (P. 27) en le qualifiant de « douce brise » :

<i>Quand la doça aura venta</i>	Quand vient la douce brise
<i>Qu'es lo polsar de Dieu...</i>	qui est le souffle de Dieu...

J. Ginestet précise encore que Jean Boudou n'est « pas un homme aux dévotions sans conditions que ce soit en matière de religion ou de politique ». Cet homme refuse d'enfermer la pensée dans une logique unique. S'il s'appuie sur les *Évangiles*, il n'en est pas moins détaché : « il se détache avec détermination de l'interprétation proposée par l'église

<sup>2402</sup> Federico García Lorca, p. 454. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 442. Rouquette, p. 55.

<sup>2403</sup> Robert Allan, p. 41. M.-J. Verny nous fait remarquer, à juste titre, qu'il vaudrait mieux un subjonctif dans ce vers qui dépend du verbe « *pregar* » : [*que leis ajuden boscar*].

<sup>2404</sup> Joan Bodon, *Poèmes*, ed. Bilingue. Traduction française de Roland Pécot. IEO edicions, 2010. « *Las trèvas sul Lagast* », In « *La cançon del país* ». P. 243.

<sup>2405</sup> Joëlle Ginestet, *Jean Boudou : La force d'aimer*, Wien, Ed. Praesens, 1997. P. 160.

<sup>2406</sup> Joan Bodon, p. 63.

catholique » car « Jean Boudou n’aimait pas les chemins fléchés »<sup>2407</sup>. Il reste sur sa « *talvera* », au bord du chemin, d’où il observe et prêche pour une liberté de penser, de la pensée et un refus de se laisser enfermer dans des opinions toutes faites. Si Boudou n’a ni l’irrévérence amusée de Lorca ni l’irrespect de Busquet, il se permet des critiques incisives comme dans le poème « *Bastards* » :

*Un fustièr quitèt la fusta,  
Remandèt de resconduda  
La femna qu’aviá pas vist  
Ni l’aviá pas coneguda  
La siá rason sembla justa :  
Lo bastard èra lo Crist...<sup>2408</sup>*

Un menuisier quitta l’établi,  
il renvoya en cachette  
la femme qu’il n’avait pas vue  
et qu’il n’avait pas connue.  
Ses raisons paraissaient justes :  
le bâtard était le Christ...

Cette strophe revisite l’histoire de la conception du Christ au regard de l’évolution du poète et de l’homme : ce texte a été composé en Algérie en mai 1970. L’état d’esprit est plus amer, tout comme le poème « *La vida* », (P. 107), rédigé à l’été 1970, qui commence par « *Renègui lo que m’oblida* » / « Je renie celui qui m’oublie » et s’achève sur ce vers plein d’une contradiction : « *Coneissi pas lo que prègui* », « Je ne connais pas qui je prie ». Boudou affirme ne pas connaître celui auquel, pourtant, il adresse ses prières. Un doute s’est donc insinué dans son esprit et la question que Boudou pose et nous pose, « *A que servís de pregar Dieus, [...]* », laisse penser que cela ne sert à rien de prier car celui qu’on prie n’existe pas. En 1920, le jeune Lorca se demandait lui aussi :

*-¡Dios mío !  
Pero, Dios mío, ¿a quién ?  
¿Quién es Dios mío ?<sup>2409</sup>*

« Ô Mon Dieu ! »  
Mais mon Dieu, à qui donc va ma prière ?  
Qui est mon Dieu ?

Voici de quoi se souvenir de R. Busquet dans les « *Tankas de l’esperit mal* » lorsqu’il émet un doute sur l’existence de Dieu :

*Dieu, s’existís,  
Aquò’s sa sola rason d’èstre.<sup>2410</sup>*

[Dieu, s’il existe,  
c’est sa seule raison d’être.]

En utilisant encore des conditionnelles, il ajoute, dans le tanka suivant, LXXXI :

*Dieu el meteís  
Tira lo Diable per la coa  
Fa plan de temps  
Mas lo temps, per Dieu, s’es d’argent,  
Soi ric de son eternitat.*

[Dieu lui-même  
Tire le Diable par la queue  
Depuis bien longtemps  
Mais le temps, pour Dieu, si c’est de l’argent,  
Je suis riche de son éternité].

Par contre l’ironie refait surface dans le tanka LXXXII (P. 162) dans lequel l’auteur s’accorde des pouvoirs divins et accuse Dieu d’avoir une conscience élastique :

<sup>2407</sup> Joëlle Ginestet, p. 45 et 46.

<sup>2408</sup> Joan Bodon, p. 101. « Bâtards ».

<sup>2409</sup> Federico García Lorca, *Libro de poemas*, « *Ritmo de otoño* », p. 286. Traduction d’A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 103.

<sup>2410</sup> Ramon Busquet, *Aquò ritz quand plòu*, Messatges, IEO, Tolosa, 1979. LXXX, LXXXI et LXXXII. P. 162.

Dieu, lo coneïssi,  
 Ôc ben ! coma se l'aviâi fait,  
 Es elastic  
 Que degun, jamai, ni mai el,  
 Sortiguèt pas de sa clausura.

[Dieu, je le connais,  
 Oh que oui ! comme si je l'avais fait,  
 C'est un élastique  
 Que jamais personne, même pas lui,  
 Ne sortit de sa clôture.]

Dans six poèmes de cette suite qui, comme le dit le titre, est remplie de mauvais esprit, il y a cette critique claire et nette de Dieu. Cette moquerie de la justice divine est présente dans le poème « *Quincanèla* », (P. 29). Le bon pauvre sera sauvé mais Dieu fera « *quincanèla* », c'est-à-dire faillite, s'il envoie le mauvais riche en enfer brûler du feu éternel : le « *Bon Paure anirà al cèl, / bon lairon, bonbon, bona puta* », [Le Bon Pauvre ira au ciel / bon larron, bonbon, bonne pute]. Se révèlent ici les connaissances religieuses de Busquet qui parle du bon larron mis en croix avec Jésus et un troisième homme, le mauvais larron. Le jeu de mots « *bonbon* », peut-être le doublement de l'adjectif « *bon* » dans un but ironique, les allitérations et les assonances facilitent la démonstration stylistique de l'ironie du poète. Le sarcasme est évident quand il dit que Dieu est resté trop longtemps inactif et oisif, alors que « *L'ociositat / es maire de totis los vicis* » (LXXXIII), l'oisiveté est la mère de tous les vices. Comme Lorca, Busquet enchaîne les formules populaires, parfois crues, ou les aphorismes et les citations culturelles plus élégantes et choisies.

La critique de la hiérarchie ecclésiastique est claire et amusante dans le texte « *Istòria santa* » (P. 62) ; le ton est goguenard. Busquet y cite les vicaires, les chanoines, les évêques, les cardinaux pour enfin arriver à la sommité suprême : le pape, dernier échelon avant Dieu. Ils sont tous à l'affût de la mort de chacun pour accéder au degré supérieur :

Que mòra sant paire lo Papa,  
 Cada cardenal sota capa  
 Ritz que ja se vei papa viu  
 Esperant qu'un jorn mòra Dieu !

[Que meure le saint père le Pape,  
 Chaque cardinal sous cape  
 Rit car il se voit déjà pape vivant  
 Espérant qu'un jour verra Dieu mourant]

Le point commun entre Busquet et Lorca à propos du thème de la religion est la présence de l'humour. Mais le ton employé par Busquet est bien plus sarcastique car plus proche des réalités de la vie quotidienne. Humour et familiarité font dire à la Vierge s'adressant à l'archange qui vient lui annoncer La Grande Nouvelle : « *Gabrielillo de mi vida* », « Gabrielillo de ma vie ! », comme s'il était un « *novio* », un petit ami ; les traducteurs français ont conservé la forme espagnole, omettant le doux diminutif « *-illo* » alors que Rouquette choisit d'utiliser la tournure affectueuse « *Gabrielon de ma vida !* » et Allan, le tendre « *Gabrielonet de ma vida !* »<sup>2411</sup>. Le lexique trivial et simple enlève à la Vierge tout caractère sacré ou divin ; le milieu agricole et rural dans lequel nous font pénétrer les deux poètes occitans, à la suite de Lorca, ne nous permet pas d'entrevoir une lueur d'espoir céleste.

Qui plus est, le portrait que trace Lorca de Saint Michel le présente sous des dehors païens voire caricaturaux, comme un saint aimé du peuple, certes, mais parce qu'il porterait chance à la loterie :

<sup>2411</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Romancero gitano*, « *San Gabriel* », p. 444. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 433. Rouquette. « *San Grabièr* ». P. 43. Allan. « *San Grabieu* ». P. 31.



*San Miguel, rey de los globos  
Y de los números nones*<sup>2412</sup>

Saint Michel, le roi des globes  
Et des numéros impairs

Lorca décrit une sculpture du saint telle qu'il l'a vue : il paganise Saint Michel et cela lui confère un aspect proche du ridicule :

*San Miguel lleno de encajes  
En la alcoba de su torre,  
Enseña sus muslos  
Ceñidos de faroles.*<sup>2413</sup>  
[...]  
*Sant-Miqueu lèu de dentèlas,  
Dins lo cambron de sa torre,  
Mòstra sei galantei cuèissas  
Adornadas de lampets.*

*Sant Miquèl plen de dentèlas  
En l'alcòva de sa torre,  
Expausa sas bèlas cuòissas  
Totas cenchas de calelhas.*  
[...]  
Dans la loge de sa tour  
Saint Michel plein de dentelles  
Laisse voir ses belles cuisses  
Moulées par les lampadaires.

*San Miguel canta en los vidrios;  
Ejèbo de tres mil noches,  
Fragante de agua colonia  
Y lejano de las flores.*<sup>2414</sup>  
[...]  
*Sant-Miquèu canta ai veirus ;  
Masclat de tres mila nuechs  
Olorent d'aiga-colonha  
Emai aluenhat dei flors.*

*Sant Miquèl canta as veirinas;  
Ejèb de tres mila nuòchs,  
Olent l'aiga de Colonha  
Escavartat de las flors.*  
[...]  
Éphèbe aux trois mille nuits,  
Saint Michel chante aux vitraux,  
Parfumé d'eau de Cologne,  
Bien au-dessus des corolles.

Voici le portrait de cette statue dressé par C. Couffon :

San Miguel el Alto est un ermitage situé au sommet d'une colline dominant l'Albaïcin. [...]. La chapelle possède trois statues qui ont inspiré à Lorca le fameux triptyque poétique du *Romancero Gitan* [...] Saint Michel y occupe la place d'honneur dans une sorte d'arrière-chœur moderne – il date de 1884 - dominant l'autel. C'est en fait une statue baroque assez vulgaire, œuvre du sculpteur Bernardo Francisco de Mora (1675) [...]. Le saint, dont la tête est ornée de plumes gigantesques, porte sous sa tunique bleu ciel un curieux jupon de dentelle qui a pu allumer chez Lorca l'étincelle poétique.<sup>2415</sup>

C. Couffon parle de « la mièvrerie de la statue » mais il affirme que l'imagination du poète « a su transformer l'ensemble, lui communiquant ce qui lui manquait pour en faire une œuvre d'art ». Ce que corrobore l'affirmation de la note 2 de l'ouvrage sur Federico García Lorca,

<sup>2412</sup> *Idem*, p. 440. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 430. Les auteurs des « Notes et variantes » de l'ouvrage García Lorca Federico, 1981. *Œuvres complètes, I*, édition établie par André Belamich. Textes traduits par André Belamich, Jacques Comicial, Claude Couffon, Robert Marrast, Bernard Sesé, Jules Supervielle. Paris, Gallimard, ajoutent, dans la note 1, p. 1416, que « Saint Michel passe pour donner chance à la loterie, où les numéros impairs sont préférés. »

<sup>2413</sup> *Op. Cit.*, « *San Miguel* », p. 438. Traduction d'A. Belamich, *Poésie*/Gallimard, p. 210. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 42, « Dans la loge de sa tour / Saint Michel plein de dentelles / montre ses superbes cuisses / moulées par les lampadaires. ». Rouquette, p. 35. Allan, p. 26.

<sup>2414</sup> *Idem*, p. 439. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 429. Rouquette p. 36. Allan. P. 26.

<sup>2415</sup> C. Couffon, *À Grenade sur les pas de Garcia Lorca*, Seghers, 1962. P. 43. Les auteurs des « Notes et variantes » de l'ouvrage García Lorca Federico, 1981. *Œuvres complètes, I*, édition établie par André Belamich. Textes traduits par André Belamich, Jacques Comicial, Claude Couffon, Robert Marrast, Bernard Sesé, Jules Supervielle. Paris, Gallimard, indiquent que « Dans ce triptyque, voué à la beauté pure, le drame humain est exclu et l'élément gitan absent (sauf dans le dernier). » P. 1415.

établi par André Belamich en 1981, *Œuvres complètes I* : « [...] par le miracle de la poésie la mièvrerie de la statue de Mora s'est transfigurée ici en souveraine élégance »<sup>2416</sup>. Tout l'art de Lorca et son métier ou son habileté consiste à magnifier et à sublimer les objets les plus dérisoires.

Les images, que l'on pourrait presque qualifier d'« enfantines », employées par Lorca dans la description d'un « *Belén* », une crèche, dans le « *Romance de la guardia civil española* » sont à rapprocher des images de Busquet et de Boudou. Le caractère puéril du monde de certains poèmes de Lorca, en particulier dans les poèmes de ses débuts<sup>2417</sup> ou dans le recueil *Canciones*, est attesté par son frère dans l'ouvrage qu'il lui a consacré et dans lequel il indique les textes « *Canción tonta* », « Chanson bête » et « *El niño mudo* », « L'enfant muet »<sup>2418</sup> : « *En estos poemas con la expresión poética va incluso engarzado, en alguna ocasión, el lenguaje mismo infantil* » / [Dans ces poèmes, parfois, le langage enfantin se trouve entremêlé dans l'expression poétique]<sup>2419</sup>. Il n'y a donc pas que dans les images religieuses que se glissent des réminiscences de langage enfantin. Lesfargues s'appuie sur une sorte de comptine en guise de prière à un Dieu qui « *n'es pas chaitiu* », qui « n'est pas regardant », dans le poème « *Parla a ma sòr la fòla de la fòrça* », « La folle de la force parle à ma sœur ». Cette « *pregièra* » va de un à neuf, pour finir par le zéro et sur un « *Ental siá* », « Ainsi soit-il », au ton assez peu catholique. Pour l'auteur, « *Tot l'astre de l'annada dins las chifras* » / « Tout le sort d'une année tient dans les chiffres »<sup>2420</sup> et la vie est comme un jeu de loto, une loterie qui ressemble à celle de Saint Michel.

Dans le poème lorquien daté du 24 juillet 1920 et intitulé « *Prólogo* »<sup>2421</sup>, le cœur est assimilé à un coing pourri, « *un membrillo [...] está podrido* », dans lequel Dieu est prié de plonger son sceptre, « *hunde tu cetro en él* ». Cette image du coing pour représenter le cœur revient chez Lafont, pour exprimer l'amour, dans le poème « *Glòria dau temps* » :

<p>[...] <i>Dise</i>  <i>Qu'as lo còr coma un codonh</i>  <i>O benlèu una miugrana</i>  <i>Mila granas de desir</i>  <i>Saborosas d'un amor.</i><sup>2422</sup></p>	<p>[...] Je dis  que ton cœur est comme un coing  [ou peut-être une grenade  mille graines de désir  savoureuses d'un amour].</p>
---	---

Mais, en s'adressant à Dieu, Lorca, ironiquement, suggère que, s'Il n'est pas disposé à le faire, lui, Lorca, s'en moque : « *me da lo mismo* » ; que Dieu garde son ciel bleu, si ennuyeux. La cinquième strophe est composée de nombreuses interrogations : « *¿estás sordo ? ¿Estás*

<sup>2416</sup> Voir Note 2. P. 1416, In Federico García Lorca, 1981. *Œuvres complètes, I*, édition établie par André Belamich. Textes traduits par André Belamich, Jacques Comicial, Claude Couffon, Robert Marrast, Bernard Sesé, Jules Supervielle. Paris, Gallimard.

<sup>2417</sup> Voir : Federico García Lorca, 1994. 2002. *Poesía Inédita de juventud*, Edición de Christian De Paepe. Prefacio de Marie Laffranque. Madrid, Catedra, Colección Letras Hispanas.

<sup>2418</sup> Federico García Lorca, *Canciones*, p. 375 et 403. Traduction d'A. Belamich. *Œuvres complètes, I*, p. 342 et 371.

<sup>2419</sup> Francisco García Lorca, 1981. *Federico y su mundo*, 2<sup>da</sup> edición, Madrid, Alianza Editorial. P. 199 et 200.

<sup>2420</sup> Bernat Lesfargas, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyroux, Jorn. P. 55.

<sup>2421</sup> Federico García Lorca, *Libro de poemas*. P. 240. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 65.

<sup>2422</sup> Robert Lafont, 2011. *Poèmes*, p. 231.

*ciego ? » / « Es-tu sourd ? ou aveugle ? », dans lesquelles il est possible de sentir une certaine rancœur, un sarcasme et une forme de désespoir face à la passivité de ce Dieu lointain et indifférent. Le poète échangera son ancien cœur contre un plus jeune qu'un ami lui prêtera, le cœur robuste et gracieux d'un jeune paysan. Au fil des années et des études, ainsi que de l'évolution des mentalités, l'attention peut être attirée sur ce besoin d'un cœur nouveau de la part de l'auteur andalou ; traduit-il une pulsion ou un manque d'amour ? Est-ce une tentation ou un désir d'un amour interdit ou réprimé ? Il ajoute de façon insolite que Satan est son ami, c'est un bon petit diable bien qu'il reste le malin :*

<i>[...] Satanás me quiere mucho, Fue compañero mío, En un examen de Lujuria, y el pícaro Buscará a Margarita [...]</i> <sup>2423</sup>	<i>[...] Satan m'aime bien, je l'eus pour compagnon dans une épreuve de luxure, et le fripon ira chercher Marguerite [...]</i>
---	--

Ce Satan est un « *pícaro* » qui présentera à l'auteur une « *Margarita morena* », une brune Marguerite, afin de partager des moments d'érotisme et de passion, encore une fois exprimés dans le vocabulaire, les cuisses, et par une certaine violence : « *para que yo desgarre / sus muslos limpios* » / « pour que je déchire / ses cuisses pures. ». Cependant l'inquiétude affleure très vite car Dieu semble faire la sourde oreille aux plaintes du poète :

<i>¡Dios mío ! ¿No llega el dolor nuestro A tus oídos ? [...] ¡Oh Señor soñoliento !</i>	<i>Mon Dieu ! Notre douleur ne parvient-elle pas à tes oreilles ? [...] Ô Seigneur somnolent !</i>
--	--

Selon A. García Velasco, cette vision diabolique est dans le droit fil de la pensée chrétienne traditionnelle car la notion de péché n'est pas loin et ce poème pose une question sur l'existence, celle de Dieu et celle de l'homme : « *[...] encaja totalmente dentro de la visión cristiana tradicional. Es de resaltar el existencialismo de este poema* » / [Ce poème, s'accorde totalement avec la vision chrétienne traditionnelle. Il faut souligner l'existentialisme de ce poème]<sup>2424</sup>.

Dans le poème « *Parla a ma sòr la fòla de la fòrça* », Lesfargues cite aussi « *Cifèr* », le Diable : « *Sièis coma las alas dau Cifèr* » / « six les ailes de l'Ucifer »<sup>2425</sup>. Et, dans « *Bona annada* », il le nomme « *l'Aversière* » :

<i>V'autres, òmes de Dieu, contunhatz de prejar, Un jorn benlèu quauqu'un vos auvirà. E vos, òmes de l'Aversière, tornatz rancanar</i>	<i>Vous, hommes de Dieu, continuez à prier Peut-être un jour quelqu'un vous entendra. Et vous, hommes du Diable, retournez à vos Ricanements</i>
--	--

<sup>2423</sup> Federico García Lorca, *Op. Cit.*, « *Prólogo* ». P. 421 et 422. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, « *Prologue* », p. 64.

<sup>2424</sup> Antonio García Velasco, *Las cien mil palabras de la poesía de Lorca a los cien años de su nacimiento*, Editorial Aljaima, Málaga, 1999. P. 60.

<sup>2425</sup> Bernat Lesfargas, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrour, Journ. P. 55. « *La folle de la force parle à ma sœur* ».

<i>Que lo cèl es</i>	Car le ciel est
<i>-benlèu-</i>	<i>-peut-être-</i>
<i>Voide</i>	vide
<i>E la beutat non mas</i>	Et la beauté n'est que
<i>Dau fum.</i>	fumée
<i>E lo peyor bestitge – quo es ben de ieu –</i>	La pire bêtise-ah, ça c'est bien de moi-
<i>Qu'es de ne far un poèma.</i>	C'est d'en faire un poème
<i>Encara se foguèsse bon !</i>	Encore s'il était bon !
[...]	[...]
<i>E Dieu e l'Aversier en una anma plunhats</i> <sup>2426</sup>	Et Dieu et Diable entassés dans une âme

Dans ce dernier texte, l'espoir semble mêlé d'incertitude, voire d'incroyance : « *Un jorn benlèu quauqu'un* » ; trois expressions pour indiquer que rien n'est sûr. Le doute, qui fait aussi partie de la foi, s'insinue dans le poème. Assez durement, Lesfargues conseille aux « *òmes de Dieu* » de prier ; un jour, peut-être, quelqu'un les entendra... Mais le Diable, ange déchu, est présent, tentateur inutile mais dont l'existence dans l'homme est nécessaire pour justifier celle de Dieu.

L'ironie apparaît quand le poète suppose que son poème pourrait ne pas être bien écrit : « *Encara se foguèsse bon !* », « Encore s'il était bon ! » (P. 89). Nous retrouvons l'image, non du fruit mais de l'arbre, « *lo codonhièr torçut* », « le cognassier tordu » qui lutte avec le « *pibol nerviós* », « le peuplier nerveux », tels les deux adversaires, Dieu et le Diable, qui possèdent l'âme humaine et se combattent en elle.

Le mot « *anma* », n'a pas la même orthographe dans le deuxième poème du premier recueil, « *Arma, mon arma* », « Âme, mon âme » (P. 15). Celui-ci montre une âme bien protégée, un cœur plutôt, dans un rempart de chair ; la répétition « *Ben barrada. Ben barrada* » « Bien enfermée. Bien enfermée », insiste sur la solidité. Une sorte de réalisme poétique fait écho au compositeur andalou ; les éléments et les astres, vent, étoiles, s'unissent et se complètent et l'auteur dialogue avec eux dans un texte de six strophes de quatre vers octosyllabiques en ABBA :

<i>L'estèla es non mas una estèla,</i>	L'étoile n'est qu'une étoile,
<i>Lutz ligada ambe lo vent</i>	lueur alliée au vent
<i>Per agusar la nuèch bèla</i>	pour aiguïser la nuit belle
<i>E lo silenci del temps.</i>	et le silence du temps.
[...]	[...]
<i>Tusta fòrt, arma, mon arma,</i>	Frappe fort, âme, mon âme,
<i>Ès entre las doas parets</i>	tu es entre les deux murs
<i>Ben barrada. Ben barrada,</i>	bien enfermée. Bien enfermée
<i>Te'n fugiràs pas d'anuçh.</i>	tu ne t'enfuiras pas d'aujourd'hui

Ces deux murs ne sont plus protecteurs dans le texte « *Nuèch de carn* », « Nuit charnelle » (P. 183) ; l'homme semble se débattre, prisonnier entre des « *parets de carn* », « des murs de chair ». Si l'homme prie la neige de s'éloigner, « *Amaga-te, ò nevèia / de las tucas de mon cèl* » / « Efface-toi, ô neige / des coteaux de mon ciel », c'est, au contraire, un

<sup>2426</sup> *Idem*, p. 89. « Bonne année ».

froid glacial qui envahit l'âme dans le poème « *Nevèia d'arma* », « Neige sur âme » : « *Eternitat de fred dins mon arma* » / « Éternité de froid dans mon âme ». Bien que ces textes fassent allusion à l'âme, ils pourraient s'inscrire dans la lignée des poèmes d'amour car la glace vient de l'absence de parole et de communication : « *Me dire que me vòl de ben, gausa pas, e ieu gausi pas tanpauc* », « Qu'elle m'aime, elle n'ose pas me le dire, et moi je n'ose pas non plus », « *Gausi ren dire* », « Je n'ose rien dire »<sup>2427</sup>. L'amour pour la femme s'est substitué à l'amour de Dieu et quelques textes de Lesfargues laissent transparaître l'indécision et, parfois, l'ironie.

C'est une forme sarcastique plus proche du style de Busquet que de Lorca mais elle fait ressortir la moquerie dans un poème qui commence pourtant comme un testament de Lorca « *Cuando yo me muera* » : « *Quand degun bolegarà pus* », « Quand personne ne bougera plus ». Dans ce « *Punt final* », Dieu lui-même semble s'autodétruire :

<p><i>E Dieu n'avent degun per l'ausir repapiar</i></p> <p><i>Badalha que badalharàs, quand n'aurà son sadol</i>  <i>Tot suau, tot suau, a la cluqueta</i>  <i>S'esvanesirà dins l'espaci</i>  <i>En estuflar una ricancoina...</i><sup>2428</sup></p>	<p>Et Dieu n'ayant plus personne pour écouter ses radotages  bâillant et bâillant encore quand il en aura assez  tout doucement entre chien et loup  Dieu s'évanouira dans l'espace  en sifflant une rengaine...</p>
--	--

Une seule fois, le poète s'adresse à Jésus et non à Dieu et c'est pour lui parler de l'état de la langue d'oc, réservée à « *la paubralha* », aux « pauvres » comme l'était « *l'aramean* » que parlait Jésus en Israël. Une critique sous-jacente, un point commun avec Busquet sur les besoins d'argent de l'Église naît dans ces vers :

<p><i>Mas per lo revirar, ton patèr, an sagut,</i></p> <p><i>Mesfia-te, tament</i>  <i>Que dison la pregària e gardan la dardena.</i><sup>2429</sup></p>	<p>Mais pour ce qui est de le traduire, ton pater, ils ont su,  tu peux me croire, à tel point  qu'ils disent la prière et empochent le fric.</p>
--	---

Une forme de renoncement à Dieu et, peut-être, à la vie éternelle promise par celui-ci se fait jour dans la seconde partie du poème « *Los chens dins la nuèch* » :

<p>« <i>Lo repaus, la som, la patz,</i>  <i>Çò que volèm nosautres qu'es la patz.</i>  <i>Volèm dormir dins lo nonrés.</i>  [...]  <i>Aquestes papièrs que bolegas</i>  <i>Tot aquel fems sus una tèrra estèrta</i>  <i>Per que li raige lo silenci.</i> »<sup>2430</sup></p>	<p>« Le repos, le sommeil, la paix,  Ce que nous voulons, nous, c'est la paix  Nous voulons dormir dans le non-être.  [...]  Ces papiers que tu remues  tout ce fumier sur la terre stérile  pour raciner dans le silence. »</p>
---	--

Les mots sont durs et la dernière strophe reprend l'idée exprimée dans la fin de la première partie. Les allitérations soutiennent l'idée du papier froissé avant d'être jeté ; l'oxymore, « *Credan muts* », souligne la force de la main qui serre :

<sup>2427</sup> *Idem*, p. 189.

<sup>2428</sup> *Idem*, p. 211. « Point final ».

<sup>2429</sup> *Idem*, p. 105. « *Plores pas, Jèsus* », « Ne pleure pas, Jésus ».

<sup>2430</sup> *Idem*, p. 87. « « Les chiens dans la nuit ».



*Tots los vièlhs papièrs que bolegas  
Credan muts jos tos detes,  
Tridolants auratges de polsa  
Dins la nuèch del temps gamat.*

Tous les vieux papiers que tu remues  
crient en silence sous tes doigts,  
orages frissonnants de poussière  
dans la nuit du temps usé jusqu'à la trame.

Un seul moment, une sainte colère anime le poète, dans le poème « *Comtat de Tripòli* » ; le style, cependant, est différent de celui de la révolte lorquienne face aux conditions de vies des Noirs de New York. C'est l'époque de la Croisade et Toulouse est bien seule, privée de son chef Raimon<sup>2431</sup>, parti conquérir Tripoli dans l'espoir de rapporter quelque relique. Lesfargues est capable de composer des vers durs, presque blasphématoires quand il dit : « - *òrra crosada, marrida crotz* - », « - sale croisade, horrible croix - », « *Senta Lança, senta engana* », « Sainte Lance, sainte escroque », « *Marrida crotz de la crosada, / crotz cussionada* », « Horrible croix de la croisade, / croix vermoulue. »<sup>2432</sup>. Il va jusqu'à écrire :

*La crotz es un irangièr bòrd  
Ont se pausan los corpatasses.*<sup>2433</sup>

La croix est un oranger sauvage,  
Les corbeaux se posent dessus.

Par deux fois, l'auteur fait un jeu de mots et de sons dans le vers : « - *crosada, crotz e corpatasses* - », « croisade, croix et corbeaux », pour rendre plus évident son refus de ces guerres qu'il juge inutiles et néfastes. Ce n'est pas Jésus qui souffre sur la croix, le front ceint d'une couronne d'épines, c'est Toulouse, la ville du « *Comte Raimon* ». L'enfant que Raimon a laissé pour aller guerroyer est trop jeune et il n'y a plus d'hommes pour les travaux des champs, les vendanges, la moisson et la récolte des olives ; et Toulouse pleure des larmes de sang :

*Jos sa corona d'espinas  
Tolosa sagna e Garona  
Rotla de lagrèmas verenadas.*

Sous sa couronne d'épines  
Toulouse saigne et la Garonne  
Roule des larmes empoisonnées.

Malgré ses incertitudes, Lesfargues est, certainement, le plus religieux et croyant de tous les poètes de ce *corpus*. Il ne cache rien ni de sa foi ni de ses tâtonnements. Les réponses qu'il a bien voulu donner à quelques questions écrites éclairent en partie son œuvre mais peuvent aussi s'appliquer à Lorca et surtout à Rouquette : « Catholicisme. Mon éducation religieuse se retrouve constamment dans mon œuvre poétique. Évidente souvent, parfois cachée, ou même

---

<sup>2431</sup> Raymond IV (ou VI de Toulouse, mieux connu sous le nom de Raymond de Saint-Gilles (vers 1042 – mort en 1105) est un comte de Saint-Gilles (1060 – 1105), duc de Narbonne, marquis de Gothie, comte de Rouergue (1065 – 1105), marquis de Provence (v. 1085 – 1105), comte de Toulouse (1094 – 1105) et comte de Tripoli (de 1102 à 1105, sous le nom de Raymond I<sup>er</sup>). Il construit une forteresse qu'il appela Mont-Pèlerin (*Mons Pèrègrins*) mais il ne put jamais pénétrer dans la ville de Tripoli qui, cependant, resta franque jusqu'en 1289. Aujourd'hui ville du Liban, elle fut capitale du comté de Tripoli, l'un des principaux États francs du Levant. La ville de Tripoli reste encore célèbre grâce à la légende de Jaufré Rudel, seigneur de Blaye, poète et troubadour de *l'amor de lonh* ("l'amour lointain") dont l'activité poétique se situe principalement entre 1130 et 1150. Sa *vida* - sorte de biographie idéalisée- raconte comment il serait tombé amoureux de Mélissent, comtesse de Tripoli. <http://www.templiers.net/Orient-Chateaux/index.php?page=chateau-de-tripoli>.

<sup>2432</sup> Bernat Lesfargas, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, p. 219. « Comté de Tripoli ». Une tradition chrétienne veut que le soldat romain qui a percé le flanc du Christ sur la Croix à l'aide de sa lance (lance de la Passion appelée en latin *dominica hasta* ou *sacra hasta*) se nomme Longinus (en français Longin), d'où le nom latin de la relique : *Lancea Longini*. (Source : Wikipédia)

<sup>2433</sup> *Idem*, p. 219.

occultée. »<sup>2434</sup>. Une présentation rapide, dans la revue *Oc*, des personnes qui ont influencé Lesfargues rapporte des propos du poète au sujet de sa foi :

*E se soi cresent ? Qu'ac depen deus dias. Quan escrivèi poèmas dab ua tonalitat religiosa, qu'ac hasèi tot sabent çò que hasèvi. Uns dias, a véder lo desordi espantant dau mond, que'm demandi se's possible que i agi un diu.*

[Et est-ce que je suis croyant ? Cela dépend des jours. Quand j'écrivais des poèmes à connotation religieuse, je le faisais en sachant ce que je faisais. Parfois, en voyant le désordre effrayant du monde, je me demande si l'existence d'un dieu est possible].<sup>2435</sup>

Dans la deuxième partie du recueil *Còr prendre*, le poème en vers octosyllabiques, « *La glèisa* », montre le poète contemplant l'église qui fait le lien entre l'homme et le ciel. Quatre termes évoquant la prière, « *preja* », « *pregièra* », « *grandmercé* », « *requèsta* », se retrouvent dans les quatre strophes :

*De l'absid qu'es tan redond  
Coma un dròlle quora preja,  
[...]  
E ieu tessiqui entremièg,  
Meitat pèira, meitat nivòl,  
Barjohant quauquas paraulas :  
Poirián èstre una pregièra,  
Poirián èstre un grandmercé  
[...]  
Mas puslèu una requèsta*<sup>2436</sup>

De l'abside toute ronde  
comme l'enfant disant sa prière,  
[...]  
Entre l'un et l'autre j'hésite,  
moitié nuage, moitié pierre,  
et bredouille quelques mots :  
ce pourrait être une prière,  
ce pourrait être action de grâces  
[...]  
mais plutôt une supplication

Quand ce lieu de recueillement n'est pas « *questa nau poderosa / ancorada au miatan del cèl* » / « [...] ce navire puissant / ancré au milieu du ciel », c'est une église fermée à Guils de Cerdagne : « *dins la glèisa / entrarem pas / que nos l'an barrada* » / « Nous n'entrerons pas dans l'église / on nous l'a fermée »<sup>2437</sup>. Ce peut être un lieu en ruines, « *La glèisa en roïnas* », sans porte ni voûte, dans lequel seul s'entend le chant du vent qui entre facilement mais où ne résonnent plus les psaumes des offices religieux. Ce texte se rapproche davantage de Rouquette quand il parle des brebis comme celle du Larzac ou du « *tropel de Dieu* », des ouailles de Dieu, que de Lorca car il en émane une paix et une sérénité mélancoliques comme Rouquette et Lesfargues savent les restituer dans des termes simples et des images champêtres. Dans ce lieu désert, seules les sonnailles des troupeaux semblent adresser au Seigneur une prière universelle tournée vers la nature, terre et ciel mais aussi vers les animaux et les hommes, en particulier dans les cinq vers commençant par la répétition anaphorique de « *per* » :

*Onte disián la messa òm n'auvís pus*

On y disait la messe et maintenant

<sup>2434</sup> Cf. annexes. Réponses de B. Lesfargues.

<sup>2435</sup> *Oc*, N° 114/115, Auton/Ivèrn de 2015. Dans les propos de Lesfargues, nous pouvons remarquer quelques différences orthographiques entre le dialecte languedocien et le dialecte périgourdin de Lesfargues, voisin du limousin, qui n'entravent guère l'intercompréhension entre les occitanophones. Une autre remarque s'impose qui nous rappelle les « *mots-bessons* » : le verbe occitan « *espantant* » (« *espantar* ») et le verbe castillan « *espantar* » sont similaires sur tous les plans, graphie et sens.

<sup>2436</sup> Bernat Lesfargas, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrroux, Jorn. P. 69. « *La glèisa* », « L'église ».

<sup>2437</sup> *Idem*, p. 61. « *Guils de Cerdanya* ».

*Que l'eternala patz de las eschinlas.*

*Tinlatz, claras campanas del Senhor,  
Per l'ofici de la pelenca umila,  
Per l'aiga que marmusa un chant-planier,  
Per la sèrp que s'escond dejós las bròchas,  
Per nosautres que sèm aquí venguts,  
Per la montanha e lo cèu que demòran.  
[...]  
Dins tanta patz, que ieu t'aimi, Senhor !  
La pòrta es desrocada. Cap de vòuta.  
Entrarai plan mai s'es qu'entra lo vent,  
E garda-me onte coda l'ovelha.<sup>2438</sup>*

On n'entend plus que l'éternelle paix des sonnaïlles

Sonnez, claires cloches du Seigneur,  
Pour l'office de l'herbe en son humilité,  
Pour l'eau qui murmure un plain-chant,  
Pour le serpent qui se cache dans la broussaille,  
Pour nous qui sommes ici venus,  
Pour la montagne et le ciel qui demeurent.  
[...]  
Dans une paix si grande, oh je t'aime, Seigneur !  
Il n'y a plus de porte, pas de voûte,  
J'entrerai bien puisque le vent le fait  
Et garde-moi où paissent les agneaux.

Comme souvent dans les poèmes de B. Lesfargues, la notion de Dieu revient dans un esprit de louange et de remerciement, bien qu'il soit un personnage plein de mystère(s) très difficile(s) à percer :

*E ton mistèri, ò Dieu, es atal dins la nuèch  
Coma mescladissa d'estèlas.<sup>2439</sup>*

Et ton mystère, ô Dieu, ressemble dans la nuit à un fouillis d'étoiles.

Dans le poème, « *Campanièr de Senta-Crotz* », ni l'homme ni la femme ni les animaux ne connaissent la paix de Dieu. C'est un Dieu lumineux mais seul que Lesfargues place en hauteur et dans une image très rouquettienne mais aussi lorquienne ; la lumière du Dieu solaire règne dans une solitude profonde :

*Sap pas que la drecha  
de Dieu lusís dins lo solelh.  
[...]  
Per benesir la patz dels òmes  
Ò tu d'amont vestit de lutz  
E riulejant de solitud  
Demèst la patz de las abelhas ?<sup>2440</sup>*

Il ne sait pas que la droite  
De Dieu luit dans le soleil.  
[...]  
pour bénir la paix des hommes.  
Ô toi là-haut vêtu de lumière  
et ruisselant de solitude  
au cœur paisible des abeilles.

Si l'on écoute R. Busquet, Dieu n'est pas le seul dans sa demeure. Pour le poète, les Dieux sont les Dieux de l'amour, ainsi titre-t-il son poème: « *Los Dieus de l'amor* ». Peu importe la religion, catholique, protestante, juive, musulmane... tous les lieux de prière sont des lieux discrets dans lesquels se retrouvent des êtres qui se laissent aller au plaisir des sens<sup>o</sup>:

*Temples, capèlas, mosquetas,  
Sinagògas, cambras quetas  
Ont, d'amagat, de busquetas,  
A l'ora de l'abandon,  
Dieu li dison Cupidon.<sup>2441</sup>*

[Temples, chapelles, mosquées,  
synagogues, chambres discrètes,  
où, en tapinois, en cachette,  
à l'heure de l'abandon,  
Dieu est appelé Cupidon].

Un jeu de mots et de sonorités est évident entre « *mosquetas* » et « *busquetas* ». Busquet joue sur son nom et le terme que Mistral donne dans son dictionnaire, à l'entrée

<sup>2438</sup> *Idem*, p. 59. « *La glèisa en roïnas* », « L'église en ruine ».

<sup>2439</sup> *Idem*, p. 39. « *Un angèl, òc-plan* », « Un ange, bien sûr ».

<sup>2440</sup> *Idem*, p. 37 « *Campanièr de Senta-Crotz* », « Clocher de Sainte-Croix ».

<sup>2441</sup> Ramon Busquet. *Op. Cit.*, p. 67.

« *mousqueto* » : « mosquée, temple mahométan ». Ce n'est certainement pas seulement pour respecter le code poétique que l'auteur a cherché ces sonorités qui riment avec l'adjectif « *quetas* » attribué aux chambres. Ces dernières sont dédiées au dieu de l'amour, un dieu-enfant, et le côté mécréant de Busquet est voilé par la moquerie : les lieux de cultes sont, comme les chambres, des endroits où s'accomplissent des actes secrets, « *d'amagat* », en cachette. À ce propos, une phrase de Montherlant peut très bien s'appliquer à Busquet :

Hafiz, Saadi, Hâtif, Djelal-ed-din-Roumi, et bien d'autres, expriment, d'une façon toujours saisissante, cette idée que la différence des religions n'a aucune importance : mosquée, synagogue, église, pagode sont élevées à la gloire d'un même dieu.<sup>2442</sup>

Certain poème d'Omar Khayyam révèle son pessimisme, caché sous l'ironie et le sarcasme et peut être mis en miroir avec celui de Busquet :

Semblable à l'eau du fleuve, au vent du désert,  
 Une journée encore a quitté mes jours ;  
 Dans mes jours deux journées dont je n'ai souci jamais :  
 La journée passée, la journée à passer.<sup>2443</sup>

Le ton devient goguenard et ironique quand Busquet se moque de Dieu : dans le poème « *Epifania* », il parle de « *Dieu lo Vièlh* », [Dieu l'Ancien] et de « *Dieu lo Jove* », [Dieu le Jeune]<sup>2444</sup>. Dans le poème éponyme « *Los pregadius* », Busquet joue sur le terme « *pregadius* » qui signifie « mante religieuse » mais qui évoque aussi le « prie-Dieu », meuble liturgique sur lequel le croyant pouvait s'agenouiller ressemblant ainsi à la position de l'animal. Busquet se sert de cette image d'un animal qui feint l'amour pour finir par un meurtre, afin de critiquer la religion et les partisans trop zélés mais aussi le ciel dans lequel se cache un Dieu qui les vole chaque dimanche à la quête :

<i>Ai vist consí l'arma es de poires</i>	[J'ai vu comme purulente est l'âme
<i>Dels que del cèl an fait çò sieu. »</i>	De ceux qui du ciel ont fait leur bien.
<i>Jès ! se mancava a sa promessa,</i>	Jésus ! s'il manquait à sa promesse,
<i>S'anava los faire cocuts,</i>	S'il allait les faire cocus,
<i>Aquel cèl que tantes d'escuts</i>	Ce ciel qui tant d'écus
<i>Lor pana de longa a la messa !<sup>2445</sup></i>	Leur vole sans cesse à la messe !]

Dans les « Tankas » comme ceux intitulés « *Tankas de l'eròs orfèbre* », le poète ironise sur Sa Sainteté avec un jeu de mots sur « *l'indèx* »<sup>2446</sup> c'est-à-dire le doigt qui montre mais aussi la bague portée à ce doigt, qui est à la fois une joie et un joyau, grâce à la polysémie du terme occitan « *jòia* » :

<i>Sa Santetat,</i>	[Sa Sainteté,
---------------------	---------------

<sup>2442</sup> Henry de Montherlant, 1963. *Essais*, Paris, NRF, Gallimard. « Trois jours au Montserrat », In « Un voyageur solitaire est un diable », p. 388.

<sup>2443</sup> Omar Khayyam, *Rubayat*, le club français du livre, Paris 1958. P. 21.

<sup>2444</sup> Ramon Busquet. *Op. Cit.*, p. 29

<sup>2445</sup> *Idem*, p. 30.

<sup>2446</sup> Au VI<sup>e</sup> siècle, certains livres étaient jugés hérétiques et indignes d'être lus par ordonnance papale ; ces ouvrages étaient répertoriés dans un *Index Librorum Prohibitorum* dont la création remonte au concile de Trente en 1559 à la demande du pape Paul IV.

*Quand sa man me met a l'indèx,  
L'indèx, pecaire !  
Ieu, mai joiosa qu'una jòia,  
Soi de las bagas la mai santa.*

Quand sa main me met à l'index,  
L'index, peuchère !  
Moi, plus joyeux qu'un joyau,  
Je suis de toutes les bagues la plus sainte].

Les mêmes formes d'humour et d'ironie se retrouvent chez L. Cordes. Une rapide incursion dans son œuvre révèle que, lui aussi, brocarde Dieu : « *E Nòstre-Sénher lo Vièlh* », « Et Dieu le Père »<sup>2447</sup>. Dans le long poème « *Respelida de Centelhas* », Cordes fait preuve de ses connaissances en matière de textes profanes en citant le nom de Dieu au même niveau que le poème d'Aragon : « *los que creson a Dieu, los que creson a l'òme* » / « Ceux qui croient en Dieu, ceux qui croient à l'homme »<sup>2448</sup> ; l'auteur démontre aussi qu'il possède une connaissance de textes et de rites religieux comme celui de la communion des Chrétiens :

*E que son lo pan e que son lo vin,  
Que son lo còs de tota respelida*

Et qui sont le pain et qui sont le vin,  
qui sont le corps de toute Renaissance

Léon Cordes implore la pitié de Notre Dame dans « *La nuèit del paure* » mais il envoie cette « prière » depuis la cathédrale païenne que forme la voûte des oliviers et les chantres sont des grillons :

*E sèt mila grillhs cantavan  
Jos la vota dels olius.  
Fasètz gràcia Nòstra Dòna  
A un paure s'aquei cant*<sup>2449</sup>

Et sept mille grillons chantaient  
Sous la voûte des oliviers.  
Faites grâce Notre Dame  
à un vagabond de ce chant.

Cette position intellectuelle plus que spirituelle relève davantage de l'esthétique et se rapproche de l'utilisation des images religieuses qu'en faisait Lorca.

Cependant, il n'y a aucune notion de foi ou de croyance religieuse sinon en la renaissance « *pel terrador* », « pour la Terre ». La majuscule de la traduction du mot « Renaissance », comme pour la « Terre », est une marque de respect, sans autre connotation. Une indication de l'incroyance (ou athéisme) de Cordes se trouve dans le poème « *Mas mans* », « Mes mains » : celles-ci se croisent mais comme celles des vieux, lasses de trop de travail, « sans prier » :

*Aquí mas mans qu'an escrit lo poèma  
E puèi se son nosadas sens pregar*<sup>2450</sup>

Voici mes mains qui ont écrit le poème  
puis, sans prier, se sont fermées

Cet humour iconoclaste et cru n'a que peu de points communs avec l'usage que Lorca fait du thème de la religion qui, pour lui, est plus un sujet esthétique qu'un objet de critique(s). Rien de tout cela n'apparaît chez Max Rouquette. Il s'adresse à Dieu dans sa quête : « *çò que*

<sup>2447</sup> Leon Còrdas, 1997. *Òbra poètica*, traduction française en regard, préface de Jean-Marie Petit, Béziers, Centre International de Documentation Occitane. « *Dralhas* », « Chemins », p. 99.

<sup>2448</sup> Leon Còrdas, « Renaissance de Centeilles », p. 65. « Celui qui croyait au ciel Celui qui n'y croyait pas » sont deux vers du poème de Louis Aragon, « La Rose et le Réséda », mars 1943, repris dans *La Diane française*, Paris, Éditions Seghers, 1944.

<sup>2449</sup> Léon Cordes, *Aquarèla*, repris dans *Òbra poètica*, Béziers, CIDO, 1997, p. 17-19.

<sup>2450</sup> Leon Còrdas, « *Branca tòrta* », p. 101.



*cerque, Senhor... » [...] , « Seigneur, ce que je cherche ... »<sup>2451</sup>. La prière païenne dédiée à l'amour dans le poème intitulé « *Baila-me...* », « Donne-moi... », (P. 33) pourrait très bien être dirigée vers Dieu. Rouquette a composé un poème qu'il a intitulé « *Pregaria* », « Prière », qui se rapproche singulièrement du *Notre Père*, l'invocation chrétienne au Père céleste, le *Pater noster* latin :*

*Non, te pregarai pas, Senhor, la vida etèrna*

*Nimai los grats d'escalar entre Serafins,*

[...]

*N'aurem pro, Senhor, se nos bailes*

*Lo pan, lo lach, lo vin, los jorns,*

*La nuòch per i posar la vida,*

*Lo mèu que ten gost a bonur,*

*Lo fuòc per escarnir los lops*

*De la solesa e de la freg.*

*Senhor, nos cal pas mai.*

*Senhor, pregam pas mai.*

*O benlèu en tos jorns de gràcia*

*La frucha que fas als aucèls.*<sup>2452</sup>

Nous ne te demanderons pas, Seigneur, la vie éternelle,

ni les marches à gravir entre les Séraphins,

[...]

Il nous suffira, Seigneur, que vous nous donniez

le pain, le lait, le vin, les jours,

la nuit pour reposer la vie,

le miel qui a goût de bonheur,

le feu pour effrayer les loups

de la solitude et du froid.

Seigneur, il ne nous en faut pas plus.

Seigneur, il ne nous en faut pas davantage.

Mais, parfois, en tes jours de grâce

les fruits que tu donnes aux oiseaux.

Ce poème commence par une négation et un refus de ce qui n'est pas accessible à l'homme incroyant : la vie éternelle et son cortège d'anges et d'archanges promis par l'Église. En ceci Rouquette serait proche de l'attitude de Don Juan, le libertin qui renvoie dans un futur lointain la mort et le jugement de Dieu. Le poète reste simple et se contente de peu comme les ascètes ; il est concret dans ses demandes, proche de la nature et des animaux à l'instar d'un Saint François d'Assise car il pense que Dieu est trop loin de l'homme humble et se penche rarement sur le sort des humains.

« *Las doças planas de Dieu* » seraient le ciel et la vie éternelle suggérés dans le poème « *Larzac* »<sup>2453</sup>. Le chapitre de son livre de Mémoires dans lequel Max Rouquette traite du thème « Le divin et le sacré »<sup>2454</sup> vient étayer l'idée que, bien que nourri de culture religieuse, il n'est pas engagé dans une recherche de Dieu mais qu'il est rempli de doutes :

La religion est très présente dans mes divers écrits. On me l'a souvent fait remarquer. Alors que précisément, et bien au contraire, je n'ai jamais caché mon athéisme profond, mais sans agressivité contre ceux qui nourrissent en eux, quel qu'en soit le nom, une croyance sincère. Et, elle aussi, respectueuse de toutes les convictions.<sup>2455</sup>

On peut se demander à quoi se réfère Max Rouquette dans le poème « *Cançon* » de 1984 quand il parle du troupeau de Dieu après avoir énuméré des animaux qui profitent de « *l'aiga linda* », de l'eau limpide qui les fait vivre :

*L'aiga linda s'expandís*

L'eau limpide se répand

<sup>2451</sup> Max Rouquette, 1963. *La Pietat dau matin*, IEO Toulouse, Messatges. P. 29.

<sup>2452</sup> Max Rouquette, *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le Tourment de la licorne*, (Sud, Marseille, 1988), 2<sup>ème</sup> éd., Domens, Pézenas, 2000. P. 159.

<sup>2453</sup> Max Rouquette, *Somnis de la nuòch*, 1942.

<sup>2454</sup> Max Rouquette, *Ils sont les bergers des étoiles*, Editions du Rocher, Monaco, 2001, p. 33 à 55.

<sup>2455</sup> *Idem*, p. 46.

*Per lo perdigal, la canla,  
Per la martra e lo pudís  
E tanben per la mostèla  
E tot lo troupeu de Dieu.*<sup>2456</sup>

pour le perdreau, pour la caille  
pour la martre et le putois  
et aussi pour la belette  
et tout le troupeau de Dieu.

Ne serait-ce pas le troupeau de brebis, les fidèles, dont Dieu est le berger?<sup>2457</sup> Compte tenu de sa formation et de sa culture, Rouquette ne pouvait ignorer la genèse de la création ni, selon la religion, la conception divine du monde et des êtres qui le peuplent. Rouquette, dans un de ces récits en prose mais si empreints de poésie, des recueils *Verd Paradis*, dit lui-même : « *Me'n sovèni de la vièlha biblia en francès del Mèstre de Sacy* - “et l’esprit de Dieu était porté sur les eaux” - *Aquela poèsia poderosa esvalissiá mon còr e me negava dins son ocean.* »<sup>2458</sup> / « Je me souviens très bien de la vieille Bible en français de Lemaistre de Sacy - “Et l’esprit de Dieu était porté sur les eaux”. Cette poésie puissante me submergeait le cœur et m’emportait dans son océan ».

Joëlle Ginestet signale que la lecture de la Bible impressionna le jeune Rouquette : « Les textes bibliques lus à travers la traduction du Maître de Sacy ont happé le jeune Max Rouquette, [...]. [...] Max Rouquette a aussi dit se souvenir des processions chantées de son village. [...] ». J. Ginestet apporte à la connaissance du lecteur de Max Rouquette un autre élément qui peut donner un éclairage nouveau à l’œuvre : « Enfin, il y a l’émotion ressentie à l’écoute de la voix de Joseph-Sébastien Pons parlant de poésie au lycée alors que le jeune Max Rouquette n’a déjà plus sa mère » [...].<sup>2459</sup>

L’esprit et le cœur d’un enfant qui perd sa mère alors qu’il n’a que dix ans ne peuvent qu’être sensibles et ouverts aux vibrations poétiques et musicales. J. Ginestet ajoute que Rouquette a ressenti une émotion profonde en entendant « pour la première fois la voix de Maria Casarès à la radio. » Il est possible de trouver, paradoxalement, **un trait d’union ou de fraternité** entre les deux hommes : l’Andalou était idolâtré par sa mère qui a eu un grand ascendant sur lui, sur le plan psychologique et intellectuel, et l’Occitan a été privé trop tôt de cette présence aimante et influente.

Une impression toute personnelle naît de la lecture du récit, « *Jiròni o los camins del cèl* », impression d’une certaine croyance de Rouquette, malgré son athéisme affiché, sinon en un Dieu du moins en l’homme, tout en connaissant ses travers mais aussi en la nature. Jironi, était le vieux chantre de l’église du village et sa voix magique montait du fond de son être et, ainsi il communiquait avec le ciel. Quand il mourut, il trouva un Dieu aimant et attentif à ceux qui, comme Jironi, l’avaient servi :

---

<sup>2456</sup> Max Rouquette, *La Pietat dau matin*, p. 17. Cf. *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane*, article de Lionel Navarro : « Un homme dans l’infini : méditations pascaliennes, inquiétudes et sérénité jansénistes dans *Les Psaumes de la nuit* », p. 90.

<sup>2457</sup> Dans un message électronique du 23 janvier 2016, Jean-Guilhem Rouquette fait remarquer cependant que « non, MR ne croyait pas à la vie éternelle ».

<sup>2458</sup> Max Rouquette, 2008. *Verd Paradis*, Montpellier, CRDP. « *Secret de l’èrba* », p. 25. Traduction d’Alem Surre-Garcia In Rouquette Max, [les Éditions de Paris, 1995], 2006. *Vert Paradis*, Anatolia, Éditions du Rocher.

<sup>2459</sup> Cf. article de J. Ginestet : « L’inspiration biblique dans les *Psaumes de la Nuit* de Max Rouquette ». P. 62 et 63. In *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane*.

*Lo cèl sabiá que son servidor Jiròni èra aquí e que lo pregava per los fruchs de la tèrra. [...]. Es dintrat de plan-pè dins lo Còr dels Àngels, en aquel còr celestial ont s'espèra pas [...] e ont [...] Dieu ausís sempre clarament la votz de los que l'an melhor servit, d'aqueles qu'an jamai conogut que lo servici de sa lausenja, e que, [...] son tament estats sempre segurs que Dieu èar près d'eles e se reagaudissá de sos cants, que Dieu jamai per contra los poirà abandonar.*  
2460

Le ciel savait que son serviteur Jironi était là et qu'il le priait pour les fruits de la terre. [...]. Il est entré de plain-pied dans le chœur des Anges, dans ce chœur céleste où l'on n'attend pas, [...] et où, [...] Dieu entend toujours clairement la voix de ceux qui l'ont le mieux servi. La voix de ceux qui n'ont jamais connu que le service de sa louange et, [...] toujours restaient si sûrs que Dieu était près d'eux et se réjouissait de leurs chants, que Dieu, par contre, jamais ne pourra les abandonner.

D'après L. Navarro, « Le “désir de Dieu” est devenu, chez Max Rouquette, le désir du monde, [...] »<sup>2461</sup>. Toujours dans le poème « *Cançon* » il rend grâce pour les cadeaux du ciel :

<i>Gràcias per la nivolada</i>	Grâces pour le beau nuage
<i>E gràcias per lo gregau,</i>	et grâces pour le vent grec,
<i>Gràcias dins li cèu tan naut</i>	grâces pour le ciel profond
<i>E dins la tèrra gelada</i>	et sur le terre glacée
<i>Se per l'èrba e l'animau</i>	si pour l'herbe et l'animal
<i>Las fontetas son tornadas.</i> <sup>2462</sup>	les sources sont revenues.

Les idées formulées dans ce poème offrent sans nul doute un point de convergence avec Lorca. Dieu serait une force suprême qui peut rendre le monde et ses beautés tangibles; il serait le créateur de la Terre et du cosmos, qui sont des sources de vie et de beauté. Cela rejoint plus un panthéisme qu'une foi et une ferveur religieuses et cela convient bien à la pensée de M. Rouquette :

*En su obra posterior, la religión garcialorquiana deriva a una suerte de panteísmo [...]. La Tierra, concebida como una fuente de vida -frente a la Luna, espejo de la muerte -, es un hontanar de energía y de belleza.*<sup>2463</sup>  
[Dans son œuvre postérieure, la religion de Garcia Lorca glisse vers une sorte de panthéisme [...]. La Terre, conçue comme une fontaine de vie -face à la lune, miroir de la mort -, est une source d'énergie et de beauté].

Il se peut que la pensée de Lorca soit proche sans qu'il le sache, des positions d'Ernest Renan<sup>2464</sup> face à l'Eglise et à la religion. Comme le dit Emmanuel Carrère dans son roman *Le royaume*<sup>2465</sup>, ce « petit Breton élevé dans un catholicisme fervent, destiné à devenir prêtre. » a

<sup>2460</sup> Max Rouquette, 2008. *Vert Paradis*, Montpellier, CRDP. « *Jiròni o los camins del cèl* », p. 65 à 76. « Jironi ou les Chemins du ciel », p. 76. Max Rouquette, *Vert Paradis*, traduit de l'occitan par Alem Surre-Garcia, Anatolia, Éditions du Rocher. P. 101 et 103.

<sup>2461</sup> Lionel Navarro, article cité. P. 91.

<sup>2462</sup> Max Rouquette, *La Pietat dau matin*, p. 17.

<sup>2463</sup> Guillermo Díaz-Plaja, *Federico García Lorca, su obra e influencia en la poesía española*, Colección Austral N° 1221, Espasa-Calpe, Madrid. 4<sup>ta</sup> edición, 1968. P. 72.

<sup>2464</sup> Ernest Renan, 1823-1892. Né à Tréguier, en Bretagne, philologue, expert en langues sémitiques il fut professeur d'hébreu au Collège de France. Il fut détesté par le parti des religieux à cause de son œuvre *La vie de Jésus* de 1863. Il fut élu à l'Académie française en 1878. Une de ses grandes compositions est *l'Histoire des origines du christianisme* en huit volumes. Cf. : <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/ernest-renan>

<sup>2465</sup> Emmanuel Carrère, *Le royaume*, P.O.L., Paris, 2014. P. 179-183.

vu sa foi s'émousser et « a renoncé à servir un dieu auquel il n'était plus certain de croire. Il est devenu historien, philologue, orientaliste »<sup>2466</sup>.

Pour Lorca, Christ aurait dû être le parangon de la générosité, de la compréhension envers les faibles et les opprimés, tous les laissés-pour-compte de la société et du monde pour lesquels l'homme et le poète éprouvent une profonde sympathie, bien qu'ils se sentent, l'un comme l'autre, totalement espagnols. L'homme assistait à des offices religieux dans les temples, synagogues et se sentait proche des problèmes sociaux du monde car un artiste doit « pleurer et rire avec son peuple », surtout quand les circonstances l'imposent. Cette affirmation de Lorca se trouve dans les « *Diálogos con un caricaturista salvaje* » de juin 1936 : « *En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo* », « En ces moments dramatiques, l'artiste doit rire et pleurer avec son peuple »<sup>2467</sup>.

Mais Lorca pense que l'Église, en tant que corps constitué, n'est pas à la hauteur de la générosité qu'elle prône, du libéralisme humain dont l'auteur fait preuve et qu'il défend. C'est pour cette forme d'opposition et de rébellion contre les institutions et les lois implicites et explicites que la société de l'époque et de Grenade se devait de respecter, que « l'hétérodoxie »<sup>2468</sup> de Lorca a été fort mal jugée et repoussée au point, peut-être (et entre autres motifs), de provoquer sa propre mort.

Le rêve érotique de la nonne gitane, cloîtrée dans son couvent, est l'expression de sa révolte muette contre un état imposé : le monachisme qui agit comme un élément castrateur. Le poète andalou suit les pensées de Victor Hugo qui affirme fermement et sèchement la corrélation entre les deux états : « Clausturation, castration »<sup>2469</sup>. D'ailleurs, ses premiers écrits révèlent qu'il se révoltait déjà contre cette réclusion que s'imposaient moines et nonnes. Sa description de « *La Cartuja* », la Chartreuse de Miraflores, près de Burgos, en Castille, lors de son voyage-découverte de la Castille, traduit son sentiment :

*Estos hombres se retiraron de la vida [...]. Adivinaron un estado de quietud espiritual, un algo encantado donde sepultar sus deseos, sus desgracias; pero no lo consiguieron... Seguramente aquí se reflorecieron sus pasiones de una manera exquisita. [...] Estos hombres sepultan aquí sus cuerpos, pero no sus almas. [...] La única senda es la caridad, el amor los unos a los otros.*<sup>2470</sup>

Ces hommes se sont retirés de la vie [...]. Ils ont pressenti un état de repos spirituel, un lac enchanté où engloutir leurs désirs, leurs malheurs ; mais ils ne l'ont pas atteint...Et leurs

---

<sup>2466</sup> E. Carrère ajoute que: « Sous sa plume, Jésus devient un des hommes les plus remarquables et influents qui aient vécu sur terre, un révolutionnaire moral, un maître de sagesse comme le Bouddha- mais pas le fils de Dieu, pour la simple raison que Dieu n'existe pas ».

<sup>2467</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, duodécima edición, 1966. P. 1814. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes II*, p. 929.

<sup>2468</sup> Cf. Article de Santiago Martínez Sáez, « *Federico García Lorca: la espiritualidad de un poeta* ». [http://www.mercaba.org/FEYCULTURA/federico\\_garcia\\_lorca.htm](http://www.mercaba.org/FEYCULTURA/federico_garcia_lorca.htm) Cf. Eutimio Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid, Siglo veintiuno de España editores, 1986.

<sup>2469</sup> Victor Hugo, *Les Misérables*, Arvensa Editions, 2014. Tome II, « Cosette », Livre VII, chapitre 3, p. 584. « Le couvent espagnol surtout est funèbre. » « Ne retirons rien à l'esprit humain ; supprimer est mauvais. Il faut réformer et transformer. »

<sup>2470</sup> Federico García Lorca, *Impresiones y paisajes*, « *La Cartuja* », « *Clausura* », p. 1545. Traduction de C. Couffon, Gallimard, 1958. *Œuvres complètes I*, « Cloître », p. 687-688.

passions, ici, auront refléuri d'une manière délicate. [...]. Les Chartreux ont enseveli ici leurs corps, non leurs âmes. [...]. L'unique chemin est celui de la charité, celui de l'amour de l'homme envers son prochain.

Dans sa note à propos de « La nonne gitane », A. Belamich précise :

Sur ce point, il semble bien qu'il n'ait jamais varié. En sa nonne gitane on peut voir à la fois à la fois une jeune femme dont les instincts de vie sont réprimés et aussi, comme dans *La Savetière prodigieuse*, «un apologue de l'âme humaine» [...] dont la fantaisie se heurte à la réalité.<sup>2471</sup>

En effet, la nature de la gitane éprise de liberté ne peut s'adapter à sa condition de recluse dans un cloître, ce qui équivaut pour elle à une forme de castration qui la conduit à ses rêves érotiques violents. Une fois encore, nous pouvons nous reporter aux *Essais* de Montherlant qui parle du cloître de Montserrat : « On voit le monde et on dit : “Ah ! au cloître...” Puis on voit le cloître, et on trouve qu'on a été bien naïf de croire qu'un habit, fût-il une bure, allait changer beaucoup à la nature de l'homme. »<sup>2472</sup>.

Sur ce point, il est possible d'établir un lien avec le livre de R. Lafont, *Insularas*, intitulé « *Lo terç morir* » qui présente une abbaye de femmes assez angoissante et fascinante à la fois surtout par son cimetière intérieur : « *una cròta estrechona cavada dins la ròca. Aquí aviá vist [lo cardinau de Gòut] a la lusor fantastica dei ciris quatre sòrres mòrtas assetadas* » / « Une crypte très réduite creusée dans le rocher. Là il [le cardinal] avait vu à la lueur fantastique des cierges quatre nonnes mortes assises. »<sup>2473</sup>.

Hugo, cependant, croit en la « bonté absolue de la prière ». Lorca et lui ont la même conception évangélique de l'existence ; Lorca, nous l'avons vu, dès ses premières œuvres, croyait en l'amour du prochain comme moyen unique d'atteindre la paix des âmes : « *La única senda es la caridad, el amor los unos a los otros.* »<sup>2474</sup> / « L'unique chemin est celui de la charité, celui de l'amour de l'homme envers son prochain. », ce qui ne manque pas de rappeler les paroles du Christ. Hugo et Lorca ont une même communauté d'idée en ce qui concerne l'idéal de paix recherché par l'Andalou et l'intérêt pour l'être humain que celui-ci et les poètes occitans comme Cordes, Boudou, Rouquette, Lesfargues... éprouvent mais dont le corps ecclésiastique semble dépourvu.

De cette incompatibilité entre le désir du poète et la réalité du monde ecclésial viendrait l'aversion de Lorca vis-à-vis de l'Église malgré une affection pour les figures évangéliques comme les archanges, patrons des trois villes andalouses : *San Miguel* (vainqueur des dragons), *San Rafael* (patron des médecins et des voyageurs), *San Gabriel* (messager et initiateur). Ceux-ci sont les symboles et les patrons, respectivement, des villes andalouses :

---

<sup>2471</sup> Federico García Lorca, 1981. *Œuvres complètes, I*, édition établie par André Belamich. Textes traduits par André Belamich, Jacques Comicial, Claude Couffon, Robert Marrast, Bernard Sesé, Jules Supervielle. Paris, Gallimard. P. 1410.

<sup>2472</sup> Henry de Montherlant, 1963. *Essais*, Paris, NRF, Gallimard. « Trois jours au Montserrat » In « Un voyageur solitaire est un sauvage ». P. 385.

<sup>2473</sup> Robert Lafont, *Insularas Doas faulas, « Lo terç morir »*, IEO « Atots », 1996. P. 65.

<sup>2474</sup> Federico García Lorca, *Impresiones y paisajes, Idem.*



Grenade, Cordoue, Séville. Les anges sont des intermédiaires entre Dieu et le monde ; ils sont présents dans l'univers gitan du *Romancero gitano* et contribuent à la création d'une ambiance de mort. C'est un ange élégant qui pose la tête d'Antonio el Camborio sur un coussin pour exprimer davantage de douceur :

*Un ángel marchoso pone  
Su cabeza en un cojín*<sup>2475</sup>

*Un angèl ufanós pausa  
Sa tèsta sus un coissin.*

*Un àngeu de glòria bota  
Sus un cabessau sa tèsta.*

Un ange glorieux pose  
Sa tête sur un coussin

Seul, Saint Michel est ridiculisé dans la description que Lorca fait de sa statue qui ne correspond pas aux canons de beauté mais l'art poétique de Lorca s'appuie sur des éléments religieux pour rendre encore plus esthétique sa poésie :

*San Miguel se estaba quieto  
En la alcoba de su torre,  
Con las enaguas cuajadas  
De espejitos y entredoses*<sup>2476</sup>

*Sant Miquèl se teniá mut  
En l'alcòva de sa torre,  
Ss gonèlas empegadas  
De miralhs e d'entremièjas.*

*Sant-Miqueu istava quet,  
Dins lo cambron de sa torre,  
Ambé sas jobas encargadas  
De miralhs e d'entremiegs*

Dans la loge de sa tour,  
Saint Michel est silencieux  
Parmi ses jupons raidis  
De miroirs et d'entre-deux

Mais Lorca s'appuie sur la Bible pour créer une œuvre nouvelle ou détourner le scénario « original ». Comme le dit T. Navarro Tomás, l'originalité de l'art de Lorca consiste bien à ne pas séparer et mélanger dans sa poésie tous les registres, anciens et modernes, populaires ou savants, la tradition classique et les innovations les plus récente, sur lesquels il se fonde :

*Todo esto, sin embargo, representa un simple aspecto del original arte con que García Lorca fundió inseparablemente en su poesía lo antiguo y lo moderno, lo popular y lo culto, la tradición clásica y la innovación reciente*<sup>2477</sup>.

Ainsi, dans le *romance* de « *Thamar y Amnon* », « le crime biblique fondé sur le viol s'est déplacé chez Lorca vers le tabou de l'inceste. »<sup>2478</sup> A ce propos, Henry Gil se pose à juste titre la question de savoir si le tabou de l'inceste ne cache pas un autre tabou dont souffre Lorca : celui de « l'amour entre deux hommes ». Il ajoute que « Un tabou permet à la fois d'en cacher et d'en dire un autre ».

<sup>2475</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Romancero gitano*, « *Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla* ». Aguilar, duodécima edición, 1966, p. 448. Traduction d'A. Belamich, *Œuvres complètes I*, p. 437. Rouquette, p. 47. Allan, p. 35.

<sup>2476</sup> *Op. Cit.*, « *San Miguel* », p. 439. Traduction d'A. Belamich. Rouquette, p. 37. Allan, p. 27.

<sup>2477</sup> Navarro Tomás, Tomás 1973. *Los poetas en sus versos : desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona (Letras e Ideas), Ed. Ariel. « *La Intuición rítmica en Federico García Lorca* », p. 378.

<sup>2478</sup> Henry Gil, « Paganisme et christianisme dans Poème du Cante jondo et Romancero gitano », In « Federico García Lorca », *Europe*, N° 1032, Avril 2015, p. 83.

Ni Lorca, malgré sa fascination pour les décorations et les cérémonies religieuses ou son recours ultime, au moment de mourir, à une prière que lui avait enseignée sa mère, ni les poètes occitans (hormis J. Mouzat et Lesfargues) ne font preuve d'une religiosité ou d'une foi profondes. La phrase de L. Navarro à propos de Max Rouquette peut leur être appliquée :

Il n'y a pas d'état de pécheur au sens chrétien du terme chez l'athée Max Rouquette, mais il y a continuité du désir, désir capable d'éveiller de tendres sentiments, mais encore les fureurs du sang jusqu'à l'apparition de la lame mortelle du couteau<sup>2479</sup>

Il n'y a rien de véritablement sacré chez Lorca ni chez Boudou ni chez Busquet ni chez Rouquette sinon, peut-être, ce moment si redouté et angoissant du trépas. Lorca est à la fois mystique et érotique et il est partagé entre les deux sentiments car, selon lui, l'homme se réalise grâce à la satisfaction amoureuse : la chair et l'esprit cohabitent indissolublement. Cependant, il n'y a aucune passion qui ne soit pas remplie d'angoisse et de souffrance. Il est possible d'affirmer que tous ces poètes cultivent une esthétique de la douleur.

Rien de commun chez Jean Mouzat avec le souci plastique de Lorca. Le poète limousin est un chrétien sincère et un croyant fervent qui possède la foi du charbonnier. Il a confiance en un Dieu qu'il prie souvent et qu'il remercie pour toutes les grâces dont il fait preuve, pour les œuvres envers les hommes et la nature. Dans son poème « *La gitana* », Jean Mouzat adresse une prière à « *l'Unic, mestre de Totjorn* », [L'Unique, maître de Toujours] au « *Senher Dieu qu'endacòm renha* », [Seigneur Dieu, qui règne quelque part]<sup>2480</sup>. Il y exprime son désir de justice et de « Liberté », « *Libertat* » (la « *Libertad* » espagnole) en ce bas monde et pas le fallacieux espoir de richesse et de bonheur promis par la gitane qui lit les lignes de la main. Il compose un « *Planh del Senhor* », « Complainte du Seigneur »<sup>2481</sup> dans lequel c'est le Seigneur lui-même qui demande aux hommes de contempler les souffrances qu'il endure pour sauver l'humanité et un « *Sonet al Senhor* »<sup>2482</sup>, plein de reconnaissance envers les bienfaits divins.

Les prières et les invocations sont fréquentes dans la plupart des poèmes de Mouzat. Il serait long et peut-être fastidieux de les citer tous : par exemple, « *Ò ressorgit, te pregui...* », « Ô Ressuscité, je te prie... » (« *Nuech de Pascas*, « Nuit de Pâques », T. 2, p. 220) ; « *Dona-me, Tu, Senhor...* », « Donne-moi, toi, Seigneur... », (P. 221) et un très bel acte de contrition intitulé « *Perdonatz-me, Senhor...* », [Pardonnez-moi, Seigneur...]<sup>2483</sup>. Le poète s'y excuse d'avoir aimé la vie reçue de Dieu et la nature et en remercie le créateur.

Le titre du recueil de poèmes de 1960 à 1973 : « *Planhs e pregieiras* » (P.188 à 224) est assez évocateur de cet engouement de Mouzat pour le *planh*, ce genre littéraire héritier des

---

<sup>2479</sup> Article de L. Navarro, « Un homme dans l'infini : méditations pascaliennes, inquiétude et sérénité jansénistes dans *Les Psaumes de la nuit* », In *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane*, p. 80.

<sup>2480</sup> *Œuvres poétiques limousines et occitanes* de Jean Mouzat, T. 2, éd. Lemouzi, Tulle, janvier 2000. P. 254.

<sup>2481</sup> *Idem*, « Complaintes et prières », 1960- après 1973..., T. 2, p. 189.

<sup>2482</sup> *Idem*, T. 1, *Colors del temps*, 1938, p. 84. R. Joudoux précise, en note, que ce sonnet a été « publié dans *Òc*, n° 4 (octobre-novembre-décembre 1941) et dans l'*Anthologie de la poésie religieuse occitane*, par Jean Larzac, Privat, 1972, sans titre. »

<sup>2483</sup> *Idem*, T. 2, p. 224. R. Joudoux indique, en note, « Texte griffonné, au crayon, sur une petite feuille, que j'ai établi tant bien que mal. Il est si émouvant, si simple, que je ne le traduis pas. »

Troubadours mais qui n'oublie pas l'aspect populaire ou historique. R. Joudoux écrit, au sujet de ce recueil :

Il faudrait suivre le fil conducteur, la trame qui, de la métaphysique populaire à l'imagination historique ou encore à l'idéal chrétien et chevaleresque, nourrit, vivifie les « *Planhs e pregieiras* », véritables légendes sacrées fondatrices [...] <sup>2484</sup>

Dans ces compositions, J. Mouzat aborde le thème du sacré avec beaucoup de conviction et de foi et de confiance en un Dieu berger, « *Dieu es ton pastor* ». Il connaît la Bible et les textes sacrés ainsi que les psaumes de David comme dans le poème intitulé « *Planh de l'anhèl* », « Complainte de l'agneau » :

<i>Crenha donc pas, Dieu es ton pastor,</i>	Sois donc sans crainte, Dieu est ton berger,
<i>Te ponhara en patz,</i>	il te gardera en paix,
<i>Te menara dins los prats verds</i>	te mènera dans les prés verts
<i>Onte n'i a mal ni dolor</i> <sup>2485</sup>	où il n'y a mal ni douleur

Il parle souvent des Saints : Saint Jean dans le poème *Planh de Sent Joan* (« Complainte de Saint Jean », p. 191), *Sent Setiers Sagittarius* (« Complainte de Saint Setiers Sagittaire », p. 199) ; *Sent Caumine* (« Complainte de Saint Calmine », p. 194), Saint François d'Assise (P. 222), *Sent Antòni de Padoa* (P. 224). Le poème « *La lunada* » parle d'une « procession traditionnelle » avec « ostension de la statue de saint Jean-Baptiste autour de Tulle, dont une partie se faisait au clair de lune » <sup>2486</sup>. Le saint est traité avec foi et confiance mais aussi avec déférence ; comme « précurseur de Dieu » car c'est en effet lui, selon les écrits bibliques, qui a précédé le Christ et lui a préparé la route :

*Ò davancier de Dieu, vos que paratz sa rota,*  
*O vos que fasetz drechs sos sendarels chausits,*  
*Per aquel qu'anonçatz, levatz vòstra man drecha,*  
[...]  
*Mas senten que portatz amb vos divina estrena*  
*E credam nòstra fe en la patz del Senhor.* <sup>2487</sup>

Ô précurseur de Dieu, vous qui préparez sa route, vous qui rendez droits ses sentiers choisis, au nom de celui que vous annoncez, levez votre main droite, [...] Mais nous sentons que vous portez avec vous un cadeau divin, et nous crions notre foi en la paix du Seigneur.

Mouzat respecte les rites et traditions religieux qui font partie du patrimoine culturel limousin et chrétien : *Nadal* (Noël), *Pascas* (Pâques), *Epifania* (Epiphanie). R. Joudoux dit de lui que « J.M. est un croyant, faillible, pécheur mais sincèrement repentant » <sup>2488</sup>.

Il n'y a pas d'ironie chez Pécout ni de croyance religieuse profonde comme chez Mouzat ou Lesfargues. Cependant, Pécout n'exclut pas « le besoin de surréel, ou le sens du sacré lui

<sup>2484</sup> *Idem*, p. 166.

<sup>2485</sup> *Planhs e pregieras*, p. 206, inspiré de David, *Psaumes*, XXII. « Le Seigneur est mon berger : / je ne manque de rien. / Sur des prés d'herbe fraîche, / il me fait reposer. »

<sup>2486</sup> *Idem*, T. 1, *Colors del temps*, 1938, p. 83.

<sup>2487</sup> *Idem*, *Colors del temps*, p. 82, « La "lunade" ».

<sup>2488</sup> *Idem*, T. 2, p. 166.

aussi profondément ancré dans l'homme »<sup>2489</sup> tout comme la part d'ombre qui est inscrite dans tout cœur humain. S'il ne refuse ni le surréel ni le sacré qui sont partie prenante des humains, il ne croit pas en une idée de transcendance.

L'ironie de Busquet n'apparaît pas non plus chez Lafont qui affirme son athéisme dans le recueil *L'ora*, qui pourrait ressembler à une forme de bilan face à la fuite inexorable du temps et à l'âge qui avance pour l'homme qui devient quadragénaire, :

*Èra vertat entre auba e lo temps saur*      Il était vrai de l'aube au temps roussi  
*Sus lo camin mon credo d'ateïsta.*<sup>2490</sup>      Sur mon chemin le credo de l'athée.

C'est plutôt une touche d'humour qui est perceptible dans le onzième poème du recueil *L'Ora*. Comme Lorca et ses homologues occitans, Lafont connaît les textes fondateurs de la religion catholique et il associe les deux extrêmes, Dieu et le Diable, sous la forme d'une fable qui revisite l'Eucharistie. Le poète veut « *fargar* », composer une autre fable pour parler aux enfants du verger du jardin d'Éden et il en corrige la *vision* ; le thème de l'infini est abordé et cet infini est comparé à la forme ronde d'une pomme qui fait allusion à Adam et Ève et l'auteur termine par une critique non déguisée de l'autorité papale :

<i>La frucha dins la desca sus la taula</i>	Le fruit dans la corbeille sur la table
<i>Parla de Dieu sens ges de Jèsus Crist.</i>	Parle de Dieu sans aucun Jésus-Christ.
<i>Au diable l'embarrem qu'es tròp trist</i>	Enfermons-le au diable, il est trop triste
<i>Lo drama antic amb son odor de jaula.</i>	Le drame antique et son odeur de geôle.
[...]	[...]
<i>Avent son temps lo temps se faguèt poma.</i>	Le temps ayant son temps, il se fit pomme.
<i>Redon podent estre ren qu'infini</i>	Le rond ne pouvant être qu'infini
<i>Dieu fai lo fruch a son imatge en soma.</i>	Dieu fit le fruit à son image en somme.
<i>Manja lo fruch qu'es aquò l'incipit</i>	Mange le fruit car c'est le début
<i>De venir Dieu e cent còps mai aisit</i>	Pour être Dieu et cent fois plus facile
<i>Qu'en escotant lei manjacarn de Toma.</i> <sup>2491</sup>	Qu'en écoutant les carnivores de Rome.

Lafont sait que, pour les Chrétiens, la douleur est un moyen de rachat des péchés :

*L'espinha amiga e la dolor que redimís*      L'épine amie et la douleur qui rachète  
*Lo sègle d'èstre sègle*<sup>2492</sup>      le siècle d'être siècle

Il n'adopte pas ce concept surtout dans le poème « *E lo poèta se repreniá a viure* » qui semble parler de la douleur de l'enfantement poétique plutôt que d'une douleur rédemptrice de faute(s) :

*E lo poèta se repreniá a viure*      Et le poète se reprenait à vivre  
*Que dins eu la dolor aviá fach son trabalh*      car en lui la douleur avait fait son travail  
*- te salude dolor me matas e m'enfantas -.*<sup>2493</sup>      -je te salue douleur qui me tues et m'enfantes-

<sup>2489</sup> Verny Marie-Jeanne, *Enrasigament e nomadisme trajectoire d'un écrivain occitan de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle*, Roland PÉCOUT, I E O. Textes et documents. 2003. P. 450.

<sup>2490</sup> Robert Lafont, *Op. Cit.*, p. 190-191.

<sup>2491</sup> *Idem*, p. 205.

<sup>2492</sup> *Idem*, *Dire l'òme lo sègle*, p. 139.

<sup>2493</sup> *Idem*, *Aire liure*, « *Despossession* », p. 263.

Au niveau du lexique, le verbe occitan « *matar* » (au lieu de « *tuar* ») ainsi que le verbe « *redimir* » sont les jumeaux des verbes castillans identiques. La salutation à la douleur rappelle le premier vers du poème « Recueillement » de Charles Baudelaire : « Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille »<sup>2494</sup>.

L'humour et la satire sont beaucoup plus discrets que chez Busquet mais ils parviennent à provoquer le sourire et la réflexion. La question de l'infini et de l'éternité se pose malgré tout à ce poète bon vivant :

*D'un aut soleu que non pòt venir ros  
Cremant quilhat en manca d'òrbalutz  
D'un infinit non sai lo quau tot sec.*<sup>2495</sup>

D'un haut soleil qui ne peut se rouiller  
Brûlant à ne jamais trouver son crépuscule  
Et d'un sec infini dont je ne connais rien.

Comme Lesfargues et Rouquette, Lafont adresse une prière à ce Dieu auquel il ne croit pas mais qui construisit la ville en sept jours comme Dieu créa le monde, « *Au seten jorn diguèt que la vila èra bèla* » / « Au septième jour il dit que la ville était belle » :

*Dieu bastisseire  
Intelligècia de l'espaci,  
Avança, Dieu, en ton reiaume d'Arle  
Dins ta vila construcha en consonància de ton èime,  
[...]  
Senhor armoniós  
Ajuda lo trobair a ordonar l'estròfa  
En rimas cantonieras.*<sup>2496</sup>

Dieu bâtisseur,  
intelligence de l'espace,  
avance, Dieu, en ton royaume d'Arles  
dans ta ville construite en consonance de ton  
esprit,  
[...]  
Seigneur d'harmonie  
Aide le poète à ordonner sa strophe  
en arêtes de rimes.

Mais c'est dans un but guerrier car « *la justícia de Dieu ten cara de Cesar* », « la justice de Dieu a le visage de César », comme le dit « *l'Arquitecte* » « l'Architecte », avec lequel dialogue « *l'Emperaire* », « l'Empereur » Frédéric I<sup>er</sup> Barberousse, « *vengut per la corona d'Arle* », « venu pour prendre la couronne à Arles », en 1178<sup>2497</sup>. Le troisième volet « *Granada 1492* », du triptyque *Lausa per un soleu mòrt e reviudat*, est un condensé d'histoire et un chant à la conquête chrétienne de la ville de Grenade par « *lei Reis catolics* », « *Çai avèm pres Granada ai Mòros* », « Ici nous avons pris Grenade aux Maures » qui laisse présager une « *l'amalugament de la bèstia nasrida* » / « l'extermination de la bête nasride », et une extension des frontières vers la mer des « *Sargassas* », « Sargasses »<sup>2498</sup>. Tout cela sera fait

*En nom de Dieu de de rei Crist  
E de sa maire embarassada  
Farem çò que jamai s'es vist  
Veire a la capa solelhada.*<sup>2499</sup>

Au nom de Dieu et du Christ roi  
et de sa mère Conception  
nous ferons ce que jamais l'on ne vit,  
voir à la chape du soleil.

<sup>2494</sup> Charles Baudelaire, 1965. *Les fleurs du mal*, Livre de Poche N° 677, Gallimard. P. 205.

<sup>2495</sup> Robert Lafont, *Op. Cit.*, p. 202-203.

<sup>2496</sup> *Idem*, *Lausa per un soleu mòrt e reviudat*, (1984), « *Arle 1178* », p. 308-309. « *Prèga dins la Ciutat bastida* », « Prière dans la Cité bâtie ».

<sup>2497</sup> *Idem*, « *Dialòg de l'Emperaire amb l'Arquitecte* », p. 314-315.

<sup>2498</sup> *Idem*, « *Prèga sus lei confinhas* », « Prière sur les frontières », p. 320-321.

<sup>2499</sup> *Idem*, « *Cançon caraca per lei Reis catolics* », « Chanson gitane pour les Rois catholiques », p 322-323.



L'habileté de Lafont réside dans la traduction du terme « *embarassada* », jumeau du verbe castillan « *embarazar* », « féconder » par le vocable « *Concepción* », prénom fréquent en Espagne, qui évoque la Vierge Marie, mère du Christ et rappelle « *Anunciación* » du romance « *San Gabriel* ». Bien que le verbe occitan ait aussi le sens d'« embarrasser », cette traduction est hors de propos ici. L'avant-dernière strophe donne la motivation de la reconquête : « *sempre deguèt la religion / faire pache amb la solelhada.* » / « la religion a toujours dû / pactiser avec le soleil. » ; le soleil est l'ami des puissants et éclaire la marche vers les victoires comme une torche naturelle, « *Soleu au ponh* », « Soleil au poing »<sup>2500</sup>.

Ce long poème de dix-sept quatrains octosyllabiques a une tonalité épique digne des *Romances* et s'achève sur une louange aux provinces qui ont permis cette conquête ainsi qu'aux gitans, « *Laus a Castelha e Aragon / e visca gitana a Granada.* » / « Gloire à Castille et Aragon / et vive gitane à Grenade. ». L'ironie est cachée dans la formulation qui célèbre la reine « *Isabèu* » en citant son royaume en premier puisque c'est sur elle que repose la décision d'en finir avec la présence musulmane en Espagne et en saluant la présence gitane dans la ville.

Dans « *Peitius 732* », premier volet du triptyque *Lausa per un soleu mòrt e reviuat*, Lafont revisite la victoire de Charles Martel à Poitiers, en 732<sup>2501</sup>. Le premier morceau de l'ensemble, « *Preguiera dins l'endilhar dei cavaus* », « Prière dans le hennissement des chevaux », s'interroge sur qui est ce personnage : « *Dieu. Cu es Dieu a l'auga ?* », « Dieu. Qui est Dieu à l'aube ? », et le terme revient quatorze fois. Y sont présents les Dieux des deux camps, celui des Chrétiens et Mahomet. Les cavaliers prient chacun son Dieu, armés et prêts au combat, dans « *un avers desconegut* », « un ubac qui nous est inconnu », un lieu inconnu et inquiétant ; mais ce sont les chevaux qui saluent Allah lorsque l'aube paraît :

*Allah l'auga espelis Allah*  
*Nòstrei grinhons libians endilhan a la luz*

Allah voici que l'aube éclot  
nos étalons libyens hennissent à la lumière

<sup>2500</sup> *Idem*, p. 308-309. « *Prèga dins la Ciutat bastida* », « Prière dans la Cité bâtie »,

<sup>2501</sup> Ce qui ne fut qu'un raid, une razzia sur des terres de langue d'oc est devenu, dans les manuels d'Histoire de France, un événement majeur de la bataille contre les envahisseurs arabes. Le document d'Alem Surre-Garcia, intitulé *La nòvia del Moro. La fiancée du Maure*, présente, dans son « *Assaber* », une légende qui se déroula « *a debuta del sègle VIII, après la conquista de la Septimania visigotica per las tropas arabo-berbèras, e la batalha de Tolosa de 721, que marquèt l'arrèst de l'expansion territorial musulman al nòrd dels Pirenèus. La famosa batalha de Peitius de 732, repapiada a sadol dins los manuals de l'ensenhament republican, marquèt son que l'arrèst d'una razzia demest las nombrosas autras menadas per los Sarrasins en país d'oc fins al sègle XI.* », [au début du VIII<sup>e</sup> siècle, après la conquête de la Septimanie visigothique par les troupes arabo-berbères, et la bataille de Toulouse de 721, qui marqua la fin de l'expansion territoriale musulmane au Nord des Pyrénées. La célèbre bataille de Poitiers de 732, maintes fois ressassée dans les manuels de l'enseignement républicain, marqua seulement l'arrêt d'un raid parmi tant d'autres menés par les Sarrasins en pays d'oc jusqu'au XI<sup>e</sup> siècle.]. L'auteur donne une chronologie des divers combats « De la bataille du Guadalete en 711 à la reconquête de Barcelone en 801 » (P. 8 à 13) : en 732, « Abd el-Rahman, gouverneur d'al-Andalus, Abd el-Rahman al Ghafiqî, poursuit son raid vers Tours où se trouve le riche sanctuaire des Francs. Ce raid est stoppé à Poitiers. Les troupes musulmanes, désorientées par la mort de leur chef, lèvent le camp et refluent vers l'Aquitaine. » Selon Wikipédia, « La Septimanie ou province de Narbonne est une région qui correspond approximativement à la partie occidentale de l'ancienne province romaine de Narbonnaise première, pendant la période du VII<sup>e</sup> au IX<sup>e</sup> siècle. » En 711, en quelques mois, les troupes arabo-berbères soumettent la quasi-totalité de la péninsule Ibérique. De là, les musulmans poursuivent et se lancent contre Narbonne prise en 719, Le nom de Septimanie lui viendrait de la 7<sup>e</sup> légion romaine (*Septimani*), qui était cantonnée à Boeterrae (Béziers). Voir Alem Surre-Garcia, *La nòvia del Moro. La fiancée du Maure*, 1, *Las sorgas / Les sources*, Toulouse, Fondacion Occitània, 2012. Dans le tome 2, « *Lo raconte / Le récit* », la traduction castillane est de Bernard Lesfargues, p. 27 à 30.

Bien qu'il soit qualifié de « *Dieu fosejaire uelh terrible dau jorn.* » « Dieu foudroyant œil terrible du jour. » (P. 297), il est le seul et l'unique et devient inaccessible : « *La pojada vers Dieu s'encima en cap de pòrt* » / « L'escalade vers Dieu n'atteint jamais le port. » ; par conséquent, « *lo cavalièr d'Allah s'enébria de dolor.* », « le cavalier d'Allah s'enivre de douleur. » (P. 297). Malgré ces remarques sur un éloignement évident et une certaine cruauté divine ou une douleur humaine, il est « *nòstre Dieu d'amor corau* », « notre Dieu d'amour de cœur », (P. 299) confie le cavalier, convaincu de l'aide du ciel dans la future victoire. L'avant-dernière pièce de ce théâtre historique est encore une prière, « *Preguiera dins la Cròta* », « Prière dans la Crypte » que le parti chrétien adresse à son Dieu. Mais c'est un Dieu enténébré, « *Dieu nòstre embarrat* », « Dieu, notre enterré », que les Chrétiens gardent « *a l'estrech* », « à l'étroit », qui a « *l'odor de cisterna* », « une odeur de citerne » ; c'est un Dieu dont les racines plongent dans les « *catacombas* », « catacombes » (P. 299). C'est un « *Dieu sens uelhs* », « Dieu sans yeux », (P. 301) alors qu'il est censé tout voir et tout connaître. Pendant trente vers, (P. 301), Lafont compose une antithèse de la prière que Jésus a enseignée à ses disciples, le *Pater noster* ou « Notre Père ». En effet, Lafont en reprend certaines tournures mais dans un but bien plus critique et irrespectueux que Lorca et il s'approche de la satire de Busquet :

<i>Nòstre paire que siás en tomba</i>	Notre père qui êtes dans la tombe
[...]	[...]
<i>Que ton nom au desfaut nos marque</i>	Que ton nom nous marque au défaut
[...]	[...]
<i>Per nos significar que ton regne es absència.</i>	Pour nous signifier que ton règne est absence.
[...]	[...]
<i>Qu'aparten ren qu'a tu la nuech elementala</i>	Car appartient à toi seul la nuit élémentaire
<i>L'eternitat òrba de la preguiera</i>	L'éternité aveugle de la prière
<i>Deus absconditus de Roma l'afondrada.</i> <sup>2503</sup>	<i>Deus absconditus de Rome l'effondrée.</i>

Ce « *Dieu unenc sol vrai* », « Dieu unique et véritable » (P. 301) est prié, dans un bel oxymore, de se dresser comme une « *tronada de silenci* », un « tonnerre de silence » (P. 301, v. 29) et supplié de foudroyer, tel Jupiter, les ennemis infidèles afin que se dresse sa majesté

<sup>2502</sup> Robert Lafont, *Op. Cit., Lausa per un soleu mòrt e reviuat*, « Écrit pour un soleil mort et ressuscité », p. 294-295.

<sup>2503</sup> *Idem*, « *Preguiera dins la Cròta* », « Prière dans la Crypte », p. 300-301. *Deus absconditus* est une expression latine signifiant « dieu caché », du verbe *abscondere*, « cacher » ; c'est un concept de la théologie chrétienne issu de l'Ancien Testament. Il désigne Dieu en tant qu'inconnaissable par la seule raison humaine. Pour Pascal, le *Deus absconditus* est moins un « Dieu caché » qu'un « Dieu qui se cache » en raison de l'aveuglement des hommes, dû au péché originel, et dont seul le Christ peut les délivrer. De surcroît, fidèle en cela à l'enseignement des jansénistes, Pascal récuse l'aptitude de la raison à pénétrer les mystères de la foi tout comme il se méfie des « preuves métaphysiques » de l'existence de Dieu. En ce sens, le *Deus absconditus* est nécessaire à la foi : « Si Dieu se découvrait continuellement aux hommes, il n'y aurait point de mérite à le croire ; et s'il ne se découvrait jamais, il y aurait peu de foi. » Sources Wikipédia. Voir *Le livre d'Isaïe, II*, « Livre de la consolation d'Israël », « Vraiment, tu es un Dieu qui se cache » (Is 45, 15-23). *La Sainte Bible*, 1955. Traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Les Éditions du Cerf. P. 1034.

sur une foule respectueuse. Mais le troupeau des ouailles n'est pas fidèle car il s'éloigne de l'église par crainte et méfiance :

*D'aquí estant mon Dieu fouseja l'infidèu  
Enterra-lo dins ton eterne atupiment  
E que demòre plus sus la terra crestiana  
Que l'imatge voutis de ta grandor agenohada  
Umiliada en terra de salut  
La capèla que se n'escarta l'escabòt  
Espaurugat de la frejor dau temple.*

De là-haut mon Dieu foudroie l'infidèle  
enterre-le dans ton éternelle stupidité  
et qu'il ne reste plus sur la terre chrétienne  
que l'image voûtée de ta grandeur agenouillée  
humiliée en terre de salut  
la chapelle dont s'écarte le troupeau  
effrayé de la froideur du gouffre.

Le dernier volet du triptyque est un « *Plan per un Crosat contra la Crotz* », « Complainte pour un Croisé contre la Croix », poème en quatre strophes de neuf vers. Le titre est antinomique : comment un Croisé peut-il être opposé à la Croix ? le cavalier est « *tombat au primier truc* », tombé au premier choc » mais il sort vainqueur et « *de glòria cascat* », « de gloire casqué ». Le poète exprime un doute sur la nécessité ou l'utilité de ce combat : « *per la fe menant combat afric* », « en menant pour sa foi un combat entêté », pour un Dieu méconnu, « *a quin Dieu* », « à quel Dieu » mais le soleil, Dieu de l'aube, apporte sa chaleur et sa lumière grâce au sacrifice des hommes :

*Que siá legenda ò siá la remembrança  
A l'ora de son sang en escorrença  
Vesiá lo cavalier dins la naissença  
Dau Sant Soleu un cercle apostolic  
Sus mond pausar de l'Amor la brilhança.<sup>2504</sup>*

Que ce soit la légende ou réel souvenir  
au moment où son sang en ruisseau s'écoulait  
le cavalier voyait dans la naissance  
du Saint Soleil un cercle apostolique  
sur le monde pour le lustre de l'amour.

Lafont arrive à une critique acerbe de la religion. Il s'appuie sur des faits historiques qui, alliés à ses connaissances et à son immense culture lui font atteindre un but avec finesse et efficacité mais sans les enveloppes enfantines ou joyeuses qui entourent les productions lorquiennes. Si la satire lafontienne n'a pas la tonalité de la dérision de Busquet, plus crue et moqueuse, certaines formules de ce recueil font mouche contre la religion sous une apparence de louange : l'expression « *eterne atupiment* » « éternelle stupidité », réservée à Dieu, dans le poème « *Preguiera dins la Cròta* », est chargée d'une certaine violence. La naissance finale d'un nouveau jour comme une résurrection, avec la montée du soleil à l'horizon, n'évoque ni une apothéose ni la puissance de la vie ou de l'esprit divins mais déclare que c'est au nom de l'Amour que se sont accomplis de grandes choses.

De la terre aux astres, de l'arbre au ciel, des hommes à Dieu, la nature végétale, animale ou humaine cherche à s'élever pour atteindre « le divin » dont parlait Montherlant au sujet des gitans :

Ce qui est remarquable, c'est que ce soit chez ce peuple sans dieu qu'apparaisse avec une telle préférence un *quid divinum*, comme si la mission de ce peuple était de montrer que le divin, c'est l'homme. En Espagne, [...], presque tout ce qui est profond et inspiré est gitan.<sup>2505</sup>

<sup>2504</sup> *Idem*, « *Plan per un Crosat contra la Crotz* », « Complainte pour un Croisé contre la Croix », p. 302-304.

<sup>2505</sup> Henry de Montherlant, *Service Inutile*, « Pour le chant profond » In *Essais*, NRF, Gallimard, 1963, p. 604.

L'homme, puissant ou misérable, est bien au centre du monde et acquiert un caractère divin par sa puissance destructrice parfois mais aussi et surtout créatrice de poésie et de beauté.

L'étude des compositions des poètes occitans du début du XX<sup>e</sup> siècle et des œuvres lorquiennes qui les ont le plus marqués, révèle des convergences sur le plan philosophique en ce qui concerne les concepts d'univers, d'amour et de mort mais aussi sur le plan social avec les révoltes contre certains agissements jugés inhumains. Un écho de l'art poétique de Lorca est sensible dans les créations personnelles des Occitans : images, métaphores et comparaisons, sans parler des champs lexicaux très proches. Un même amour des poètes pour leur terre rapproche deux régions éloignées géographiquement mais semblables par certains aspects. Toutes ces fraternités, qu'elles soient lexicales et conceptuelles, littéraires et géographiques, qu'elles s'appuient sur une culture solide et variée et une curiosité intellectuelle aiguë sont servies par le talent, la volonté et le travail des hommes. Elles sont à l'origine d'une sorte de renaissance car elles ont joué un grand rôle dans la revitalisation d'une littérature spécifiquement occitane à une époque où la langue n'était plus guère employée que dans des secteurs limités de la population ou dédaignée par les locuteurs eux-mêmes. Nos poètes occitans ont été non seulement des écrivains, mal connus ou peu édités, hélas ! mais ils ont été aussi et surtout des chantres de leur région et des défenseurs ardents de la langue et de la culture occitanes.

Nous emprunterons à Bernard Lesfargues un dernier poème en forme d'épithaphe, de son recueil *La plus close nuit* pour clore cette dernière partie de notre étude :

<i>Amb beucòp de circonstància</i>	Avec beaucoup de circonstance
<i>E fòrça imperfeccions</i>	Et un tas d'imperfections
<i>Escrivi</i>	J'écris
<i>De poèmas que, benlèu,</i>	Des poèmes qui, peut-être,
<i>Quand serai mòrt,</i>	Après ma mort,
<i>Quauqu'un los legirà.</i>	Trouveront un lecteur.
<i>Que foguesse un jove</i>	J'aimerais que ce soit
<i>M'agradariá</i>	Un jeune homme
<i>E qu'en barrar lo recuèlh</i>	Et qu'en refermant le recueil
<i>Diga : Vièt d'ase !</i>	Il dise : Bigre !
<i>Aquel Lesfargas,</i>	Ce Lesfargues,
<i>Segur qu'auriá pogut èstre</i>	Je suis certain qu'il aurait pu être
<i>Un bon poèta.</i> <sup>2506</sup>	Un bon poète.

---

<sup>2506</sup> Bernard Lesfargues, 2006. *La plus close nuit*, Fédérop, Collection Paul Froment. P. 75.





## Conclusion

Tous les poètes occitans du *corpus*, comme Lorca, possédaient et possèdent une solide culture historique et littéraire qu'ils avaient à cœur de transmettre<sup>o</sup>; ils n'écrivaient pas, ils n'écrivent pas pour eux-mêmes ni pour le seul plaisir d'écrire mais dans un but pédagogique autant qu'esthétique. Rien ne les empêchaient et rien ne les empêche d'employer tous les moyens en leur possession<sup>o</sup>: références historiques savantes, contes ou légendes et citations populaires, pour composer leurs poèmes. Aucun, jamais, n'a créé *ex nihilo* : certains savoirs sont nécessaires pour forger un poème et/ou une œuvre.

Busquet, Mouzat, Rouquette, Pécout... ne sont pas les seuls à avoir de solides connaissances historiques et littéraires: tous sont nourris de culture latine, chrétienne et ont plus que des lueurs sur les littératures de France et d'ailleurs. R. Lafont est «<sup>o</sup>un monstre<sup>o</sup>» de références non seulement en ce qui concerne la culture des pays voisins :Italie, Espagne mais c'est aussi, tout comme Rouquette ou R. Pécout, un auteur et un homme curieux des littératures de régions plus lointaines<sup>o</sup>: tous trois ont été attirés par les feux de l'Orient.

Sur le plan de la richesse culturelle, historique, il ne faut oublier ni Cordes ni Lesfargues ni Boudou bien que ce dernier soit plus réservé dans ce domaine, centré qu'il est en permanence sur son Rouergue. Il faut ajouter à ces noms celui de Jean Mouzat, grand érudit et médiéviste. Tous ces poètes du début du XX<sup>e</sup> siècle ont de solides connaissances des livres religieux ainsi que des références latines et mythologiques et la Bible est pour eux - en particulier Rouquette - comme pour Lorca, un puits.

À travers l'étude comparative des compositions de Lorca et des œuvres des poètes occitans du début du XX<sup>e</sup> siècle, nous avons pu constater de profonds échos et des réminiscences majeures entre ces auteurs ont été mises au jour, non seulement sur le plan lexical mais aussi dans les concepts et leur expression. Le choix de ce maître, en particulier, n'est pas anodin : au-delà de la personnalité de l'auteur qui a fasciné un poète comme Allan, le fait que la langue castillane soit fille du latin et sœur de l'occitan permet que la prosodie de l'une se retrouve aisément dans l'autre. Les Occitans, privés de la possibilité d'apprendre leur langue et de l'écrire correctement ou de la parler librement, cette langue dite « *de l'ostal* », qu'ils entendaient pour certains depuis leur plus tendre enfance se sont réfugiés auprès d'une langue fraternelle qui les a aidés à prendre leur essor. Si le lien de parenté latine entre l'occitan et l'espagnol a facilité le travail des traducteurs comme Rouquette, Allan et, dans une moindre mesure, Pécout, si la proximité lexicale et prosodique mais aussi sémantique a sous-tendu les compositions de Boudou, Busquet ou Cordes, les créations occitanes ont su conserver leurs caractères propres. Bien que les auteurs des deux langues s'appuient sur les traditions identiques et puisent aux sources communes, l'occitan a su préserver son âme et son essence.

La comparaison des traductions et des créations a permis d'apercevoir des similitudes entre les œuvres de Lorca et les compositions occitanes. Parfois les convergences ont paru évidentes. Mais,

pour déceler des résonances lorquiennes dans les créations poétiques occitanes du début du XX<sup>e</sup> siècle, une recherche des ressemblances ou des oppositions a été nécessaire tant dans le domaine lexical ou grammatical que du point de vue des figures de style ainsi que dans la pratique de l'art poétique de chacun des auteurs sur le plan de son approche de la nature, animale et végétale et des éléments qui l'animent ou l'agitent sans oublier le cosmos et les astres qui le peuplent. Au milieu de cet univers, au centre de ce monde bien qu'il n'en soit pas le centre, se trouve l'être humain avec ses sentiments et ses aspirations, ses craintes devant la vie ou de la mort.

Parfois une certaine interaction s'est produite entre les différents écrivains comme Rouquette et Cordes. Des échos se sont répondu entre les poètes occitans qui se sont influencés les uns les autres, étant donné leur âge et les amitiés qu'ils ont pu tisser et compte tenu des besoins d'unité face au refus de considérer ce « patois » comme une langue à part entière ; en même temps l'empreinte lorquienne s'insinue et par-delà cette même empreinte, les Occitans sont parvenus à créer une œuvre singulière.

Des divergences sont apparues plutôt dans l'expression des concepts et l'approche du monde des humains et du cosmos. Elles sont dues à la liberté que, progressivement, les poètes occitans ont su prendre pour se dégager d'une empreinte lorquienne devenue superflue au fur et à mesure de leur évolution et de leur maîtrise de plus en plus grande de leur langue.

Les spécificités occitanes, conséquences de l'histoire de la culture, ont pris le pas sur l'influence du modèle andalou. En nous appuyant sur la préface de R. Lafont à l'ouvrage de R. Busquet, *Aquò ritz quand plòu*, nous avons tenté de découvrir pourquoi et comment les poètes occitans ont cherché dans l'espagnol de Lorca la possibilité de s'exprimer en occitan ; nous avons tenté de percer le secret de ces traductions et de pénétrer dans les créations originales et personnelles mais, en même temps, marquées des idées et de la musique lorquienne. Trouver par quel travail linguistique et conceptuel ils se sont emparés des compositions de Lorca pour les transformer et les métamorphoser en œuvres personnelles modernes et traditionnelles à la fois, fut une tâche ardue mais pleine de découvertes enrichissantes et plaisantes car ces poètes ont réussi des créations poétiques et musicales occitanes comme Lorca savait en concevoir et aimait en rédiger en langue castillane et en Andalou.

Les poètes de langue occitane du début du siècle passé ont fraternisé avec le lexique espagnol mais aussi avec les sources littéraires communes aux deux nations. L'univers les a subjugués : la terre, le ciel et les différents mondes, végétal et animal, sans oublier les humains pour lesquels ils ont tous éprouvés une sympathie profonde. La poésie de Lorca, comme celle des poètes de langue d'oc, est une fête, fête des mots et des couleurs et de la musique car tous ces éléments qui se mêlent sont les pierres qui la construisent dans le but de la dire, de la conter et de la chanter. Mais sous cette apparence festive sourdent la tragédie ou le drame, l'impossible réalisation de soi et la contrainte perpétuelle des conventions, le conflit permanent entre l'envie de liberté, le besoin d'être et l'obligation de revenir toujours au point de départ, comme l'araignée libre en apparence et maintenue par le fil invisible de la fatalité. Tous ces sentiments sont sous-tendus par une expressivité de l'essentiel.

Lorca se bat avec ses armes qui sont les images de sa poésie dans laquelle il mêle la tradition orale et la tradition écrite héritée des grands auteurs passés comme Gongora, Cervantes ou Lope de Vega et Calderón de la Barca dont il s'est servi pour contribuer à l'édification du peuple espagnol, pas seulement andalou. L'œuvre d'un poète n'est pas de nature à s'épuiser ; de nouvelles pages ont été écrites à travers les siècles pour donner un nouvel éclairage aux textes, comme, par exemple aux compositions des troubadours. Des centaines de livres ont été rédigés sur Federico García Lorca et chacun a apporté sa pierre à l'édifice de la connaissance de l'auteur andalou trop tôt disparu et dont on ne sait pas quelle aurait été son évolution s'il lui avait été donné de vivre et d'écrire plus longtemps. Comme lui, les auteurs occitans ont participé activement à l'éveil culturel de leur région à une langue oubliée ou en voie de l'être et ils ont redonné du crédit à une culture qui s'appauvissait en s'appuyant sur le passé et les traditions orales, pour la plupart et en s'adaptant aux exigences nouvelles.

Comprendre Lorca et son œuvre demande de connaître un tant soit peu l'histoire et la réalité du temps de sa vie. Il est utile de savoir qu'il était un esprit torturé par la quête incessante et inefficace de l'amour, une âme inquiétée par la menace de la mort. Mais il ne faut pas ignorer qu'il a toujours été en contact avec la nature et les hommes, ses semblables, surtout les faibles et opprimés. Rouquette, en particulier, a suivi sa trace dans l'univers végétal et animal dont les éléments lui ont servi d'intermédiaires et de transmetteurs. Par leur truchemen, ils ont établi une médiation avec les lecteurs.

C'est aussi le cas pour les écrivains et poètes de langue d'oc. Leur naissance ou leurs attaches familiales et les liens sociaux leur ont offert un contact direct et profond avec la langue du peuple. Tous ont « subi » ces influences qu'ils ont su adapter à leur personnalité et à leurs connaissances et de la société dans laquelle ils évoluent. Certains écrivains ont cherché à employer la langue d'oc à la suite d'une reconnaissance tardive de sa valeur et de ses capacités d'expression, poétique entre autres, identique aux autres langues. D'autres ont pu préférer le truchement des traductions ou suivre l'exemple du modèle lorquien pour s'exprimer tout en se mettant en retrait par rapport à leur langue d'origine. Celle-ci pouvait leur sembler moins honorable, ils vivaient difficilement l'emploi d'un moyen d'expression qu'ils savaient dévalorisé.

Lorca et les poètes que nous avons rencontrés, qu'ils soient languedociens, provençaux ou limousins, ont élevé « *lo popular* », c'est-à-dire ce qui vient du peuple, au rang de grande littérature ; ils ont anobli et ennobli les choses simples de la vie, de l'enfance à la mort, sans négliger l'histoire ni oublier ou renier les prédécesseurs fameux qui les ont guidés. Par ailleurs, ils ont été quelques-uns à avoir eu un mentor qui les a guidés, conseillés ou appuyés ; par exemple, Lorca a été soutenu par Fernando de los Ríos, grand humaniste et homme politique impliqué dans la défense de certains principes<sup>2507</sup>, Boudou qui admirait Mouly, Max Rouquette et Lafont qui ont eu un professeur en la personne de J-S. Pons et ont pu, à leur tour, servir de modèle.

---

<sup>2507</sup> Cf. Mario Hernández, Nota a la segunda edición In Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, 2<sup>da</sup> edición, Madrid, Alianza Editorial. 1981. P. XVII et XVIII.

Les écrivains dont nous avons parlé se sont libérés de l’empreinte lorquienne qu’ils avaient accueillie et acceptée avec bonheur car ils sont parvenus à créer des œuvres personnelles et intimement liées à leur vécu ou à leur passé culturel et à leur terroir ; ils se sont défaits de leur modèle, avec talent, pour créer une œuvre originale, néanmoins marquée par la présence sous-jacente du guide andalou.

Comme pour Lorca ou pour les poètes occitans dont nous nous sommes occupée, il faut entrer dans le poème et écouter patiemment le chant qui s’élève, puissant et saisissant, du fond de ce « puits de paroles » qu’est le compositeur ; c’est ainsi que P. Gardy surnomme Rouquette, d’après le titre d’un chapitre de son ouvrage<sup>2508</sup>. Des profondeurs obscures de ce puits, autrement dit, du cœur de l’homme, monte le chant qualifié par Lorca de « profond » : c’est celui d’Antoñito mais c’est aussi celui du merle de Boudou qui, à la fin de son beau roman, redit sa chanson sans cesse et sans répit, au moment où le narrateur voit venir sa mort :

*E mai encara canta  
Lo paure merlhe, merlhe  
E mai encara canta  
Lo paure merlhaton.*<sup>2509</sup>

Pourtant encore il chante,  
Le pauvre merle, merle.  
Pourtant encore il chante  
Ce pauvret de merleau.

---

<sup>2508</sup> Philippe Gardy, 1996. *L’écriture occitane contemporaine. Une quête des mots*, L’Harmattan. P. 119.

<sup>2509</sup> Joan Bodon, 1973, *Lo libre dels grands jorns, Tèxte Integral. Presentacion* d’Ives Roqueta, Montpellier, université Paul-Valéry (Centre d’estudis occitans), coll. « *Los pichons classics occitans* ». P. 98. Voir Bodon, Joan, 1996. *Lo libre dels Grands Jorns* (roman), Rodez, Edicions de Roergue. Traduit par P. Canivenc. P. 188.

## Annexes

### 1- Un document : Lorca dans la bibliothèque de Max Rouquette<sup>2510</sup>

ROBLÈS Emmanuel : **Federico Garcia Lorca**. Ed Domens 1998.  
LORCA : **Poeta en Nueva-York. Llanto per Ignacio Sàncnez Mejias. Divan del Tamarit**. Coll. Austral. Ed Espasa Calpe SA Madrid. 1972.  
LORCA : **Romancero Gitano. Poema del Cante Jondo**. Selecciones Austral. Ed. Espasa-Calpe SA Madrid 1978.  
LORCA : **3 conférences** traduites par Jean Viet. Ed. Seghers 1947.  
LORCA : **Impressions et paysages. Proses diverses**. NRF 1980.  
**Anthologie poétique de Federico Garcia Lorca**. Dessins de Lorca. Ed Charlot 1946.  
LORCA : **Chant funèbre pour Ignacio Sanchez Mejías et Ode à W. Witman**. Trad. Roland Senon. Coll. Fontaine. Ed. Charlot à Alger 1945.  
LORCA : **Poésies I 1921-1922**. NRF 1978.  
**Poésies I, II, III, IV**. NRF 1984, 1981, 1982, 1984.  
LORCA : **Poésies II**. Pages cochées. NRF 1975.  
LORCA F. G. : **Poésies III 1926-1936**. NRF Poésie 1979.  
LORCA Federico Garcia : **Romancero Gitan**. Trad. de Paul Verdevoye, précédée d'une étude sur l'homme et l'œuvre par Jean Camp. Coll. Orphée.  
LORCA Federico-Garcia : **Poème du Cante Jondo**. Traduit par Pierre Darmengeat. Ed. du Méridien 1946.  
LORCA Federico-Garcia : **Prologue**. Poème traduit par E. Roblès, traduction inédite. Ed. Edmond Charlot oct. 1940.  
LORCA : **Le Petit Rétable de Don Cristobal**. Ed. Charlot 1945.  
LORCA : **Petit Théâtre**. Trad. Claude Couffon. Ill. de Dubout. Ed. Les Lettres Mondiales 1951.  
LORCA : **Théâtre II Noces de sang. Yerma. Dona Rosita**. NRF 1953.  
LORCA : **Théâtre III Petit théâtre. Don Cristobal. etc...** NRF 1956  
**Lorca** par Marie Lafranque. Coll. Théâtre de tous les temps. Ed. Seghers 1966.

### 2- Biobibliographie complémentaire des auteurs occitans

#### 2.1- Adrien-Robert Allan (1927-1998)

Il s'engage dans la Résistance puis, après sa démobilisation, entre à la S.N.C.F. Il rencontre J.-P. Sartre, Hervé Bazin et adhère au P.C.F. En 49, après sa démission de la S.N.C.F., il entreprend des études dans un centre CFA du bâtiment et travaille dans une entreprise de Travaux Publics. Il séjourne entre Avignon et Nîmes. En 55-56, abandonne la maçonnerie. À sa retraite en 1987 il se partage entre Avignon et Vedène (où les enfants qu'il a adoptés lors de son premier mariage ont été élevés). À celles de R. Allan, Bernard

<sup>2510</sup> Liste aimablement communiquée par J-G. Rouquette et reproduite quasiment dans l'état, hormis quelques abréviations et les indications de dédicaces personnelles de Max Rouquette.



Lesfargues semble préférer les traductions de Lorca par Jean Camp. La lecture de Lorca est plus compréhensible pour lui que « le languedocien recherché d'Allan »<sup>2511</sup>.

## 2.2- Jean Boudou (1920-1975)

Il était lointainement apparenté à l'écrivain Honoré de Balzac. En septembre 1938, il entra à l'école Normale de Rodez, où il fit la connaissance de l'écrivaine Julienne Fraysse, épouse Séguret, surnommée Calelhou. Instituteur à Castanet, en 1942 il fut affecté à l'école de Durenque. En juillet 1943, il partit pour le S.T.O à Breslau, en Silésie. De retour, à la fin de la guerre, il reprit son poste à Durenque où il épousa l'année suivante Camille Vidal. En septembre 1968, père de six enfants, poussé par les nécessités pécuniaires, il partit comme coopérant à l'Arbatach près d'Alger. À l'Arbatach, Boudou vivait souvent seul, sa famille étant restée en France. Ce fils de paysans, homme de la terre, avait des convictions sociales et humaines qui le portèrent vers le communisme mais avec la prudence d'un caractère aveyronnais méfiant, il a su prendre du recul pour analyser les situations. Boudou est un homme « multifacettes » : ethnologue, humaniste portant la misère de la condition humaine, terrien et philosophe, occitaniste et historien, amateur de science-fiction, de légendes et de contes, pessimiste mais actif, révolté, subversif mais positif et conscient de vivre une évolution, d'assister à une époque de transition sociale et culturelle devant la disparition de son Rouergue aimé. Il écrivait en « patois », il ne fréquentait pas la bonne société, celle des salons parisiens, n'était pas issu d'un « bon » milieu ; il vivait déjà dans un pays qui méprise les langues régionales en refusant de leur donner des moyens d'expression. En 2010, sa maison natale à Crespin est réhabilitée et devient l'Ostal Joan Bodon, centre culturel à la fois musée, centre d'expositions et lieu de spectacles consacré à son œuvre et, plus largement, à la culture occitanophone. Il est possible de trouver une biographie établie par les soins de Joëlle Ginestet dans son ouvrage de référence, *Jean Boudou, la force d'aimer* : Ginestet Joëlle, Boudou Jean. *La force d'aimer*, Wien, Präsens, 1997.

## 2.3- Raymond Busquet (1926-1979)

Poète français et occitan, dont la famille est originaire de l'Aude. Installé à Lyon après un CAPES d'espagnol, il arrive à Tulle (1956-1958) où il rencontre sa femme Jacqueline. Poète, parolier, écrivain, enseignant, il a entretenu une nombreuse correspondance, qui a été conservée, avec des artistes : peintres, photographes, comédiens, chanteurs, comme par exemple, G. Bachelard, A. Breton, B. Clavel, Y. Rouquette, R. Sabatier, P. Seghers...

## 2.4- Léon Cordes (1913-1987)

D'abord pensionnaire à l'Institut Agricole St Joseph de Limoux, il est maraîcher à Lattes, à l'« Ortolana », de 1953 à 1969. Né dans un milieu paysan, il a dû s'exiler en ville pour gagner « le pain quotidien », comme le dit le titre de son roman « *Lo pan de cada jorn* », titre qu'il modifiera en *Sèt pans* en 1977. Publié en 1945, le recueil intitulé *Aquarèla* reçoit un bon accueil. Il est « fortement marqué par la lecture de Lorca et de Max Rouquette »<sup>2512</sup>. À la suite de *Respelida de Centelhas* en 1960, en 1964 paraît *Branca tòrt* et *Dire son si* en 1975 puis, en

<sup>2511</sup> Voir en Annexe 1.2 les réponses données par B. Lesfargues aux questions posées sur divers sujets

<sup>2512</sup> *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane*, Etudes occitanes n°5, PULM, Montpellier, 2009, p.20.

1980, *Se conti que conte*. Viticulteur, acteur et auteur de pièces de théâtre, paysan, poète nourri de Verlaine, tête dans les étoiles et pieds bien ancrés dans la glèbe, il est tenté, au début des années 1980 par l'aventure de *l'Orsalhèr*, film de cinéma en occitan réalisé par Jean Fléchet (1983). Il adapte le scénario en occitan et surtout joue un de ses meilleurs rôles.

## 2.5- Michel Decor (1949- )

Né le 03 mars 1949 à Bize-Minervois, il a été professeur de lettres au Maroc, puis au lycée Mermoz de Montpellier avant Narbonne. Charles Camproux, Robert Lafont, J.M. Petit, Léon Cordes seront ses maîtres en compagnonnage d'Oc. Ce poète-écrivain-performeur-conférencier a publié une douzaine de recueils de poésies, un roman, des contes, une pièce de théâtre pour enfants. En juin 2015, M. Decor a accepté de répondre à quelques questions que nous lui avions envoyées et qui sont reproduites textuellement. Ses réponses montrent qu'il a été plus marqué par Machado que par Lorca, l'auteur, bien qu'il se soit intéressé à l'homme victime de la haine.

### Questions à Michel Decor juin 2015

*Quelle serait l'importance de la littérature arabo-andalouse chez Lorca et chez les poètes occitans ?*

*Quels sont, à votre avis, les poètes occitans les plus marqués du sceau lorquien, et pourquoi ? Je pense travailler sur Max Rouquette, Jean Boudou, R. Busquet, B. Lesfargues, Léon Cordes, un peu P. Gardy, R. Lafont, R. Pécout, R. Allan. J'en oublie certainement !*

*Pourquoi choisir la poésie pour créer ? Quand composez-vous et quels sont les éléments déclencheurs de l'acte d'écrire ?*

*Vous souciez-vous des structures poétiques, de la musicalité des vers et / ou des mots, des images ?*

*Que pensez-vous de la littérature d'aujourd'hui, en France, Espagne et en ...Occitanie ?*

*Jusqu'à présent je n'ai épluché que Soledre : pourquoi cette présence de l'Espagne ?*

*Femmes, sentiments, vie et mort : comment les voyez-vous, les décrivez-vous, les ressentez-vous et les transmettez-vous ?*

*J'ai cru retrouver « La monja gitana » dans le poème « Dins lo rebat de Monastir », tout comme j'ai senti la présence de Bodon dans « Anirem dins lo cabanòt » ? Il me semble que vous parlez souvent de « demain, de la nuit, du vent, de la couleur bleue... ». Vrai ou faux ? C'est un point qui me paraît commun avec d'autres poètes occitans et ce sont des éléments (vent, lune...) dont parle Lorca.*

*Quelle est l'influence de l'Orient (comme pour R. Pécout) ou d'Afrique du Nord ?*

*Les Troubadours vous ont-ils inspiré ? Vous semble-t-il qu'ils ont indirectement eu une influence sur Lorca ? Et la poésie arabo-andalouse sur l'andalou, qu'en pensez-vous ?*

*Il me semble que la langue occitane est moins luxuriante, moins flamboyante que la langue de Lorca avec ses très riches métaphores et ses images ; l'oc est plus discret, plus réservé mais tout aussi poétique : qu'en pensez-vous ?*

Voici quelques éléments de réponses à vos questions :

Je suis un piètre lecteur en général et un bien mince lecteur de Lorca en particulier.... Ma fréquentation de Lorca s'arrête aux années lycée et je suis plutôt attiré par le « martyr » des débuts de la « reconquista franquiste » ...

Par contre, j'ai lu plusieurs fois toute l'œuvre poétique de Machado et je me suis rendu en pèlerinage à Soria ainsi que très souvent sur sa tombe...mais...il n'est jamais arrivé à m'enthousiasmer... (todo ceniciendo...) Là aussi, sûrement, le martyr l'emporte-t-il sur le poète ?

Max Roqueta et Leon Còrdas sont, me semble-t-il, les plus proches de Lorca (poésie ; théâtre) Còrdas a dû beaucoup lire Machado....

Depuis l'adolescence, je m'exprime en poésie : questionnement existentiel, métaphysique, « politique » et « social », tout est passé à l'aune de mes sentiments qui s'expriment en poésie et en Oc ! « Ligar el son el sen » a toujours été pour moi une priorité ! La langue d'òc recèle tous les ingrédients de mots, d'images et surtout de musicalité. C'est pour cela, aussi, que je « dis » mes textes en public avec un soutien musical.

[ ... ]

« Soledre », mais aussi « La Camela Blanca » et un texte mis en musique par Guilhèm Lopez : « Llanto por Castillazuelo »... simplement parce que mon ex-épouse est fille d'émigrée (Retirada) d'Aragon. Je me suis surtout intéressé à l'Espagne à travers la guerre « civile », les lieux martyrs, l'exil, puis les guerilleros dans la résistance française. (Voir le récit « Mariano » dans mon livre : « Agost de guèrra »)

Je m'inscris dans un mouvement « vertical » qui serait : « De la Tèrra, de la Guèrra, de l'Amor e del Cèl ». Rien ne me laisse indifférent des sentiments humains et surtout de ceux qui s'en trouvent délaissés. J'essaye de traduire mes propres sentiments et mon questionnement quotidien à travers des petits poèmes en prose (rythmée) ou en vers (chansons) avec pudeur et délicatesse. (ni macho ni manchot...). Je les écris comme des « clips cinématographiques » parce que c'est une forme qui correspond le mieux à ma sensibilité « visuelle » et à l'Amour de la Femme.

Je ne connais pas la « Monja Gitana » ! Mais par contre, dans l'esprit, je ne renie pas la filiation avec Bodon dont j'ai été un fidèle lecteur et je demeure un indéfectible admirateur et ce pour mille raisons ....

Je suis très sensible à la nuit : c'est le moment où la vie faussement trépidante du monde « matérialiste » s'estompe et où une seconde vie dans la même journée peut commencer et compenser ! Mais je ne suis ni un noctambule ni un « couche-tard » !!! C'est le moment où la vraie vie et l'imaginaire peuvent se tutoyer...

[...]

Bien sûr que je suis un enfant de la Lyrique... Le père Camproux est passé par là .... Puis Lafont ...

Je ne peux pas juger de l'influence des Arabo-Andalous sur Lorca .... Mais sur Machado, oui ! De toutes façons, Grenade et le Califat de Cordoue ne peuvent pas s'effacer ...

En tous cas, moi, elle m'interpelle depuis quelques temps ! [...]

## 2.6- Charles Galtier (1913-2004)

Il est né le 15 janvier 1913 à Eygalières (Bouches du Rhône) et décédé à St Rémy de Provence le 1<sup>er</sup> janvier 2004. Il fut enseignant et conservateur du musée F. Mistral de Maillane, majoral du Félibrige. Il obtint le prix Frédéric Mistral en 1946 avec son recueil *La dicho dou caraco*<sup>2513</sup>. Il fut conteur, auteur de pièces de théâtre et récits en provençal et de travaux de recherches sur la culture de son pays et homme de radio et de télévision. La traductrice espagnole Pilar Blanco<sup>2514</sup> dit de lui que c'est un « grand connaisseur et ramasseur de proverbes » et ajoute qu'il « a aimé, profondément, son territoire et sa langue, [qui] a été un grand ami de ses amis et surtout un HOMME HUMBLE DANS SA GRANDEUR. »<sup>2515</sup>. Les majuscules sont dans le document original et soulignent l'admiration de l'auteur pour Galtier.

## 2.7- Robert Lafont (1923-2009)

Professeur agrégé de Lettres Classiques à Nîmes, Sète, Arles... il fut chargé des cours à l'Université Paul-Valéry par Charles Camproux. Quand il fut nommé professeur de Lettres classiques à Sète, il demanda immédiatement au Préfet de l'époque l'autorisation de donner des cours d'occitan. Son premier roman *La vida de Joan Larsinhac* paraît en 1951 mais il avait auparavant, en 1946, composé un recueil de poèmes *Paraulas au vièlh silenci*. Robert Lafont, homme de gauche et régionaliste, mena la bataille des idées durant les années 60, et son livre, *La révolution régionaliste* de 1967, fut remarqué et lu par les meneurs de la gauche française de l'époque. Si Robert Lafont dédia une partie de son activité à l'action politique il n'en poursuivit pas moins un combat en faveur des langues et cultures dites régionales. En 1962, Robert Lafont fonda le Comité Occitan d'Etudes et d'Action. En 1968, il fut très actif concernant l'idée de « colonialisme intérieur ». De 1969 à 1974, son combat croisa celui du Larzac. Un de ses premiers romans a pour titre *Li camins de la saba*, [Les chemins de la sève]. Son chemin personnel le mène de Nîmes dans le Nord, avant qu'il ne retrouve des rivages plus méditerranéens. Selon Ph. Gardy, il fut « le maître qui ouvrait les portes de la littérature occitane et, en particulier, celles de l'œuvre de Max »<sup>2516</sup>. Lafont a lu et apprécié Rouquette et lors d'une visite en sa compagnie à Argelliers, il eut l'idée d'un film, tant l'adéquation entre l'écriture de Rouquette et le paysage était parfaite<sup>2517</sup>.

---

<sup>2513</sup> Charles Galtier, *La dicho dou caraco*, L'Astrado, Nîmes, 1974.

<sup>2514</sup> Pilar Blanco García. Professeur d'occitan à l'Institut de Traduction de l'Universidad Complutense de Madrid de 1975 à 2013. Elle a traduit *Mirèio* en espagnol et soutenu une thèse sur *Nerto* de Frédéric Mistral en 1980. Elle a rencontré Charles Galtier lors de son voyage en Provence en 1977. Elle est l'auteur d'une anthologie intitulée *Poetas provenzales de los siglos XIX y XX* publiée à Madrid par l'édition Coloquio en 1988 dans la catégorie « Instrumentos didácticos ». Elle a rédigé *El realismo de "L'aveni is a cacalaus" de Charles Galtier* mais aussi « *Charles Galtier, Conservador del tesoro paremiológico provenzal* ».

Cf. [http://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/pdf/005/001\\_blanco.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/pdf/005/001_blanco.pdf).

En juin et juillet 2013, elle a rendu hommage à l'auteur, « Présence de Charles Galtier », dans le blog, <http://loiseaudefeudugarlaban.blogspot.fr/2013/07/presence-de-charles-galtier-viii.html>.

<sup>2515</sup> Blog de « L'oiseau de feu du Garlaban », 20 / 07 / 13. Jean-Luc Pouliquen. Les majuscules sont dans le document original et soulignent l'admiration de l'auteur pour Galtier.

<http://loiseaudefeudugarlaban.blogspot.fr/2013/07/presence-de-charles-galtier-viii.html>

<sup>2516</sup> Cf. *Les Cahiers Max Rouquette*, n° 4, Dossier Max Rouquette et la musique, mai 2010. P. 5.

<sup>2517</sup> Cf. *Les Cahiers Max Rouquette*, n° 4, article de Ph. Gardy, p.4 à 7.

## 2.8- Bernard Lesfargues (1924-2018)

Il fut directeur de *Les Cahiers du Triton Bleu* (1946-1947) « Publication non périodique ». Paris Éditions du Triton Bleu. Il fut aussi un « petit » éditeur à la tête de Fédérop, maison reprise depuis bientôt vingt ans par Bernadette Paringaux. Poésie, nouvelles, contes, romans, ethnologie, sociologie, récits occitans : il y a de tout dans les 160 titres publiés alors. Des textes de dimension internationale, de surcroît. »<sup>2518</sup>. Il participa à la rédaction de *La Jeune poésie occitane*, 1946, (Anthologie composée par Bernard Lesfargues et Robert Lafont. Préface de Pierre Darmangeat Paris, impr. de J. Chaffiotte. *Le Triton bleu*. - Texte en langue d'oc avec la traduction française). R. Lafont et lui ont signé un poème intitulé « *La montanha deis euses blaus* » qui a été édité dans le recueil dont le titre est *Poèmas* de R. Lafont<sup>2519</sup>. Honoré en Catalogne, une bibliothèque, de traductions portant son nom, a été inaugurée, en 2015, à l'Institut Ramon Llull de Barcelone. En 1999, il est décoré de la Croix de Sant Jordi, plus haute distinction de la Généralité de Catalogne, par son président d'alors Jordi Pujol. Défenseur de l'occitan, patrimoine immatériel, il milite aussi pour la protection d'un patrimoine plus matériel dans sa région. B. Lesfargues a vécu les dernières années de son existence dans son village d'Église-Neuve-d'Issac en Dordogne.

Nous reproduisons ci-après des propos que nous avons eu l'honneur de recueillir de Bernard Lesfargues en juin 2015, peu de temps avant sa disparition le 23 février 2018

### Questions

*Si j'ai bien compris, vous avez écrit un essai sur « F.G.L., poète de notre temps ». Pourquoi cet intérêt pour cet auteur ? L'homme, le martyr, les œuvres et en particulier lesquelles ?*

*Comme traducteur pourquoi ne pas avoir traduit Lorca en ôc ? Pourquoi avoir privilégié le catalan et ne pas avoir traduit des auteurs ôc en français, espagnol... ? Que pensez-vous de l'adage italien « traduttore traditore » ?*

*Quelle serait l'importance de la littérature arabo-andalouse chez Lorca et chez les poètes occitans ?*

*Quels sont, à votre avis, les poètes occitans les plus marqués du sceau lorquien, et pourquoi ? Je pense travailler sur Max Rouquette, Jean Boudou, R. Busquet, B. Lesfargues, Léon Cordes, un peu P. Gardy, R. Lafont, R. Pécourt, R. Allan et M. Decòr. J'en oublie certainement !*

*Il me semble que la langue occitane est moins luxuriante, moins flamboyante que la langue de Lorca avec ses très riches métaphores et ses images ; l'ôc est plus discret, plus réservé mais tout aussi poétique : qu'en pensez-vous ?*

*Comme éditeur quels étaient vos rapports avec les auteurs ? Vos choix dépendaient de critères de goût, de thèmes... ?*

*Vos lectures influençaient-elles vos choix d'édition mais aussi de création ? Lisiez-vous beaucoup pour trouver les perles à éditer et / ou pour votre plaisir ?*

*Les traductions d'ouvrages étrangers n'avaient-elles pas d'influence sur vos jugements et sur vos propres créations ? Comme M-J. Verry je crois qu'on ne crée rien ex-nihilo, que les poètes sont en communauté avec des prédécesseurs ou des contemporains...*

<sup>2518</sup> Cf. Article de *Sud Ouest* « Dordogne : l'occitaniste Bernard Lesfargues s'en est allé », publié le 25/02/2018 à 3h30. Mis à jour le 26/02/2018 par Daniel Bozec. <http://www.sudouest.fr/2018/02/25/l-occitaniste-bernard-lesfargues-s-en-est-alle-4229391-1827.php>

<sup>2519</sup> Robert Lafont, *Poèmas, 1943-1984*, Jorn, 2011, p. 343.



*Pourquoi choisir la poésie pour créer ? Quand composez-vous et quels sont les éléments déclencheurs de l'acte d'écrire ?*

*Vous souciez-vous des structures poétiques, de la musicalité des vers et / ou des mots, des images ?*

*Votre éducation catholique a-t-elle joué dans vos compositions ? À quel niveau ? et votre engagement politique ?*

*Vous parlez de la mort, j'ai cru sentir de la nostalgie dans le peu de poèmes de j'ai lus de vous... Femmes, sentiments, vie et mort : comment les voyez-vous, les décrivez-vous, les ressentez-vous et les transmettez-vous ?*

*La fonction de professeur a-t-elle marqué vos lectures et vos choix d'auteurs, pas seulement pour l'espagnol, le catalan... ?*

*Que pensez-vous de la littérature d'aujourd'hui, en France, Espagne et en ...Occitanie ?*

## Réponses

Vous avez bien compris, j'ai écrit il y a une bonne vingtaine d'années un « essai » sur Garcia Lorca. Douze ou quinze pages pour les élèves de je ne sais plus quel lycée de la région parisienne et une brève anthologie. Cela ne mérite pas de survivre. Il m'en reste un exemplaire, mais je ne le retrouve pas. Si je mets la main dessus...

Pourquoi je ne l'ai pas traduit en oc ? Il n'en était pas question, évidemment. Voyez la tête que ferait un proviseur à qui l'on remettrait un « essai » en occitan. Et puis, je devais être attelé à autre chose. Traduire des textes catalans en français ? Bravo. Si vous connaissez un éditeur français qui s'engage à les publier. Les écrivains catalans rêvent tous d'être traduits et édités en français et dans n'importe quelle autre langue. Par contre les traduire en occitan est une aventure certes intéressante mais qui, dans l'état actuel des choses, ne mène à rien.

« Traduttore traditore » est un adage stupide dont je ne veux même pas entendre parler.

La littérature arabo-andalouse ? Pour Lorca évidemment, pas le moindre problème. Ça coule de source. Pas un poème, pas un vers qui n'en relève qui puisse être entendu si on ne le relie pas à ce vaste et infini domaine méditerranéen. Mais j'aimerais savoir ce que cela représente pour un Arabe, pour un poète arabe d'aujourd'hui... Lorca n'a-t-il pas inventé son Arabie ? En tout cas, cela ne devrait pas à lui être reproché, bien au contraire... Les grands écrivains se forment leur langue, leurs successeurs les imitent plus ou moins correctement.

Le poète « le plus marqué du sceau lorquien » est Max Rouquette. Il a lu très tôt Lorca, a créé son propre langage, poésie et prose, puis est revenu à Lorca assez tardivement. Mais il ne faut pas oublier l'importance de Josep-Sebastià Pons, Pons n'est absolument pas lorquien, il est catalano-racinien, tout seul de son espèce, mais si on l'oublie on ne peut pas comprendre le passage de Rouquette en terre catalane.

Je ne vois pas cela très clair et je suppose que pour vous ça l'est encore beaucoup moins. Je suis fatigué, j'ai 91 ans, je n'arrive plus à m'exprimer correctement. A la liste de noms de poètes occitans et « lorquiens » il faut absolument ajouter Jean Mouzat (sa poésie complète se trouve en deux volumes de *Lemouzi*, genre fourre-tout, certes, mais tout y est). Je crois qu'il faudrait dire un mot sur la traduction en français du *Romancero gitano* par Jean Camp. Camp a aussi écrit une longue préface, il faut la consulter. Camp, poète occitan écrivant en français.

Je ne faisais pas de confusion entre mon travail de professeur et mon travail d'éditeur. Dans les premiers temps, d'ailleurs, Fédérop publiait plus de sociologie que de littérature, ce qui ne l'empêchait pas d'être apprécié pour ses choix littéraires comme le *Requiem pour un paysan*

espagnol, ou *La destruction ou l'Amour*, de Vicente Aleixandre. Mes lectures abondantes avaient plus de correspondances avec les travaux que je dirigeais dans les classes préparatoires qu'avec mes obligations d'éditeur.

« Pourquoi choisir la poésie pour créer ? » Je ne l'ai pas choisie. Non. Il serait facile et probablement inexact de dire que c'est elle qui m'a choisi. Aussi loin que je peux remonter, la poésie est là. Elle attend. Elle attend que je sois disponible. Mais je m'imposais d'écrire de longs textes en prose. Je croyais les avoir brûlés, mais j'en trouve encore et n'ose pas les relire... de peur de les trouver bons. En fait- j'avais écrit un roman. Je l'appelais quelque chose comme *Eté quarante-quatre*. Ce qui est bien mauvais, n'est-ce pas ? Nimier, qui venait d'entrer chez Gallimard me soutenait ou disait me soutenir. Je pensais en avoir conservé un exemplaire, mais non, il a disparu corps et biens dans quelque poubelle, amen, n'en parlons plus.

Exit le romancier, demeure le poète.

J'ai écrit et publié en français avant de m'essayer en occitan. Pas grand-chose, évidemment, suffisamment pourtant pour me rendre compte que mon pauvre occitan d'alors était bien supérieur à mon français ridicule. Emprunté. Un *aubre* était plus un arbre qu'un arbre. Comprenez qui voudra, comprenez qui pourra.

Je compose quand j'en ai envie, ça peut être aussi bien la nuit que le jour.

Mais la nuit, maintenant, je ne travaille plus. Trop tard.

Je viens de mettre la main sur *Poemas causits*, derrière ce titre se trouvent la traduction par Robert Allan, en occitan, du *Romancero gitano*, sauf trois « romances historiques », plus le *Planh per Ignaci Sanchez Mejias* et le fameux poème qu'Antonio Machado écrivit dès qu'il apprit la mort de Garcia Lorca. La traduction de Camp a été publiée dès 1944, celle d'Allan bien plus tard, en 1976.

Si je me soucie de la musicalité des mots et des vers ? Oh, que oui. Avec parfois l'impression que ça ne sert guère. Il y a une telle diversité dans la musique des mots occitans, tant de prononciations différentes [*sic*], aberrantes ou pas... Rien qu'en Dordogne, suivez une conversation entre un Sarladais et un Nontronnais.

Je n'aime pas beaucoup la traduction de Robert Allan. Elle fait preuve d'un grand talent mais j'ai toujours l'impression qu'il en fait trop. Lorca m'est plus aisément compréhensible que le languedocien recherché d'Allan.

Léon Cordes a écrit un recueil de poèmes que j'ai bien aimé mais que je n'ai pas relu depuis bien longtemps. Son titre : *Aquarela*. C'est le numéro 5 de la collection « Messatges ». « La nueit del paure », en français, « La nuit du vagabond ». Le thème du poème en français est exactement le même que celui de « La casada infiel ». Cordes est allé jusqu'à pasticher Lorca.

Max Roqueta est le plus authentique poète occitan digne d'être comparé à Lorca. Il l'a lu très tôt, il l'a un peu imité, cela dans ses débuts, mais il a vite compris que le meilleur moyen de se déclarer son disciple était non de le copier mais de l'égaliser. Et il est parvenu. Je recommande particulièrement la lecture, en plus de l'œuvre même, des *Cahiers Max Rouquette* : indispensable.

Jean Mouzat. Je m'étonne de ne pas avoir vu son nom. Ses poésies complètes ont, pour son malheur, été publiées par Robert Joudoux l'inénarrable Joudoux, responsable de la revue fourretout *Lemouzi*. Deux volumes. J'ai l'impression que Mouzat, tout en écrivant loin de Max, est le poète le plus proche de lui.

La musicalité des vers m'est un souci constant. Il me semble en avoir dit un mot plus haut.

Catholicisme. Mon éducation religieuse se retrouve constamment dans mon œuvre poétique. Evidente souvent, parfois cachée, ou même occultée. Il ne faut pas oublier que j'ai été élève du Petit Séminaire de la huitième à la troisième et que c'est là que j'ai écrit mes premiers poèmes, et que j'ai traduit bien mal du Virgile. On m'a même interdit d'écrire des vers. On avait l'œil sur moi d'autant plus que je donnais alors dans la satire.

Dans mes poèmes, je parle souvent de la mort. Et pas que dans mes poèmes. Ceux qui m'entendent s'effarouchent souvent. La mort, sa simple évocation, fit peur. Quelle sottise. J'ai écrit, j'ai décrit assez souvent des enterrements. J'ai toujours aimé la littérature des tombes. Une littérature minable, d'ailleurs.

Assez parlé des cimetières. C'est aussi une autre façon de parler de la vie et du bonheur de vivre. Je m'aperçois qu'une partie de mon texte a disparu, emporté par les orages, et j'avais oublié de sauvegarder. Tant pis.

Je ne peux que vous décevoir, j'ai honte de vous jeter ces notes sans queue ni tête. Vous pouvez en faire ce que vous voulez. Je ne crois pas que vous puissiez en tirer grand-chose [sic]. J'ai répondu à quelques questions et j'en ai laissé d'autres. Il n'est pas impossible que je vous envoie encore quelques lignes. Qui sait ? Ce que je viens de constater, en tout cas, c'est une fois encore que je ne peux plus travailler sérieusement et que je suis au bout du rouleau. Pardonnez-moi, je vous prie, de fanfaronner et de m'imaginer que je suis encore capable d'être utile.

## 2.9- Jean Mouzat (1905-1986)

Ce professeur de langue et littérature d'oc à l'Université de Limoges, professeur aux USA. Il aime voyager et sera contraint, pour des raisons professionnelles, de s'expatrier souvent, c'est-à-dire de quitter le pays limousin. Il a acheté et rénové une demeure, le Château Bengé, à Collonges. Il est homme d'humour et de simplicité tout en étant très cultivé. Il comprend mal le dédain de certains Occitans pour le folklore. Pour Mouzat, « le folklore est pourtant le fonds culturel populaire transmis par le peuple pour le peuple, non seulement paysan mais aussi citadin. ». Le critique P. Gardy signale que Andrée-Paule Lafont, dans son *Anthologie de la poésie occitane : 1900-1960*<sup>2520</sup>, vante les mérites de la poésie de Mouzat<sup>2521</sup>. L'article de Gardy célèbre la publication par les éditions *Lemouzi* des deux volumes « *d'una matèria abondosa e druda* », [une matière abondante et vigoureuse], c'est-à-dire de l'œuvre poétique de l'homme « *Mouzat lemosin, estacat a son país d'origina, l'anglicista, e mai lo mediévista* » [Mouzat limousin, attaché à son pays d'origine, l'angliciste, et même le médiéviste]<sup>2522</sup>. Il souligne l'intérêt de cette monographie pour qui veut découvrir un grand écrivain limousin de la littérature occitane.

---

<sup>2520</sup> Andrée-Paule LAFONT, *Anthologie de la poésie occitane : 1900-1960*, préface d'Aragon, Paris, les Éditeurs français réunis, 1962. Originaire d'Anduze (Gard), Andrée-Paule Lafont naît en 1922 et décède en 2015. Ecrivain en français et en occitan ; agrégée de grammaire, elle enseignait en lycée le français, le latin et l'occitan. Poète sous le pseudonyme Suzana Vincens. En 1945, Andrée-Paule-Louise Chauchard épousa Robert Lafont dont elle divorça en 1983.

<sup>2521</sup> P. Gardy, *Joan Mouzat, lo poëta "metge"*, In *Oc*, juillet 2000, N° 56, p. 39-40.

## 2.10- R. Pécout (1949- )

À l'âge de 15 ans il demande qu'on lui offre *Mirèio*, la grande œuvre de Mistral. Après une année universitaire à Lyon il part à Paris en 1967-1968 : ce sont les événements de mai. Il est enseignant d'espagnol à Rodez en 69-70 ; il reprend ses études en 71 avant de repartir sur le Larzac où il va exercer le métier d'ouvrier agricole puis en Afghanistan en 74. Le poème « *Cardabèla* » a été écrit à propos de la lutte du Larzac et il est devenu un symbole. La « *cardabèla* » est le nom occitan d'un chardon, cette rose des régions sèches de ce désert habité, qui pousse là où on ne l'attend pas, têtue et généreusement offerte aux vents qui, dans l'esprit de Pécout et de tous ceux qui se battaient pour conserver un Larzac consacré à l'élevage ovin étaient des vents de révolte soufflant sans répit sur une terre semblable à la mer.

Il ne cesse d'écrire tout en se consacrant à des voyages qui l'emmènent du Liban aux Amériques entre 1982 et 1989. Entre 1989 et 1995 il effectue des heures d'enseignement à l'Université Paul Valéry. De 1990 à 2002 il rédige des articles pour différentes revues au cours de ses itinérances entre la Roumanie, les pays de l'Est, la Scandinavie et l'Afrique. Pécout, malgré ses évasions en terres étrangères lointaines, est accroché à son occitan, à son occitanité et à son « Occitanie ».

## 2.11- Max Rouquette (1908-2005)

Il perd sa mère à l'âge de dix ans. Enfant plutôt secret et curieux de tout, il découvre les mystères de la vie dans sa garrigue, auprès des bêtes qu'il dit aimer et connaître. Les amis ont joué un grand rôle dans sa vie : amis d'enfance, des années Lycée et Henri Frère, en particulier. Il est nourri de nature, de lectures. Il suit des études à Montpellier.

Des horizons nouveaux et différents de ceux de son environnement familial sont autant d'aimants et s'il aime l'Espagne et l'Italie avec Dante dont il traduit en occitan *L'Inferno* (dans la période où il découvre Lorca et Synge entre 1935 et 1945), il regarde aussi, un peu comme M. Decor et R. Pécout, du côté de l'orient, avec Omar Khayyam qu'il a aussi traduit à partir du français en 1934. L'Irlande l'attire aussi avec John Millington Synge qu'il lit dès les années 1940 en traduction française.

Il a aussi un engagement sportif car il défend un jeu traditionnel : le tambourin, « *lo tambornet* ». Il se passionne pour les Troubadours. Ses activités professionnelles et ses occupations multiples ne gênent nullement sa production poétique, théâtrale ou de prose soit en français soit en occitan. Samuel Brussell<sup>2523</sup> qui a « aidé » Max Rouquette à jeter un regard sur sa vie d'homme, d'écrivain et sur le monde qui l'entoure et à mettre ses songes en « Mémoires », dit de lui qu'il a été frappé par « la distinction cristalline de son élocution, la clarté et la précision minérale de son français. » ; il lui trouve l'accent de la franchise.

---

<sup>2523</sup> Voir la postface de S. Brussell au livre de Max Rouquette, *Ils sont les bergers des étoiles*, Editions du Rocher, Monaco, 2001, p.381. Le titre « reprend un vers du *Collier de la colombe* du poète arabo-andalou de Cordoue, Ibn Hazm, [...] les amoureux, tenus en éveil, sont "les bergers des étoiles" ».

Vers les années 30, Rouquette utilise un moyen moderne : la radio. Il a composé un opéra « *Canta loba* »<sup>2524</sup> et une œuvre sous forme de dialogue entre deux troubadours aux noms proches : Bertrand de Born et Bernard de Ventadour qui furent enterrés au même endroit (Abbaye cistercienne de Dalon en Dordogne). Avant de mourir ils se firent moines mais la règle leur interdisait de se parler ; ce sont les monologues de « *La lauseta et lo maçarèl* »<sup>2525</sup>

Philippe-Jean Catinchi, chroniqueur au « *Monde des livres* », dit que l'écriture de Rouquette « naît d'un chant du vertige d'une voix qui s'élève, d'une langue qui résonne dans l'immensité de l'univers. »<sup>2526</sup>. Certains des poèmes de Lorca dont Rouquette a donné une traduction ont été mis en musique et chantés par Éric Fraj, dans un CD de 2014, sauf le « *Romance de la luna* » déjà interprété par Paco Ibañez (*Les cahiers Max Rouquette* N° 8, p.4). Dans la revue de l'association « *Amistats Max Rouquette* », *Les cahiers Max Rouquette*, il est possible de compléter la connaissance de l'auteur dans le domaine musical : les numéros 3, 4, 5. Quant au numéro 9, il apporte de précieuses indications sur la réception de Max Rouquette en Catalogne, avec un article de C. Torreilles sur « *Max Rouquette et Josep Sebastià Pons* (P. 54 à 61). Le film auquel Lafont avait pensé lors de sa visite à Rouquette dans son fief d'Argelliers a été réalisé et il est devenu un « double DVD publié en 2008 par la CNDP sous le titre *Retrouver le chant profond* », il a été « réalisé sous la direction de Jean-Guilhem Rouquette, Georges Souche, Claire Torreilles et Marie-Jeanne Verny »<sup>2527</sup>.

Que ce soit dans son œuvre en prose ou en poésie, Max Rouquette fait sans cesse œuvre de poète. Sa personne et sa personnalité se perçoivent dans une lecture attentive, sous chaque mot et dans chaque vers. Pour préserver cette langue qui s'est perpétuée malgré les interdits, des salons parisiens en particulier, Rouquette a contribué à la création d'un Institut d'Études Occitanes, à l'instar de l'Institut d'Estudis Catalans (1907), en compagnie de quelques occitanistes convaincus de la nécessité de redorer le blason linguistique, Ismaël Girard<sup>2528</sup>, entre autres. Max Rouquette dit que sa rencontre avec Ismaël Girard date de « 1924, lors de la sainte Estelle de Montpellier »<sup>2529</sup>. Fondé à Toulouse en 1945 cet Institut a pour but de maintenir et développer la langue et la culture occitanes. Rouquette en fut président de 1952 à 1957 ainsi que Lafont (1959-1962) mais si ce dernier a toujours conservé une attitude « politique », au sens premier du terme, s'il a mené la bataille des idées de façon militante, voire activiste, Max Rouquette est resté davantage dans le domaine poétique, attiré et aimanté par ses songes qu'il mettait en poésie et dans la musique des vers. Max Rouquette dit « Vouloir restituer une langue dans sa dignité » (P. 304) ; il affirme qu'il n'aurait pas pu « choisir une autre langue que celle dans laquelle [il fut] baigné dès la prime enfance,

---

<sup>2524</sup> Marie-Jeanne Verny, « *Max Rouquette et le Trobar* », p. 214.

<sup>2525</sup> « *L'alouette et la masse d'armes* » est une nouvelle de fiction, un dialogue rêvé et improbable qui fait partie du recueil de récits en prose intitulé *Lo corbatàs roge* de 1997 (*Verd Paradis VII*). Cf. : Rouquette Max, *Lo corbatàs roge*, Trabucaire, 2003, p. 147 à 169. On lira avec profit le passage concernant cette « jolie rêverie née de l'Histoire » dans l'article de M.-J. Verny « *Max Rouquette et le Trobar* » In *Les Troubadours* dans le texte occitan du XX<sup>ème</sup> siècle, sous la direction de Marie-Jeanne Verny, Classiques Garnier, Paris, 2015. P. 216 à 219

<sup>2526</sup> Cf. <http://www.max-rouquette.org/oeuvre/la-force-souterraine-du-chant-occitan>

<sup>2527</sup> Cf. *Les Cahiers Max Rouquette*, n° 4, article de Ph. Gardy, p. 5.

<sup>2528</sup> Médecin, Toulousain, (1898-1976), fondateur de la revue *Òc* en 1924 avec Camille Soula (médecin ariégeois, résistant, 1888-1963) et de l'IEO

<sup>2529</sup> Max Rouquette, *Op. Cit.*, p. 301.



[...] <sup>2530</sup> ». Il a recherché des mots rares comme ceux employés par les « *gavaches* <sup>2531</sup> », rouergats « descendus » de la montagne vers les plaines languedociennes dans les années 10-20. Il a élevé le langage populaire au niveau d'une langue classique et reconnue ; sa fréquentation du lexique montpelliérain a enrichi son écriture où se retrouvent aussi quelques provençalismes, catalanismes et italianismes.

La revue *Òc* (numéro 87-88-89) <sup>2532</sup>, consacrée à Max Rouquette, nous apprend qu'il a quitté le monde en laissant une œuvre inachevée tout comme Lorca et Boudou <sup>2533</sup> : le roman *Sièis lunas a Samarcanda* ne verra jamais le jour.

L'avis encomiastique de Bernard Lesfargues est tout à fait digne de confiance : « Max Rouquette est le plus authentique poète occitan digne d'être comparé à Lorca. Il l'a lu très tôt, il l'a un peu imité, cela dans ses débuts, mais il a vite compris que le meilleur moyen de se déclarer son disciple était, non de le copier mais de l'égaliser. Et il y est parvenu. »

---

<sup>2530</sup> Voir Max Rouquette, *Ils sont les bergers des étoiles*, Editions du Rocher, Monaco, 2001, p. 307.

<sup>2531</sup> Terme péjoratif et méprisant : *gavacho* nom donné en espagnol aux Français, *gavatx* en catalan. Gavot, paysan, venu des « montagnes » de Lozère, d'Aveyron... dans les plaines languedociennes pour effectuer des travaux saisonniers.

<sup>2532</sup> *Òc*, N° 87-88-89, Prima-Estiu-Auton de 2008, p.55.

<sup>2533</sup> Lorca n'a jamais relu ses *Sonetos del amor oscuro* et le roman de Boudou, *Las Domaisèlas*, est resté en Chemin.

# Bibliographie

## 1- Bibliographie primaire

### 1.1- Federico García Lorca

#### 1.1.1- Lorca – textes espagnols

- GARCÍA LORCA Federico, Conferencias, *Arquitectura del Cante jondo*. [http://federicogarcialorca.net/obras\\_lorca/arquitectura\\_cante\\_jondo.htm](http://federicogarcialorca.net/obras_lorca/arquitectura_cante_jondo.htm)
- GARCÍA LORCA Federico, 1966. *Obras completas*, duodécima edición, Aguilar.
- GARCÍA LORCA Federico, 1980. *Obras completas*, T. I, vigésima primera edición, Aguilar.
- GARCÍA LORCA Federico, 1980. *Obras completas*, T. II, vigésima primera edición, Aguilar.
- GARCÍA LORCA Federico, 1994. *Poesía inédita de juventud*, Edición de Christian De Paepe. Prefacio de Marie Laffranque. Madrid, Catedra, Colección Letras Hispanas. 2002.
- GARCÍA LORCA Federico, *Sonetos del amor oscuro Poemas de amor y erotismo Inéditos de madurez*, Ilustraciones de Josep M<sup>a</sup> Subirachs, Epílogo de Jorge Guillén, Ediciones Áltera, 1995.
- GARCÍA LORCA Federico, *Epistolario completo*, Andrew A. Anderson y Christopher Maurer (eds). Libro I (1910-1926) al cuidado de Christopher Maurer. Libro II (1927-1936) al cuidado de Andrew A. Anderson, Madrid Cátedra, 1997.

#### 1.1.2- Lorca - Traductions françaises

- GARCÍA LORCA Federico, 2008, *Jeu et théorie du duende*, traduit de l'espagnol par Line Amselem, Paris, Éditions Allia.
- GARCÍA LORCA Federico, 2008. *Mon village et autres textes / Mi pueblo y otros textos*, traduction de l'espagnol par André Belamich, révisée par Gabriel Iaculli. Préface de Gabriel Iaculli, collection Folio bilingue, Gallimard.
- GARCIA LORCA Federico, *Poésies 1921-1927 Chansons, Poème du Cante Jondo, Romancero gitan*. Traduit de l'espagnol par A. Belamich, P. Darmangeat, J. Suprvielle et J. Prévost. Préface de Jean Cassou 1966, NRF, Gallimard, 1954, 1961.
- GARCIA LORCA, Federico, 1964. *Chansons gitanes et poèmes*, Préfaces par A. Guibert et L. Parrot, Paris, Seghers.
- GARCIA LORCA, Federico, 1960. *Conférences, Interviews, Correspondance*, traduit de l'espagnol par André Belamich, Paris, Gallimard
- GARCIA LORCA Federico, 1981. *Œuvres complètes, I*, édition établie par André Belamich. Textes traduits par André Belamich, Jacques Comincioli, Claude Couffon, Robert Marrast, Bernard Sesé, Jules Supervielle. Paris, Gallimard.
- GARCIA LORCA Federico, 1990. *Œuvres complètes, II*, édition établie par André Belamich. Textes traduits par Marcelle Auclair, André Belamich, Jacques Comincioli, Claude Couffon, Paul Lorenz, Robert Marrast, Jean Prévost, Michel Prévost, et Paul Verdevoye, Paris, Gallimard.
- GARCIA LORCA, Federico, 1966. *Poésies (1921 – 1927)* NRF, Poésie/Gallimard.

### 1.1.3- Lorca – traductions occitanes

- ALLAN, Robèrt, Federico García Lorca (1898-1936). *Poemas causits revirats dau castilhan en occitan*, per Robèrt Allan e illustrats per Miquèu Barjòu, Vedena, Comptador generau dau libre occitan, 1976.
- GARDY, Philippe, éd., 2009. Federico García Lorca, *Romancero gitan*, version occitana (1940-1980) de Max Rouquette. Édition établie et présentée par Philippe Gardy, Toulouse, Letras d'Oc / Les Lettres occitanes.
- GARDY, Philippe, éd., 2010. Federico García Lorca, *Poèma dau Cante Jondo ; Planh per Ignacio Sánchez Mejías ; Divan dau Tamarit*, version occitana de Max Rouquette. Édition établie et présentée par Philippe Gardy, Toulouse, Letras d'Oc / Les Lettres occitanes.

### 1.2- Auteurs occitans

- ALLAN Robert, 2012. *Lei Cants dau deluvi, Lei cants de la tibra I*, Edition bilingue établie par M-J. Verny, Letras d'òc, Tolosa.
- ALLAN Robèrt, 1974. *Poemas politics (1959-1974)*, Vedèna, Comptador generau dau libre occitan.
- BODON Joan, 2010. *Poèmas*. Éd. Bilingue. Traduction française de Roland Pécout, Puylaurens, IEO Edicions.
- BODON Joan, [1964], 1973. *Lo libre dels grands jorns*, IEO, 2<sup>da</sup> edicion CEO, Montpelhièr.
- BUSQUET Ramon, 1979. *Aquò Ritz quand plòu*, Préface de Robert Lafont, Messatges, IEO, Tolosa.
- CÒRDAS Leon, 1975. *Dire son si*, Comptador generau dau libre occitan, Vedena.
- CÒRDAS Leon, 1964. *Branca torta / Branche torse*, Messatges, Tolosa, IEO
- CORDES Léon, 1997. *Òbra poètica*, traduction française en regard, préface de Jean-Marie Petit, Béziers, Centre international de documentation occitane.
- GALTIER Charles, *La dicho dou caraco*, L'Astrado, Nîmes, 1974.
- GARDY Felip, 2010. *Dins un cèu talhant de blau*, Pau, Letras d'òc.
- GARDY Felip, 1982. *Lo paisatge endemic*, Nîmes, Jorn e fédérop.
- GARDY Felip, 1965. *L'ora de paciència*, Sirventès, M.J.O.
- GARDY Felip, 1975. *Boca clausa*, Còr, Messatges, Tolosa, IEO,
- GARDY Felip, 2005. *A la negada*, Toulouse, Letras d'òc.
- GARDY Felip, 2002. *La dicha de la figuiera*, Perpinya, Trabucaire.
- GRÒS Jòrgi, 2009. *Contes de la garriga nauta*, Photographies de Georges Souche, Préface de Florian Vernet, Traduction française de Marie-Jeanne Verny Montpellier, CRDP.
- LAFONT Robert, 2000. *Cosmographia monpessulanensis*, Montpeyrroux, Jorn,
- LAFONT Robert, 1996. *Insularas*, Toulouse, IEO–A tots.
- LAFONT Robert, 1978. *Li Camins de la saba - A Tots n°40*, IEO Edicions.
- LAFONT Robert, 2011. *Poèmas, 1943-1984*, Montpeyrroux, Jorn.
- LAFONT, Robert, 1979. *Nani Monsur*, Valderiès, Vent terral, coll. Documents.
- LAFONT Robert, Anatole Christian, *Nouvelle Histoire de la Littérature Occitane*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.
- LESFARGAS Bernat, 2001, *La Brasa e lo fuòc brandal / La Braise et les flammes*, Montpeyrroux, Jorn.
- LESFARGUES Bernard, 2006. *La plus close nuit*, Fédérop, Collection Paul Froment.
- MOUZAT Jean, 1950, *Dieu metge*, Messatges, Rodez, Imp. Subervie.

- MOUZAT Jean, 1999. *Œuvres poétiques limousines et occitanes de Jean Mouzat*, éd. Robert Joudoux, Lemouzi 152.
- MOUZAT Jean, 2000. *Œuvres poétiques limousines et occitanes de Jean Mouzat*, éd. Robert Joudoux, Lemouzi 153.
- NELLI Renat, 1981. *Obra poètica occitana*, traduction française en regard, Montpellier, IEO.
- PECOUT Roland, 1999, *Mastrabelè*, Montpeyrroux, Jorn.
- PECOUT Roland, 1978. *Portulan I*, Coll. Documents, Valderiès, Vent Terral.
- PECOUT Roland, [1980], 2013. *Portulan itinerari en Orient*, Valence d'Albigeois, Vent Terral.
- PECOUT Roland, 1974. *Claude Marti*, coll. Poésie et Chanson. Paris, éditions Seghers.
- PECOUT Roland, 2008. *Laissarem degun*, Cantas/Poèmes, Marseille, Ostau dau Pais Marselhés.
- PÉCOUT Roland, septembre 1978. *Poèmas per tutejar – Poèmes pour/à tutoyer*, Fontblanche (13), livret bilingue et cassette-audio, Association Mont-Jòia.
- PETIT Jean-Marie et Tena Jean, 1971. *Romancero occitan*, Anthologie, édition bilingue Paris-Montpellier, Maspero / Voix.
- PETIT, J-M. et TENA, Jean, 1969. *Romancero occitan*, faculté des Lettres et Sciences humaines de Montpellier.
- *Poesias de Santillana*, 1947. Presentadas per Joan Cassou, Peire Darmangeat e Max Roquete [sic]. Tolosa, IEO Collection *Messatges*, N° 6.
- ROQUETA, Ives, 1974. *Lo fuòc es al cementèri*, Tolosa, I.E.O, coll. *Messatges*.
- ROUQUETTE Max, 1995. *Anthologie bilingue occitan – français*, traduction en français par Roland Pécout, textes en occitan revus et corrigés par Philippe Gardy et Patrick Sauzet, CRDP du Languedoc-Roussillon.
- ROUQUETTE Max, 2000. *Bestiari / Bestiaire*, Édition bilingue. Traduction française de l'auteur. Éditions Atlantica.
- Roqueta, Max, 2005. *Bestiari II*, Édition bilingue. Traduction française de l'auteur. Fédérop.
- ROQUETA, Max, 2010. *Mièja-Gauta*, Perpignan, Trabucaire.
- ROQUETA Max, 2008. *Lo Libre de Sara*, Perpignan, Trabucaire.
- ROUQUETTE Max, 1995. *D'aici mil ans de lutz, A mille années lumière*, Jorn, Montpeyrroux.
- ROUQUETTE, Max, 2001. *Ils sont les bergers des étoiles*, Monaco, Editions du Rocher.
- ROUQUETTE, Max, 1963. *La Pietat dau matin*, IEO Toulouse, *Messatges*.
- ROUQUETTE Max, 1988, SUD. *Lo Maucòr de l'unicòrn / Le tourment de la licorne*, (Sud, Marseille, 1988), 2<sup>ème</sup> éd., Domens, Pézénas, 2000.
- ROUQUETTE Max, [1937], 1984. *Les Psaumes de la nuit*, Édition bilingue, Paris, Obsidiane.
- ROUQUETTE Max, 1942. *Somnis de la nuoch*, IEO Toulouse, *Messatges*.
- ROUQUETTE Max, 2008. *Verd Paradis*, Montpellier, CRDP.
- ROUQUETTE Max, 1980. *Vert Paradis*, traduit de l'occitan par Alem Surre-Garcia avec la collaboration de Françoise Meyrueis, Paris, Le Chemin vert éditeur.
- ROUQUETTE Max, [les Éditions de Paris, 1995], 2006. *Vert Paradis*, traduit de l'occitan par Alem Surre-Garcia, Anatolia, Éditions du Rocher.
- RUDEL Jaufre, 2011. *Chansons pour un amour lointain*, présentation de Roy Rosenstein, préface et adaptation d'Yves Leclair, Gardonne, éditions Fédérop.
- SURRE-GARCIA Alem, 2012. *La nòvia del Moro. La fiancée du Maure*, 1, *Las sorgas / Les sources*, Toulouse, Fondacion Occitània.

## 2- Bibliographie secondaire

### 2.1- F. García Lorca : ouvrages et articles de référence – sites Internet

- AMSELEM, Line, 2013, *Federico García Lorca*, Escalquens, Oxus.
- ARANGO, Manuel Antonio, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Editorial Fundamentos, 1995.
- AUBÉ-BOURLIGUEUX Jocelyne, 2008. *Lorca ou La Sublime Mélancolie, Morts et vies de Federico García Lorca*, coll. « Cercles des poètes disparus », Paris, éditions aden.
- AUCLAIR, Marcelle, 1968. *Enfances et mort de Garcia Lorca*, Paris, Seuil.
- BÉCAVIN Anne-Lise, *Conferencias de Federico García Lorca*, Master 1  
<http://dune.univ-angers.fr/fichiers/20134053/20142MALLC3063/fichier/3063F.pdf>
- BENSOUSSAN, Albert, 2010. *Federico García Lorca*, Gallimard.
- BOQUET-CLOT, Monique. *Lorca, poète et dramaturge*. In: Bulletin de l'Association Guillaume Budé: Lettres d'humanité, n°15, décembre 1956. p. 139-157. doi: 10.3406/bude.1956.4162 [www.persee.fr/doc/bude\\_1247-6862\\_1956\\_num\\_15\\_4\\_4418](http://www.persee.fr/doc/bude_1247-6862_1956_num_15_4_4418)
- BREYSSE-CHANET, Laurence, « Lire pour traduire *Divan du Tamarit* », « Ailes de mousse et murailles » in *Federico Garcia Lorca, Europe* N° 1032, Paris, avril 2015.
- CASSOU JEAN, *Hommage à Federico García LORCA à l'occasion de l'Exposition Internationale de Paris de 1937* <http://espana36.pagesperso-orange.fr/lorca/cassou.htm>
- CLÚA, Isabel, *El crimen fue en Granada Elegías a la muerte de García Lorca*, 2006, Barcelona, Lumen.
- COUFFON, Claude, 1962. *À Grenade, sur les pas de Garcia Lorca*, Seghers.
- DEVOTO, Daniel, 1976. *Introducción a Diván del Tamarit de Federico García Lorca*, Paris, ediciones Hispano-americanas.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, [1954]. *Federico García Lorca, su obra e influencia en la poesía española*, Colección Austral N°1221, Madrid, Espasa-Calpe. 4<sup>ta</sup> edición, 1968.
- « *Federico García Lorca* », *Europe* N° 1032, Paris, avril 2015. <http://www.europe-revue.net/>
- Federico García LORCA Poète, dramaturge, metteur en scène, dessinateur, folkloriste et compositeur (1898 – 1936) Lorca y la música  
[http://www.musimem.com/Garcia\\_Lorca.htm](http://www.musimem.com/Garcia_Lorca.htm)
- FERNÁNDEZ CIFUENTES Luis, (editor), 2005. *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Colección Fundamentos N° 219, Mdríd. Istmo.
- FUENTES VÁZQUEZ Tadea, 1990. *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca*, Universidad de Granada.
- GARCÍA LORCA Federico, 1996. *Antología comentada*. I, Poesía. Selección, introducción y notas de Eutimio Martín, 2<sup>da</sup> edición, Madrid, Ediciones de la Torre.
- GARCÍA LORCA, Francisco, 1981. *Federico y su mundo*, 2<sup>da</sup> edición, Madrid, Alianza Editorial.



- GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 1981. *Chronique d'une mort annoncée*, traduit de l'espagnol (Colombie) par Claude Couffon, Paris, Grasset
- GARCÍA VELASCO, Antonio, *Las cien mil palabras de la poesía de Lorca a los cien años de su nacimiento*, Editorial Aljaima, Málaga, 1999.
- GAUTHIER, Michel, 2011. *Federico García Lorca : le Romancero gitano*, Poésie et réalités, Paris, L'Harmattan.
- GIBSON, Ian, 1999, 2016. *Lorca-Dalí El amor que no pudo ser*, Delbolsillo, Barcelona, Penguin Random House.
- GIL Henry, « *Poema del Cante Jondo* », *Bulletin hispanique* [En ligne], 110-1 | 2008, mis en ligne le 01 juin 2011, consulté le 30 juillet 2016.  
URL : <http://bulletinhispanique.revues.org/636> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.636  
191-243
- LAFFRANQUE, Marie, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Thèse complémentaire de doctorat d'état, Paris, 1967.
- LAFFRANQUE, Marie, [1966]. 1969. *Federico Garcia Lorca*, Coll. Théâtre de tous les temps, Paris, Seghers.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1963. *Poesía árabe y poesía europea*, Austral N° 190, Madrid, 5<sup>ta</sup> edición, Espasa-Calpe.
- METZELTIN M. et MEIDL. M., 1998. « *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* », de *Federico García Lorca. Una guía de lectura*, Barcelona, Península.
- ORTEGA, José, 1989, *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*, Biblioteca de Bolsillo n° 4, Universidad de Granada, Granada.

## 2.2- Autres auteurs de langue espagnole

- GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 1985. *Crónica de una muerte anunciada*, Madrid, Mondadori.
- GÓNGORA Luis de, 1995. *Antología poética* ; ed. de A. del Rey Briones, Madrid, Alhambra Longman.
- MACHADO Antonio, 1966, *Poesías completas*, Austral, N° 149, Madrid, Espasa-Calpe, Undécima edición.
- MACHADO Antonio, 1975, *Poesías completas*, Ed. Manuel Alvar, Col. Austral, Madrid, Espasa-Calpe, 22<sup>ma</sup> edición, 1996.
- NERUDA Pablo, 1974. *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral.
- UNAMUNO, Miguel de, 2001. *Antología poética*, selección e introducción de José María Valverde. El libro de bolsillo. Biblioteca de autor. Madrid, Alianza Editorial.

## 2.3- Traductions françaises des auteurs de langue espagnole

- GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 1981. *Chronique d'une mort annoncée*, traduit de l'espagnol (Colombie) par Claude Couffon, Paris, Les Cahiers Rouges, Grasset.
- MACHADO Antonio, 1981. *Champs de Castille*, précédé de *Solitudes, Galeries et autres poèmes* et suivi de *Poésies de la guerre*. Préface de Claude Esteban. Trad. de l'espagnol par Sylvie Léger et Bernard Sesé. Collection Poésie/Gallimard (n 144), Gallimard.
- MACHADO Antonio, 1973. *Poésies*, traduites de l'espagnol par Sylvie Léger et Bernard Sesé. Préface de Claude Esteban. Gallimard.

- NERUDA Pablo, 1975. *J'avoue que j'ai vécu*, Mémoires, traduit de l'espagnol (Chili) par Claude Couffon. Paris, Les Éditions Français Réunis.
- NERUDA Pablo, 1972. 2004. *Résidence sur la terre*, Traduction nouvelle de Guy Suarès. Préface de J. Cortazar, Paris, *Poésie*/Gallimard.

#### 2.4- Ouvrages de référence sur les auteurs occitans

- *Troubadours et Cathares en Occitanie Médiévale*. Actes du colloque de Chancelade (24 et 25 août 2002), Cahors, l'Hydre éditions, 2004.
- Actes du Colloque international Max Rouquette, Montpellier, 8 octobre 1993, Section Française de l'Association Internationale d'Études Occitanes, 1994.
- Actes du Colloque international d'Études Occitanes, Amsterdam, 16-18 octobre 1995, Anton Touber (ed.), 1998.
- ASPERTI, Stefano, *Bibliographie électronique des Troubadours* : <http://w3.uniroma1.it>
- BEC Pierre, 1973, *La langue occitane*, P.U.F., Paris.
- GARDY Philippe, 2017. *L'arbre et la spirale Robert Lafont Polygraphe*, Essai, Valence d'Albigeois, Vent Terral.
- GARDY Philippe, 2003. *Lo poëta rescondut*, « Le poète caché ». Actes du colloque de Montpellier, Médiathèque centrale d'agglomération Émile Zola, 1er mars 2002. Communications réunies par Jean-Claude Forêt. Centred'Études Occitanes, Lo Gat negre.
- GARDY, Philippe, 1996. *L'écriture occitane contemporaine. Une quête des mots*, Paris, L'Harmattan.
- GARDY Philippe, *Paysages du poème, Six poètes d'oc entre XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle*, PULM, Montpellier, 2014.
- GARDY, P., et Verny, M.-J. (Eds.) 2009. *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane : La poésie d'oc dans le concert des écritures poétiques européennes (1930-1960)*. Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée.
- GOUIRAN, Gérard, 2005. *Et ades sera l'Alba*. Angoisse de l'aube. Recueil des chansons des troubadours, Centre d'Études Occitanes, Université Paul-Valéry, Montpellier.
- GINESTET, Joëlle, 1997. *Jean Boudou. La force d'aimer*, Wien, Praesens.
- *Jean Boudou (1920-1975)*, Actes du colloque de Naucelle (27, 28 et 29 septembre 1985) réunis par Christian Anatole, Béziers Centre International de Documentation Occitane, 1987.
- *Leon Còrdas / Léon Cordes*, « *Canti per los qu'an perdut la cançon* » Études réunies par Marie-Jeanne VERNY. 2016. Tome CXX, *Revue des Langues Romanes*, PULM.
- *Letras de Joan Bodon a Enric Mouly*, 1986. Societat dels Amics de Joan Bodon, obratge publicat amb lo concurs del Conselh Regional de Miègjorn-Pirenèus, Valdariás.
- *Le Rayonnement des Troubadours*, Actes du Colloque international d'Études Occitanes, Amsterdam, 16-18 octobre 1995, Anton Touber (ed.), 1998.
- *Lenga e país d'òc*, N° 49, CNDP-CRDP, mai 2010.
- *Lenga e país d'òc*, N° 50-51. Per Robèrt Lafont, CNDP-CRDP, 2011.

- *Les Cahiers Max Rouquette*, Dossier Max Roquette et la Musique, Association Amistats Max Rouquette, N° 4, Montpellier, mai 2010.
- *Les Cahiers Max Rouquette*, Association Amistats Max Rouquette, N° 6, Montpellier, juin 2011.
- *Les Cahiers Max Rouquette*, Association Amistats Max Rouquette, N° 7, Montpellier, juin 2013.
- *Les Troubadours* dans le texte occitan du XX<sup>ème</sup> siècle, sous la direction de Marie-Jeanne Verny, Classiques Garnier, Paris, 2015.
- MARROU Henri-Irénée, 1971. *Les Troubadours*, Paris, Points Histoire, Seuil.
- *Max Rouquette la liberté de l'imaginaire/ Max Roqueta la libertat de l'imaginari*, Catalogue de l'exposition du 4 décembre 2014 au 28 février 2015 à la médiathèque centrale Emile Zola de Montpellier.
- *Nos racines*. Travail de mémoire collective édité par la Fédération départementale des Aînés ruraux de l'Aveyron, éditions de la Diège, 12260 Salles-Courbatiers, 2000.
- *Òc*, « Folklore e literatura d'Oc », estudi d'Ives Roqueta, N° 223, Genièr-Març 1962.
- *Òc*, CCCLXVII-CCCXLVIII, printemps-automne 2008, Millau.
- *Oc*, N° 114/115, Auton/Ivèrn de 2015.
- PARAYRE, Catherine, 2003. *Jean Boudou, écrivain de langue d'oc*, Paris, L'Harmattan.
- PETIT Jean-Marie, (éd.) 1985. *Leon Còrdas. Léon Cordes*, Notice biographique, bibliographie, iconographie, témoignages, critiques, études, textes. Beziers, Centre international de documentation occitane ; Montpellier, Association Occitania.
- Petit J-M. et Tena Jean, 1971. *Romancero occitan*, édition bilingue, François Maspero / Voix.
- PETIT, J-M. et TENA, Jean, 1969. *Romancero occitan*, faculté des Lettres et Sciences humaines de Montpellier.
- ROUANET Marie, 1971. *Occitanie 1970, les poètes de la décolonisation / Occitania 1970, los poetas de la descolonizacion*, Honfleur, P.J. Oswald.
- TORREILLES Claire et Verny, Marie-Jeanne (éd.), 2011. « Per Robèrt Lafont », *Lenga e país d'òc* – numéro double 50-51, Montpellier, CRDP ; articles de l'auteur et études critiques.
- *Troubadours et Cathares en Occitanie médiévale*, 2004. Actes du colloque de Chancelade (24 et 25 août 2002), textes recueillis par Richard Bordes ; débats enregistrés par Jean-Louis Gasc, Cahors, L'Hydre éditions.
- VERNET Florian, 2014. *Petit guide insolent des mots occitans, passagers (clandestins) du français*, Edicion IEO Lengadòc.
- VERNET Florian, 2007. *Que dalle ! Quand l'argot parle occitan*, IEO edicions.
- VERNY Marie-Jeanne, 2002. *Enrasigament o nomadisme (Enracinement ou nomadisme), trajectoire d'un écrivain occitan de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, Roland Pécout*. Thèse présentée et soutenue par M-J. Verny, sous la direction de Philippe Gardy, directeur de Recherches au C.N.NR.S.
- VERNY Marie-Jeanne, 2003. *Enrasigament e nomadisme trajectoire d'un écrivain occitan de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle, Roland PÉCOUT*, I E O. Textes et documents. Publication issue d'une thèse de doctorat soutenue en décembre 2002, sous la direction de Philippe Gardy.

- VERNY, Marie-Jeanne, en collaboration avec Philippe GARDY, 2009. *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane : la poésie d'oc dans le concert des écritures européennes, 1930-1960*. PULM, collection « Etudes occitanes », Montpellier.

## 2.5- Auteurs français et étrangers

- ARAGON, [1963], 1990. *Le fou d'Elsa*, Paris, Gallimard.
- BAUDELAIRE Charles, 1965. *Les fleurs du mal*, présenté par Jean-Paul Sartre. Texte établi et annoté par Claude Pichois, Livre de Poche N° 677, Gallimard.
- BRENAN Gerald, [1957], 2007. *Al sur de Granada*, Titre original, *South from Granada*, traducción de Eduardo Chamorro y Jesús Villa, Fabula Tusquets Editors, Barcelona.
- HUGO Victor, 2014. *Les Misérables*, Arvensa editions.
- KHAYAM Omar, 1958. *Rubayat*, Paris, le club français du livre.
- MONTHERLANT Henry de, 1963. *Essais*, Paris, NRF, Gallimard.

## 2.6- Études et critiques

- BACHELARD Gaston, (1943), 1972. *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, Paris.
- BACHELARD Gaston, 1942. *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, José Corti. Paris.
- BACHELARD Gaston, [1960], 2016, *La poétique de la rêverie*, PUF, Paris.
- BACHELARD Gaston, [1949], 2012, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, Collection: Folio/essais, Paris.
- BACHELARD Gaston, [1961], 2011, *La flamme d'une chandelle*, Quadrige/PUF, Paris.
- BERGUA José, 1977. *Refranero español*, Colección « Tesoro literario » n° 28, Madrid.
- BERGUA José, *Las mil mejores poesías de la lengua castellana (1154-1954.- ocho siglos de poesía española e hispanoamericana)*, decimoséptima edición, Madrid, Ediciones ibéricas.
- CAMP Jean, 1965. *La littérature espagnole*, 8<sup>ème</sup> édition, PUF. Paris.
- COSSÍO José María de, 1952. *Poesía española*, Notas de asedio, Austral N° 1138, Espasa-Calpe, Argentina.
- ESPIEUX Henri, 1970. *Histoire de l'Occitanie*, Préface de Robert Lafont, traduction de l'occitan par Jean Revest. Version revue et complétée par l'auteur. Illustrations de Jean-Luc Sévérac. Agen, Centre Culturel Occitan, coll. Cap e Cap.
- FERNÁNDEZ-MONTESINOS Manuel, 2008. *Lo que en nosotros vive*, Barcelona, Tusquets Editores.
- LAPESA Rafael, [1942], 1965. *Historia de la lengua española*, sexta edición, Madrid, ESCELICER.
- *La Sainte Bible*, 1955. Traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Les Éditions du Cerf.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1963. *Poesía árabe y poesía europea*, Austral N° 190, Espasa-Calpe, Madrid, 5<sup>ta</sup> edición.
- NYKL Alois Richard, 2005. *La poésie hispano-arabe et les premiers troubadours d'Aquitaine*, Collection Trobar, Carrefour Ventadour. Ouvrage traduit de l'anglais

par Maïca Sanconie, avant-propos de Luc de Goustine, préface de Arie Schippers, professeur à l'Université d'Amsterdam.

- PASTOUREAU Michel, 2005. *Le petit livre des couleurs*, Paris, Éditions du Panama.
- PASTOUREAU Michel, 1992. *Dictionnaire des couleurs des couleurs de notre temps, Symbolique et société*, Paris, Éditions Bonneton.
- PASTOUREAU Michel, 2008. *Noir, Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil.
- PASTOUREAU Michel, 2000. *Bleu, Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil.
- PASTOUREAU Michel, 2013. *Vert. Histoire d'une couleur*, Paris, éd. Seuil.
- *Précis d'occitan et de catalan*, 2006. Sous la direction de Christian Nique, Claire Torrelles, Mary Sanchiz, CRDP Languedoc-Roussillon.

## 2.7- Manuels, Dictionnaires et grammaires

- ALIBÈRT Loïs, 1976, *Gramatica occitana*, 2<sup>da</sup> edicion, Montpellier, CEO
- ALIBERT Louis, 1977. *Dictionnaire occitan-français* d'après les parlers languedociens, Toulouse, IEO
- BOUZET Jean, 1964, *Grammaire espagnole*, Paris, Belin.
- CANTALAUSA Joan de, 2003, *Diccionari general occitan. A partir dels parlars lengadocians*, Rodez, Edicions Cultura d'Òc.
- GARCÍA LÓPEZ José, *Historia de la literatura española*, editorial Vicens-vives, Barcelona, 8a edición, 1964.
- LÁZARO Fernando et Tusón Vicente *Literatura española*, Bachillerato 2, Anaya, Madrid, 1988.
- MISTRAL Frédéric, 1983. *Lou Tresor dóu Felibrige, ou dictionnaire provençal-français embrassant les divers dialectes de la langue d'oc moderne*, Aix-en Provence, Édisud. 2 volumes.
- UBAUD Josiane, 2011 *Diccionari ortografic, gramatical e morfologic de l'occitan, segon los parlars lengadocians*, Ed. Trabucaire, Canet.
- VERNET Florian, 2000. *Dictionnaire grammatical de l'occitan moderne*, Montpellier, CEO-PULM.

## 2.8- Adresses Internet Sitographie

- <http://musee-soulages.grand-rodez.com>
- <https://www.littre.org/definition/passion>
- [http://www.larapedia.com/historia\\_de\\_la\\_literatura/Literatura\\_en\\_la\\_edad\\_de\\_plata\\_caracteristicas\\_resumen.html](http://www.larapedia.com/historia_de_la_literatura/Literatura_en_la_edad_de_plata_caracteristicas_resumen.html)
  - [http://www.cervantesvirtual.com/portales/arcipreste\\_de\\_hita/autor\\_biografia/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/arcipreste_de_hita/autor_biografia/)
  - <http://www.trobar.org/troubadours/aurenga/>
  - <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/q/quzman.htm>
  - Ibn Hazm, *Le Collier de la colombe* <https://www.wdl.org/fr/item/7430/>
- [http://www.monde-diplomatique.fr/1997/04/SANZ\\_DE\\_SOTO/4705](http://www.monde-diplomatique.fr/1997/04/SANZ_DE_SOTO/4705)
- [http://www.leshommessansepaules.com/auteur-Ernest\\_DEL%C3%88VE-355-1-1-0-1.html](http://www.leshommessansepaules.com/auteur-Ernest_DEL%C3%88VE-355-1-1-0-1.html)
- [http://uoh.univ-montp3.fr/1000ans/?p=105#\\_ftn1](http://uoh.univ-montp3.fr/1000ans/?p=105#_ftn1)
- <http://www.crespin.org>
- Philippe Canales, *L'Ase Negre* (1946 - 1949), première revue d'occitanisme politique d'après-guerre <https://lengas.revues.org/600>



- Roland Pécout, un écrivain voyageur <http://www.univ-montp3.fr/uoh/pecout/>
- <http://www.univ-montp3.fr/lacs/les-manuscrits-du-poeme-publication-electronique-des-actes/>
  - Ixion, <https://mythologica.fr/grec/ixion.htm>
  - RAIMBAUT DE VAQUEIRAS, CELEBRE TROUBADOUR.[http://www.notreprovence.fr/troubadour\\_raimbaut-de-vaqueiras.php](http://www.notreprovence.fr/troubadour_raimbaut-de-vaqueiras.php)
    - Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa María*  
<http://cantigas.webcindario.com/index.htm>

# Index

- .....A  
Antonio Machado.... 11, 18, 25, 41, 42, 87, 121, 122, 135, 136, 188, 191, 241, 242, 304, 308, 309, 320, 355, 377, 425, 427, 430, 584, 589, 651
- .....B  
B. Lesfargues .. 12,16, 29, 31, 32, 49, 83, 88, 97, 106, 123, 126, 141, 149, 172, 194, 211, 212, 213, 221, 223, 227, 247, 251, 258, 259, 262, 295, 297, 341, 342, 355, 361, 376, 393, 405, 422, 432, 449, 450, 451, 493, 518, 528, 534, 547, 553, 560, 565, 568, 588, 596, 605, 618, 619, 642, 649, 652  
Charles Camproux ... 13, 20, 108, 113, 163, 337, 351, 355, 528, 644, 645  
Charles Galtier ..... 13, 168, 480, 482, 644  
Cordes ... 13, 16, 27, 28, 35, 50, 83, 87, 95, 103, 122, 123, 128, 138, 140, 153, 155, 162, 165, 170, 173, 175, 205, 208, 211, 212, 216, 217, 218, 219, 221, 225, 226, 227, 229, 230, 233, 234, 240, 248, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 257, 258, 260, 270, 271, 273, 289,296, 306, 307, 316, 317, 321, 325, 390, 391, 392, 409, 412, 437, 461, 471, 482, 483, 496, 498, 506, 507, 515, 518, 519, 523, 538, 563, 621, 622, 627, 637, 638, 651, 658  
Federico García Lorca .... 10, 11, 12, 18, 19, 37, 38, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 84, 87, 88, 95, 96, 97, 99, 101, 102, 109, 111, 121, 122, 124, 126, 127, 128, 130, 133,135, 141, 142, 147, 148, 149, 152, 159, 160, 161, 163, 166, 171, 172, 173, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 191, 192, 193, 197, 198, 199, 200, 205, 208, 217, 228, 229, 244, 253, 266, 272, 273, 274, 275, 276, 279, 280, 281, 283, 287, 288, 289, 290, 292, 293, 299, 300, 304, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 318, 320, 321, 324, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 337, 338, 339, 340, 341, 344, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 357, 358, 362, 365, 369, 370, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 384, 385, 386, 389, 395, 397, 398, 403, 406, 410, 415, 418, 419, 423, 424, 425, 428, 429, 430, 433, 434, 435, 436, 438, 439, 440, 441, 443, 444, 445, 449, 454, 455, 458, 460, 461, 464, 465, 467, 468, 470, 471, 472, 474, 475, 476, 477, 481, 482, 483, 484, 490, 491, 492, 494, 497, 499, 500, 501, 502, 506, 508, 512, 514, 520, 523, 525, 529, 531, 535, 537, 540, 541, 545, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 556, 557, 559, 561, 565, 566, 567, 569, 570, 572, 573, 574, 575, 576, 580, 581, 582, 583, 585, 589, 590, 605, 606, 608, 609, 610, 612, 613, 614, 625, 626, 627, 628, 639, 657, 661, 662, *Voir* Lorca,  
Henri Mouly.....25, 26, 110, 350, 458, 489  
Jean Boudou ..... 12, 27, 36, 85, 87, 98, 99, 121, 126, 149, 157, 159, 164, 198, 230, 231, 267, 282, 337, 400, 434, 458, 460, 472, 475, 485, 529, 609, 610, 642, 649, 652, 663, 664, *Voir* Boudou  
Jean Cassou ..... 19, 43, 79, 438, 657  
Jean Mouzat 13, 29, 32, 33, 101, 104, 112, 113, 123, 141, 142, 144, 146, 154, 155, 166, 167, 171, 212, 216, 221, 222, 223, 224, 263, 273, 301, 318, 332, 333, 350, 380, 381, 382, 394, 399, 406, 415, 440, 474, 475, 524, 525, 527, 528, 529, 534, 542, 543, 572, 573, 629,637, 646, 650, 652, 659
- Joan Bodon .....3, 12, 25, 26, 80, 83, 89, 98, 99, 100, 110, 122, 126, 142, 143, 149, 157, 186, 198, 202, 209, 231, 239, 257, 269, 336, 354, 367, 400, 401, 402, 408, 435, 459, 460, 472, 473, 479, 485, 487, 504, 507, 516, 523, 530, 531, 539, 540, 551, 576, 578, 579, 609, 610, 640, 643, 663  
Léon Cordes ..... 20, 27, 28, 29, 36, 85, 87, 103, 105, 113, 123, 128, 145, 153, 155, 164, 165, 170, 173, 217, 218, 225, 227, 229, 230, 240, 250, 251, 253, 254, 256, 257, 305, 306, 319, 321, 391, 392, 409, 482, 483, 513, 515, 518, 545, 622, 643, 644, 649, 651, 652, 663, 664, *Voir* Cordes  
Lorca .. 1, 3, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 28, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 78, 79, 80, 81, 82, 83,84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 95, 97, 99, 101, 103, 104, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 141, 147, 148, 151, 152, 153, 154, 156, 159, 160, 161, 163, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 227, 228, 229, 230, 232, 235, 238, 240, 242, 243, 244, 245, 249, 250, 251, 252, 256, 259, 263, 266, 270, 271, 272, 273, 274, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 292, 296, 298, 299, 300, 303, 304, 306, 307, 308, 310, 312, 313, 316, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 344, 345, 346, 347, 348, 350, 351, 352, 354, 357, 359, 360, 361, 363, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 376, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 390, 392, 393, 395, 396, 403, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 412, 413, 414, 415, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 427, 428, 431, 432, 434, 435, 436, 437, 439, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 449, 450, 451, 455, 456, 457, 458, 460, 461, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 480, 481, 482, 484, 485, 489, 490, 492, 493, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 508, 509, 511, 512, 513, 514, 517, 518, 520, 523, 524, 525, 526, 529, 530, 532, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 559, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 589, 590, 592, 593, 594, 595, 596, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 618, 619, 622, 625, 626, 627, 628, 629, 631, 634, 636, 637, 638, 639, 640, 642, 643, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 655, 656, 657, 661, 662, 667  
Louis Aragon .....15, 17, 538, 539

.....M  
 Max Rouquette.... 9, 12, 13, 16, 20, 22, 23, 24, 28, 29, 31, 36, 41, 42, 49, 50, 51, 52, 53, 56, 58, 60, 62, 63, 67, 68, 69, 71, 73, 85, 87, 88, 90, 91, 96, 97, 101, 103, 105, 108, 115, 122, 123, 127, 128, 130, 133, 137, 138, 144, 146, 147, 148, 149, 153, 154, 156, 158, 160, 161, 164, 170, 173, 178, 179, 181, 182, 186, 187, 189, 190, 193, 199, 204, 213, 214, 215, 218, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 248, 250, 251, 253, 266, 270, 279, 280, 285, 286, 290, 298, 299, 307, 311, 313, 314, 315, 324, 329, 335, 337, 338, 339, 340, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 353, 362, 364, 365, 378, 379, 381, 382, 384, 385, 386, 387, 388, 390, 391, 392, 393, 394, 399, 403, 404, 408, 409, 410, 415, 419, 420, 422, 426, 431, 432, 433, 435, 436, 437, 439, 441, 442, 461, 470, 481, 486, 487, 488, 489, 503, 506, 509, 510, 511, 512, 513, 515, 519, 524, 531, 532, 558, 560, 571, 577, 580, 581, 584, 585, 587, 604, 622, 623, 624, 625, 628, 629, 640, 642, 643, 645, 647, 648, 649, 650, 652, 657, 662, 663, 664, 665  
 Michel Decor ..... 13, 35, 123, 240, 316, 411, 468, 652  
 M-J. Verny 19, 20, 21, 24, 34, 72, 73, 74, 75, 81, 82, 83, 88, 103, 108, 110, 113, 123, 124, 126, 127, 129, 139, 172, 186, 201, 207, 210, 229, 243, 253, 266, 267, 273, 280, 317, 318, 323, 328, 330, 343, 345, 347, 353, 355, 359, 367, 383, 384, 397, 402, 404, 410, 417, 418, 420, 426, 433, 440, 449, 462, 463, 467, 483, 489, 494, 497, 506, 523, 556, 558, 570, 571, 587, 599, 600, 603, 604, 647, 649, 658, 665  
 Pablo Neruda. 24, 44, 46, 48, 87, 121, 124, 169, 207, 263, 297, 305, 310, 410, *Voir* Neruda  
 Ph. Gardy ..... 49, 51, 52, 53, 68, 70, 85, 97, 98, 111, 189, 204, 306, 307, 314, 315, 337, 340, 343, 352, 402, 426, 480, 481, 559, 645, 648

Philippe Gardy....13, 28, 30, 32, 33, 36, 53, 56, 63, 68, 69, 71, 85, 87, 92, 96, 108, 122, 127, 128, 129, 138, 186, 187, 189, 190, 199, 204, 216, 218, 226, 229, 230, 239, 251, 252, 255, 258, 267, 280, 297, 306, 307, 312, 313, 314, 335, 343, 351, 352, 364, 379, 384, 391, 394, 419, 420, 425, 426, 439, 441, 447, 448, 456, 470, 471, 481, 488, 494, 510, 512, 515, 563, 584, 640, 657, 660, 665, *Voir* Gardy  
 ..... R  
 Rafael Lapesa .....90, 94, 119  
 Ramon Busquet... 12, 27, 84, 85, 103, 124, 125, 132, 136, 141, 143, 144, 202, 208, 209, 210, 211, 215, 227, 229, 234, 253, 282, 336, 342, 347, 348, 374, 376, 390, 404, 462, 498, 507, 508, 520, 528, 541, 542, 570, 587, 588, 590, 592, 596, 604, 610, 620, 621  
 Robert Allan .9, 12, 19, 21, 24, 72, 73, 83, 84, 85, 88, 103, 123, 124, 126, 139, 140, 142, 143, 145, 148, 172, 201, 207, 229, 302, 317, 328, 330, 343, 345, 346, 347, 353, 367, 398, 402, 410, 413, 440, 470, 483, 570, 571, 642, 651, *Voir* Allan  
 R.Lafont..12, 13, 20, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 36, 72, 87, 98, 103, 110, 127, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 153, 161, 175, 178, 193, 194, 195, 196, 202, 205, 214, 216, 229, 237, 251, 253, 265, 266, 280, 281, 283, 294, 296, 297, 303, 368, 370, 375, 379, 395, 404, 418, 432, 462, 469, 478, 480, 489, 495, 496, 507, 508, 524, 525, 546, 548, 550, 583, 593, 604, 608, 614, 627, 631, 645, 646, 658, 663, *Voir* Lafont  
 Roland Pécout..... 12, 26, 33, 34, 52, 81, 83, 99, 110, 142, 143, 146, 149, 157, 174, 175, 176, 186, 202, 205, 209, 220, 231, 239, 242, 243, 246, 252, 257, 267, 268, 279, 318, 336, 354, 355, 356, 367, 368, 400, 417, 425, 426, 428, 431, 435, 453, 454, 463, 479, 485, 494, 504, 505, 507, 516, 523, 539, 551, 553, 579, 599, 601, 604, 609, 658, 660, 664