

LORCA ET GOYA : UNE LECTURE DU ROMANCE « REYERTA »

En el romance « Reyerta » de Federico García Lorca percibimos varias referencias goyescas que no han sido analizadas como tales. Quisimos estudiar la legitimidad de un análisis comparativo entre obra poética y pictórica partiendo de una intuición de lectora/espectadora. Acabamos encontrando un conjunto de indicios más concretos que imaginarios, pues la redacción de « Reyerta » parece estrechamente relacionada con el contexto de celebración en 1927-28 del centenario de la muerte de Goya y con la escritura del primer guión cinematográfico de Luis Buñuel dedicado al pintor aragonés, que nunca llegó a rodarse.

García Lorca – « Reyerta » – Buñuel – Goya – Disparates

Un questionnement de l'image « entre souvenir et fiction » invite à étudier les mécanismes les plus intimes de la création et de la réception des œuvres, mais peut aussi engager à discerner ce qui est le fruit de la perception plutôt que de la volonté du créateur. Ce double point de vue nous permet de nous interroger sur de possibles références à Goya dans la poésie de Lorca, à propos de possibles allusions aux *Disparates* dans « Reyerta », la troisième des dix-huit pièces du *Romancero gitano* (Cf. annexe).

Le poème se compose de trois strophes, qui se présentent comme trois vignettes presque dépourvues d'action, puisque nous constatons les effets d'une rixe. Dans la description concrète du paysage avec ses lumières, ses silhouettes et ses couleurs apparaissent deux images étonnantes, des visions oniriques d'éléments étrangement surélevés, aux vers 8 à 12 :

En la copa de un olivo
lloran dos viejas mujeres.
El toro de la reyerta
se sube por las paredes.

La lecture de ces vers nous évoque le souvenir de deux gravures : *Disparate ridículo* (ill.1) et *Disparate de toros* (ill.2). Allen Josephs et Juan Caballero¹ signalent la similitude de la première image avec l'esthétique de Goya, mais n'intègrent pas la deuxième métaphore dans cette observation. Pourtant, la proximité des deux images coup sur coup, ramassées dans une unité syntaxique et rythmique, forme un quatrain qui paraît renforcer l'intuition d'un possible lien plus large avec l'œuvre de Goya².

¹ V. GARCÍA LORCA, Federico, *Poema del canto jondo Romancero gitano*, éd. de Allen Josephs et Juan Caballero, Cátedra, 1986, p. 230, note n° 10 : « Nótese la suspensión irreal en la copa de un olivo, suspensión que nos recuerda ciertos cuadros 'negros' de Goya »

² Dans le *romancero nuevo*, les vers sont souvent présentés en quatrains, d'ailleurs Lorca avait envisagé une organisation proche de ce modèle laissant un blanc aux vers 8, 12, 22, 26, 30 et 34. V. GARCÍA LORCA, Federico, *Oeuvres complètes*, vol. 1, édition établie par André Belamich, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986, p. 1406.

Le seul critique à mettre en relation ces deux images entre elles, à notre connaissance, est Mario Hernández³. Il le fait en prenant appui sur un élément subtil ; il observe, en effet, l'emploi de la locution figée « subirse por las paredes » juste après la plausible évocation de *Disparate ridículo* qu'il cite avec précision. Or, le second titre de la série des *Disparates* est *Los Proverbios*. Thomas Harris, qui a tenté de rapporter à chacune des gravures un proverbe ou une locution espagnols⁴, voit dans *Disparate ridículo* une transposition de l'expression « irse por las ramas ». Ainsi donc, Mario Hernández paraît-il suggérer la présence d'un effet poétique similaire pour les deux métaphores contenues dans ce quatrain. La remarque abonde dans le sens de notre lecture du poème, toutefois, son auteur demeure prudent :

« Imposible decir si Lorca pensó o no en alguna de las imágenes del pintor aragonés (al que admiraba profundamente) pero es claro que sus versos tienen junto a su perfecta musicalidad, un fuerte componente plástico. »⁵

Il renvoie pour finir le lecteur à Herbert Ramsden qui, pour sa part, rejette rapidement l'hypothèse d'un lien entre Lorca et Goya et perçoit plutôt dans « Reyerta » une esthétique médiévale⁶.

Notre observation de départ semble donc résister à ces remarques contrastées, mais demeure ténue. Que faire de cette relation entre le poète et le peintre ? Est-elle fondée ou pas ? Et s'il s'agit d'un effet de notre fantaisie de lectrice/spectatrice, quel crédit lui accorder et comment l'analyser ? La référence était-elle consciente ou pas ? Nous avons recherché d'une part des indices et d'autre part des modèles d'analyse.

Nous avons déjà travaillé, il y a bien longtemps, sur l'influence exercée par Goya sur Baudelaire (sous la direction de Claude Esteban dont nous saluons la mémoire), mais pour cela nous disposions de textes théoriques et poétiques de Baudelaire se référant explicitement au peintre⁷ et d'une bibliographie sur le sujet, en particulier, un chapitre du classique *Baudelaire Essai sur l'inspiration et la création poétiques* de Jean Prévost⁸. À cette référence classique s'est ajouté dernièrement, en 2004, un bel entretien entre Bonnefoy et Starobinsky

³ HERNÁNDEZ, Mario, « Nuevas notas sobre el Primer romancero gitano » in *Primer Romancero gitano*, con dibujos del propio autor, Madrid, Alianza Editorial, 1993, p. xxii-xxiv. Nous tenons à remercier vivement Mario Hernández qui, lorsque nous lui avons communiqué le projet du présent travail, a manifesté son intérêt amical et érudit en nous communiquant les références à ses propres travaux et à la bibliographie qu'ils contiennent sur la question qu'il a lui-même effleurée à plusieurs reprises (v. *infra*).

⁴ HARRIS, Thomas, *Goya: Engravings and Lithographs*, 2 vols. San Francisco, Alan Wofsy, 1983 (1^{re} éd. 1964). Cette tentative d'explications exhaustive est rejetée systématiquement par Pérez Sánchez pour le *Disparate ridículo*, il déclare « La référence à la locution 'se promener dans les branches' [andarse por las ramas] « Tourner autour du pot » n'est pas convaincante. » V. GOYA, Francisco de, L'œuvre gravé. *Caprichos*, *Desastres*, *Tauromaquia*, *Disparates*, texte d'Alfonso E. Pérez Sánchez, Catalogue de l'exposition, Bibliothèque Municipale de Lyon, Musée des Augustins de Toulouse, Musée des Beaux-Arts, Nancy, Madrid, Fundación Juan March, 1993, p. 161.

⁵ HERNÁNDEZ, Mario, « Nuevas notas... », *op. cit.*, p. xxiv.

⁶ « Their 'suspension irreal en la copa de un árbol' has suggested to Josephs and Caballero certain of Goya's black paintings. But there is a considerable stylistic difference between Goya and Lorca, and the nearest comparable Goya painting depicts four witch –like fates floating in the air rather than two women in a tree. » Cf. RAMSDEN, Herbert, *Lorca's Romancero gitano eighteen commentaries*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1988. p. 18. L'auteur n'a simplement pas repéré la bonne référence, à partir de la note de l'édition Cátedra (v. supra note n° 1), il recherchait l'image parmi les tableaux plutôt que les gravures. Il paraît citer approximativement *Asmodea* ou *El aquelarre* (Musée du Prado, 127x263, technique mixte).

⁷ Une strophe du poème « Les Phares » des *Fleurs du mal* est consacrée à Goya ainsi qu'un paragraphe de l'article « Quelques caricaturistes étrangers » in *Curiosités esthétiques*. V. BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1975, t. I et II.

⁸ PREVOST, Jean, « Ce que Baudelaire doit à Goya » in *Baudelaire. Essai sur l'inspiration et la création poétiques*, présenté par Claude Pichois, Paris, Zulma, 1997 (1^{re} éd. 1953), p. 148-166.

intitulé *Goya, Baudelaire et la poésie*⁹. On le voit à leur titre, ces deux ouvrages ont pour objet fondamental une réflexion sur les mécanismes de la création poétique. Ils émanent, de plus, de trois créateurs aux perspectives très larges qui explorent avec une grande liberté de ton les origines de leur propre production intellectuelle et artistique.

Pour le lien entre Lorca et Goya, nous ne disposons d'aucune étude. En revanche, Francisco de Goya est l'artiste le plus souvent cité en exemple dans *Juego y teoría del duende*, conférence prononcée en 1933 et 1934, la plus générale et la plus aboutie de Lorca, où le poète offre, justement, une typologie poétique des moteurs de la création. Ils sont pour lui au nombre de trois : l'ange (élément spirituel), la muse (intellectuel) et le *duende* (incarné) qui prend place ici et maintenant. Le *duende* c'est l'art vivant, en action, pour lequel l'artiste peut jouer jusque sa vie dans une lutte « au bord du puits », « au bord de la plaie »¹⁰, au bord du ravin de « Reyerta ». Le nom de Goya apparaît quatre fois dans ce texte essentiel, non seulement pour ses « Peintures noires », mais aussi pour ses gravures et pour « l'intégralité de son œuvre »¹¹ dit le poète.

On le voit, le souvenir de Goya est très présent sous la plume de Lorca, cela ne semble pas anodin. Les conférences de Lorca sont assez peu étudiées et l'on peut le regretter avec Christopher Maurer qui en a établi une édition complétée très utile¹². On connaît surtout la fameuse conférence sur Góngora estimée comme l'acte de naissance de la génération de 27, cependant, on le sait moins, il y eut à l'époque un vent de rivalité entre le troisième centenaire de la mort du poète cordouan et le premier centenaire de la mort de Goya.

La bataille des commémorations est retracée dans un article d'Agustín Sánchez Vidal¹³ qui rappelle les réserves des auteurs de 98 envers Góngora et leur enthousiasme pour Goya. Les deux événements sont rapprochés par la publication en juin du n° 11 de la *Gaceta literaria* consacré à Góngora (mort en mai 1627) et le 1^{er} juillet, un mois plus tard, du numéro 13 de la même revue en hommage à Goya, pourtant mort en mars 1828. Le centenaire de Goya avait donc été avancé pour nourrir une polémique qui couvait depuis plusieurs mois de préparation des événements, avec un arrière-plan de rivalités régionales entre Aragonais et Andalous.

⁹ BONNEFOY, Yves, STAROBINSKI, Jean, *Goya, Baudelaire et la poésie*, suivi d'études de John E. Jackson et de Pascal Griener, Genève, La Dogana, 2004.

¹⁰ « Par l'idée, par le son, ou des mimiques, le *duende* aime à se trouver aux bords du puits dans une lutte franche avec celui qui crée. » ; « Nous avons dit que le *duende* aime le bord de la plaie et s'approche des endroits où les formes se mêlent en une aspiration qui dépasse leur expression visible. », GARCÍA LORCA, Federico, *Juego y teoría del duende/ Jeu et théorie du duende*, traduction de Line Amselem, Paris, Allia, 2008, p. 47 et p. 51.

¹¹ Les quatre occurrences sont les suivantes : « On sait seulement qu'il [le *duende*] brûle le sang comme une pommade d'éclats de verre, qu'il épuise, qu'il rejette toute la douce géométrie apprise, qu'il brise les styles, qu'il s'appuie sur la douleur humaine qui n'a pas de consolation, qu'il entraîne Goya, maître dans l'utilisation des gris, des argents et des roses de la meilleure peinture anglaise à peindre avec ses genoux et avec ses poings dans d'horribles noirs de bitume » ; « *La Niña de los Peines*, sombre génie hispanique, équivalent en capacité de fantaisie à Goya ou à Rafael *el Gallo*, chantait dans un petit cabaret de Cadix. » ; « Les têtes glacées par la lune que peignit Zurbarán, le jaune beurre frais et le jaune éclair du Greco, le récit du père Sigüenza, l'œuvre intégrale de Goya, l'abside de l'Église de l'Escorial, toute la sculpture polychrome, la crypte de la maison ducale d'Osuna, la mort à la guitare de la chapelle des Benavente à Medina de Rioseco, sont l'équivalent, dans la culture savante, du pèlerinage de Teixido où les morts ont leur place dans la procession » ; « Le *duende* qui construit la tour de Sahagún ou modèle des briques chaudes à Calatayud ou à Teruel, est celui qui déchire les nuages du Gréco et qui fait déguerpir à grands coups de pieds les gendarmes de Quevedo et les chimères de Goya. », *Ibid.*, p. 23, 25, 45 et 59.

¹² GARCÍA LORCA, Federico, *Conferencias*, 2 vols. éd. prologue et notes de Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1984. Le texte de certaines conférences a été mal conservé, cette édition en a permis une nouvelle lecture, notamment par la prise en considération de manuscrits retrouvés.

¹³ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, « Góngora, Buñuel, the Spanish Avant-garde and the Centenary of Goya's Death » in Derek Harris (éd.) *The Spanish avant-garde*, Manchester [Angleterre] ; New York, Manchester University Press, 1994, p. 110-122.

Ceci dit, Sánchez Vidal signale aussi¹⁴ que c'est Lorca qui aurait engagé Buñuel à écrire un scénario sur Goya, en lui conseillant d'aller voir Valle-Inclán qui avait le même projet, afin de lui demander son avis sur la question. Dans l'effervescence du centenaire et l'engouement pour le cinéma, Valle n'était pas le seul à envisager un scénario, il aurait toutefois encouragé Buñuel à en écrire un, lui disant qu'il était mieux placé que lui-même pour le faire. Le jeune Buñuel vivait alors à Paris, était assistant d'Epstein et voulait réaliser son premier film¹⁵. Il a effectivement écrit un scénario entre 1926 et 1927, puis un second en 1937, en anglais (ce dont son fils doute) pour la Paramount¹⁶, mais ni l'un ni l'autre n'ont été tournés.

Le premier projet de scénario de Buñuel pourrait, en fait, être plus lié à Lorca qu'il n'y paraît, si l'on rapproche la date de sa rédaction à une série de cartes postales adressées par Buñuel à Lorca publiées pour la première fois par Mario Hernández en 2000¹⁷ où Luis supplie Federico de lui dire, s'il accepte ou non d'écrire un scénario pour lui. Nous reproduisons intégralement ici leur contenu :

Chateauroux, 18-6-1926

Queridísimo Federico :

dos letras sólo. Trabajo incesantemente. El film es poco interesante (comercial, para gran público), pero mucho para aprender el oficio. Lo terminaremos para el otoño y... pienso comenzar el mío a principios del próximo año. Ahora (contéstame sinceramente por carta) atiende : ¿Quieres hacerme uno o dos escenarios para ponerlos al « écran » en mi debut ? Ya sabes que eso da mucho dinero y sé que tú intentas ganarlo sea como sea. Esto en principio ; si aceptas te escribiría una carta detallándote el asunto. Escribeme a mi casa de París lo antes posible.

Muchísimos abrazos. LUIS

Del Sol ni siquiera se han dignado ni responderme

Le 26-6-1926, une autre carte postale de Romorantin

Queridísimo Federico : invoco nuestra amistad para pedirte que me contestes categóricamente a mi última carta. Después te escribiré detallándote todo. El martes regreso a París. Abrazo : LUIS

¹⁴ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, « Góngora, Buñuel... » *Ibid*, p. 117 et auparavant BUÑUEL, Luis, *Obra literaria*, Introduction et notes d'Agustín Sánchez Vidal, Saragosse, Heraldo de Aragón, 1982, p. 282-284. BUÑUEL, Luis, *Goya de Luis Buñuel 1928*, traduction de Dorita Nouhaud, présentation de Marielle Issartel, Jacques Damase éditeur, Paris, 1987. Une note n° 14 p. 125 en fin de livre précise « On sait qu'au cours de l'écriture de ce Goya, Buñuel est allé voir Valle Inclán, qui lui aussi mettait en œuvre un scénario sur le même sujet. Valle-Inclán l'aurait reçu très cordialement, l'aurait engagé à continuer son travail, en l'assurant qu'il était le plus qualifié cinématographiquement et lui aurait soufflé de ne pas oublier que Goya est devenu sourd en réparant l'essieu du carrosse de la Duchesse ! »

¹⁵ Valle Inclán aurait changé d'avis, dans une lettre du 21 février 1927, José García Mercadal écrivit à Emilio Ostalé Dudela (secrétaire du comité pour le centenaire de Goya à Saragosse) « Valle-Inclán m'a parlé du film sur Goya. Apparemment il a parlé à Buñuel et il pense que si Buñuel parvient à faire quelque chose, ce ne sera qu'une parodie ridicule, car il pense que Buñuel n'a pas les connaissances sur Goya pour réussir. Faire quelque chose sur Goya avec un Russe est voué à l'échec. » V. SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, « Góngora, Buñuel... », *Ibid*, p. 118.

¹⁶ BUÑUEL, Luis, *Goya de Luis Buñuel 1928*, *op. cit.* et BUÑUEL, Luis, *La Duquesa de Alba y Goya*, Saragosse, Instituto de Estudios turolenses, Gobierno de Aragón, 1992. L'ouvrage donne le scénario, celui de 1926 et le synopsis de 1937 ainsi que la correspondance de Buñuel avec le Comité organisateur du centenaire de Goya et avec son libraire León Sánchez Cuesta à qui il commandait la documentation nécessaire pour la préparation du film.

¹⁷ V. HERNÁNDEZ, Mario, « Luis Buñuel-Federico García Lorca : Documentos de una amistad », in *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, XIV^e année, numéro 27-28, 2000, p. 167-192. L'article reproduit le recto et le verso des cartes postales ainsi qu'une transcription de leur contenu.

Le 8-10-1926, Splendeurs et charmes de Versailles

Amigo Federico: ¿recibiste mi carta? Envíame en seguida las cuartillas pedidas, pues el tiempo apremia cada vez más. Tengo que presentar el escenario en noviembre y me costará hacerlo más de un mes. Esto en el supuesto de que las hayas hecho. De todos modos, contéstame, [aunque] sea sólo con una postal. Muchos abrazos : LUIS

Mario Hernández signale en note dans le même article l'existence d'une lettre perdue qu'Isabel García Lorca, la sœur du poète, se rappelait et dans laquelle Buñuel reprochait à Lorca en des termes très durs son refus de lui écrire un scénario sur Goya¹⁸. Il suppose qu'il y avait donc eu deux projets en cours, mais il est fort probable que toutes ces lettres parlent du même car la commande officielle du film parvient à Buñuel effectivement le 14 octobre 1926¹⁹, ce qui explique donc son insistance auprès du poète.

On ne sait pas avec exactitude à quelle date Buñuel a rédigé son scénario, sans doute après le refus de Lorca et certainement en automne 1926, puisqu'il réclame des avances au Comité pour la célébration du centenaire à Saragosse en hiver. En janvier 1927, le Comité refuse de lui verser d'autres avances pour frais, sans pour autant abandonner le projet et en mars, c'est Buñuel lui-même qui abandonne définitivement le projet en envoyant une dernière facture au Comité. Une ébauche du scénario existait certainement avant son écriture à proprement parler, sans doute rédigée en été 1926 par Buñuel et contenant les « détails » qu'il propose de transmettre à Lorca, ce qu'il a peut-être même fait. Quoi qu'il en soit, le premier manuscrit du poème « Reyerta » date justement du 6 août 1926, le texte presque définitif est envoyé à Jorge Guillén dans une lettre du 9 septembre de la même année²⁰.

Il n'est guère probable que Buñuel ait eu connaissance du poème alors que, en revanche, le poète a peut-être lu les idées du jeune cinéaste : il est troublant de constater, en effet, que le scénario pour le centenaire de Goya est fondé presque uniquement sur une série de scènes d'affrontements. Il se compose de trois époques : La première, à Saragosse, relate la rivalité entre deux confréries : celle des peintres que dirige Goya a obtenu le droit de porter une image de la Vierge pour la procession de la Semaine sainte, ils s'affrontent à la confrérie de « San Luis ». Le chef des rivaux est redoutable, il provoque Goya et les siens dans une taverne. Puis, le soir, dans la foule du défilé, il attaque Goya, mais alors que le peintre est en danger, son agresseur est poignardé dans le dos par un « embozado » complètement recouvert de son vêtement. Goya est poursuivi par les alguazils pour être finalement sauvé par la duchesse d'Albe.

La deuxième période, de même, se noue autour de plusieurs scènes de querelles et de guet-apens sur un fond de rivalité amoureuse. Au moment de la Romería de San Isidro à Madrid avec en arrière-plan, des complots au sommet de la monarchie.

La troisième période située à Bordeaux, à la fin de la vie du peintre, n'est pas rédigée, plusieurs pistes sont proposées au Comité. L'écriture, très soignée et efficace au début, rappelle l'esthétique de *l'esperpento*, mais semble avoir été tout bonnement abandonnée à la fin. On perçoit l'effort et le découragement du jeune cinéaste.

Les rixes appartiennent à la vie et à l'œuvre de Goya, mais ne sont pas les seuls aspects exploitables de son personnage au cinéma ; ainsi, en 1937, le second scénario de Buñuel est entièrement orienté vers l'histoire d'amour avec la Duchesse. D'autres solutions étaient possibles : la fresque historique, comme dans la version de Forman²¹, ou l'aventure intime esthétique, l'exil, la vieillesse pour Saura. D'ailleurs ce film semble une émanation directe du travail de Buñuel ; il n'est pas éloigné du synopsis de 1937, mais il apparaît plus encore

¹⁸ V. Mario HERNÁNDEZ, « Luis Buñuel-Federico García Lorca : Documentos... », *op. cit.* note n° 19, p. 178.

¹⁹ BUÑUEL, Luis, *La Duquesa de Alba y Goya*, *op. cit.*

²⁰ V. GARCÍA LORCA, Federico, *Œuvres complètes*, vol. 1, *op. cit.* p. 1406. D'après cette édition, « Reyerta » est la seule pièce du *Romancero gitano* dont on possède un manuscrit daté de l'été 1926.

²¹ FORMAN, Milos, *Les Fantômes de Goya*, 2006 et SAURA, Carlos, *Goya à Bordeaux*, 2001.

comme une amplification de la troisième époque du premier scénario avorté. Cette filiation expliquerait le titre de l'œuvre : après Goya à Saragosse, Goya à Madrid, on nous propose Goya à Bordeaux. Nancy Berthier a rappelé que le souvenir de Buñuel était présent dans l'élaboration du film de Saura²².

Nous n'avons donc aucune certitude documentée de l'influence de Buñuel ni même de Goya sur l'écriture de « Reyerta », mais une somme d'indices convergents dans ce sens. De plus, on le sait, la circulation des idées et des images entre Lorca, Buñuel et Dalí a été très intense à l'époque, par exemple, le scénario de Lorca *Viaje a la luna* (écrit en 1929-1930) comprend de nombreux éléments très reconnaissables empruntés au *Chien andalou*²³.

En dehors de notre quatrain de départ, nous avons observé d'autres correspondances entre le poème « Reyerta » et l'œuvre de Goya. Le sujet du romance rappelle d'emblée, d'abord la *Pelea a garrotazos* (ill. 3) qui est devenu un symbole de la guerre fratricide, donc de la Guerre Civile. Dans la fresque, les hommes se battent à coups de bâtons et non de couteaux, mais il est amusant de voir qu'un très bref article sur les synecdoques dans « Reyerta », (le seul que j'aie trouvé sur ce romance) a pour exergue un fragment de récit du voyage en train d'un Américain en Espagne qui relate en 1935 la vente ambulante de « navajas de Albacete » : « Ce sont les typiques « navajas » qu'utilisent les Gitans dans leurs querelles, décrites par Goya dans son fameux dessin de deux hommes enterrés jusqu'aux genoux dans le sable qui se tailladent l'un l'autre »²⁴.

La référence est très approximative, il s'agit d'une fresque et non d'un dessin. Le rapprochement couteaux/gitans/Goya/Espagne est révélateur d'une évidente association d'idées, alors que dans son tableau Goya représente, en fait, l'autorisation terrible à son époque du duel à coup de bâtons dans certaines régions. On voit le visage tuméfié du personnage de gauche qui vient de recevoir un coup et s'apprête à en donner à son tour dans un mouvement de rotation qui semble mécanique.

L'auteur de l'article livre simplement un témoignage quant à la présence de ces couteaux dans les années 1930, sans faire d'autre lien entre Lorca et Goya que cette image d'Épinal.

D'autres détails troublants peuvent être relevés aux vers 5 et suivants : « Una dura luz de naípe recorta en el agrio verde, caballos enfurecidos y perfiles de jinetes. »

Ces vers ont été interprétés, à juste titre, comme une possible allusion à une partie de cartes qui aurait mal tourné et serait à l'origine de la rixe. Les « cavaliers de profil » étant alors les personnages des cartes espagnoles. L'on peut ajouter, en effet, que tel est le départ de la querelle générale dans un carton de tapisserie peint par Goya en 1777 pour la salle à manger du prince et de la princesse des Asturies, *Riña en la venta nueva* (ill. 3) que Lorca avait pu contempler au Prado. À droite de l'œuvre, on remarque un personnage qui ramasse furtivement des cartes et quelques pièces de monnaie restées sur la table de jeu tandis qu'au centre les personnages se battent.

Cependant, l'image poétique est complexe et ne peut être réduite à la référence possible à ce seul carton, d'autant plus que pour Lorca la mort est souvent associée au profil : Antónito el Camborio meurt de profil et dans le « Romance de la Guardia civil española » le paysage après le massacre est un « long profil de pierre ». Une phrase de la conférence *Juego*

²² BERTHIER, Nancy, « Carlos Saura ou l'art d'hériter » in Jean-Pierre Castellani, *Goya en Burdeos de Carlos Saura*, Paris, Éditions du Temps, 2005, p. 191-238, et plus précisément le sous-chapitre : « Goya vu par Carlos en passant par Luis », p. 196-198. Nancy Berthier signale que le projet de Saura (Aragonais comme Buñuel et Goya) était ancien : alors qu'il était étudiant, il avait déjà filmé la prairie de San Isidro. Il s'agirait de son premier projet de film, comme pour Buñuel.

²³ V. SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El enigma sin fin*, op. cit. p. 222.

²⁴ SELIG, Karl Ludwig, « García Lorca's Reyerta: the synecdoche of tradition and history », in *Teaching language through literature*, vol. 19. n° 1, p. 29-33, 1979 « They are the classical navajas used by the Gypsies in their brawls, and described by Goya in his famous drawing of the two duellists buried up to their knees in the sand and slashing at one another ».

y teoría del duende est plus explicite encore: « Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo: hiere su perfil como el filo de una navaja barbera »²⁵

Les silhouettes découpées des personnages de Reyerta annoncent déjà leur mort, si on les considère individuellement, mais si l'on pense à un enchevêtrement de chevaux en furie et d'hommes pris dans une bataille, alors on peut penser aussi au *Dos de Mayo* (1814) qui est l'aboutissement de l'idée évoquée 37 ans avant dans le carton de tapisserie.

Je ne vais pas revenir sur notre quatrain de départ. J'en arrive donc aux anges noirs, ils sont ambigus, comme le sont souvent les saints personnages chez Lorca²⁶. Ils sont guérisseurs, mais leurs ailes sont faites de couteaux. Ces deux attributs des anges sont fondés puisque la guérison est une propriété des anges - Raphaël veut dire « Dieu a guéri »²⁷ - et d'autre part, en espagnol, comme en français, certaines grandes plumes sont appelées couteaux²⁸. Bien entendu, Lorca joue de cette image double à la fois protectrice et menaçante. La couleur noire représente-t-elle « le deuil d'anges humains et tendres »²⁹ ou fait-elle basculer ces anges du côté des anges déchus ? Quoi qu'il en soit, l'image du messager du mal flirtant avec la mort qu'est le *duende* ne semble pas encore complètement élaborée par le poète lorsqu'il écrit le *Romancero gitano* (il y est question d'un vieux *duende* aux ailes de couteaux rouillées qui triomphe de toutes les qualités de la jeunesse).

En tout cas, l'œuvre de Goya est peuplée d'ailes noires de chimères (*El sueño de la razón produce monstruos*), de machines volantes (*Modo de volar*), de monstres ravisseurs (*Disparate volante*) ou d'Immaculées Conceptions maléfiques (*Volaverunt*). Tandis que les anges de bonté pour lui sont des idéalizations de la femme très érotisée dont on trouve les meilleurs exemples sur la voûte de San Antonio de la Florida. Lorca ici associe les personnages maléfiques et les représentations érotisées masculines d'éphèbes aux grandes ailes, aux longues tresses surtout dans la dernière strophe où la soirée s'attarde sur les cuisses blessées des cavaliers.

Pour terminer, il nous faut dire un mot de la deuxième strophe où Lorca met en scène l'arrivée de la Garde Civile et le commentaire d'un témoin :

Señores guardias civiles :
aquí pasó lo de siempre.
Han muerto cuatro romanos
y cinco cartagineses.

La référence aux Guerres Puniques, après avoir donné beaucoup de fil à retordre à la critique, a été élucidée par Daniel Devoto³⁰ et reprise communément depuis. Il s'agissait, en fait d'un jeu organisé dans les collèges de jésuites afin d'y accroître l'émulation en divisant les élèves en deux groupes : les Romains et les Carthaginois pour des compétitions scolaires (d'autres choisissaient la rivalité entre Maures et Chrétiens). Ce commentaire peut nous ramener encore une fois à l'univers goyesque et à double titre. D'abord le témoin semble

²⁵ GARCÍA LORCA, Federico, *Juego y teoría del duende...*, *op. cit.*, p. 36-37.

²⁶ Dans le *Romancero gitano*, on peut se rappeler le vent violeur comparé à un saint Christophe de « Preciosa y el aire » ou les beaux archanges richement parés représentant Grenade, Cordoue et Séville.

²⁷ Lorca rappelle les attributs des trois archanges : « El ángel guía y regala como san Rafael, defiende y evita, como san Miguel y previene como san Gabriel ». Cf. GARCÍA LORCA, Federico, *Juego y teoría del duende...*, *op. cit.*, p. 16. Le verbe « regalar » est ici employé dans son sens classique : apporter du soin et du confort.

²⁸ L'analogie de forme est réversible car certaines plumes sont appelées « couteaux », de même que des couteaux sont appelés « plumes ». Le *Trésor de la langue française électronique* cite Colette (*Gigi*, 1944, p. 11) « Mme Alvarez toisa sa petite-fille, du canotier en feutre orné d'une plume-couteau, jusqu'aux souliers molière de confection ».

²⁹ V. LACROIX, Anne Gabrielle, *Les anges dans l'œuvre poétique de Gerardo Diego, Rafael Alberti et Federico García Lorca* [sous la dir. de Jacques Issorell], Lille : Atelier national de reproduction des thèses, 2003, p. 225.

³⁰ DEVOTO, Daniel, *Introducción a Diván del Tamarit de Federico García Lorca*, Paris, Ediciones Hispanoamericanas, 1976, p. 20 à 24. Je remercie Mario Hernández de nous avoir signalé cette référence et son frère le médiéviste Francisco Javier Hernández de nous avoir informée de la pérennité de ces jeux dans sa propre enfance.

désabusé, il indique le caractère répétitif des affrontements « pasó lo de siempre » et la mort paraît absurde par la référence au jeu d'enfants.

L'ironie n'est pas habituelle chez Lorca, il refuse son sourire faux, les « moutons qui brusquement deviennent des couteaux d'ironie »³¹, pourtant ici elle est teintée de compassion, pour le bien, selon la mode des Lumières. Devant le spectacle de la mort, à la manière des titres et des commentaires de Goya devant les *Désastres de la guerre*.

« Grande hazaña » et d'une façon encore plus proche de ce romance « Siempre sucede » sont des images pleines de charité. D'ailleurs la représentation, quelquefois tragique, d'adultes jouant comme des enfants appartient tant à Lorca qu'à Goya³².

Conclusion

Nous avons cité pour finir des points de convergence entre deux créateurs autant que des œuvres pouvant être précisément à l'origine de certaines images poétiques. Qu'il s'agisse de l'une ou l'autre de ces opérations mentales, elles semblent confirmer ce lien probable entre « Reyerta » et le centenaire de Goya. Un article de Charles Marcilly rappelle l'historicité de l'image poétique dans l'œuvre de Lorca³³, le point le plus convaincant de sa démonstration concerne une image du poème « Crucifixión » de *Poeta en Nueva York* :

« Cojos perros fumaban sus pipas » qui selon lui est la description d'un panneau publicitaire pour le tabac dans les années 1930 qu'il avait vue lui-même étant enfant. Elle représentait un chien dans l'attitude de « la voix de son maître, « his master's voice » remplacé par « his master's choice ». « Il ne s'agit pas d'une image surréaliste, mais d'un souvenir précis » dit l'article, mais ne peut-on pas dire plutôt qu'il s'agit d'une image surréaliste parce qu'il s'agit d'un souvenir précis dépourvu de son référent ? Toute l'œuvre de Dalí est fondée sur l'exploitation de souvenirs souvent explicités par le peintre dans ses écrits et ses interviews et considérés par d'aucuns comme des élucubrations.

Et puisque nous en sommes au chien, revenons au *Chien andalou*, premier film tourné par Buñuel avec la collaboration de Dalí. Lorca avait déclaré à sa sortie « Buñuel ha hecho una peliculita así (gesto de los dedos), se llama *Un chien andalou*, y el perro (chien) soy yo. »³⁴ Il faut dire que depuis 1927, Buñuel ne ménageait pas Lorca, on se rappelle sa réaction très négative à la publication du *Romancero gitano*³⁵. Pour Mario Hernández, la longue brouille entre Buñuel et Lorca aurait pour origine le refus de collaboration de Lorca³⁶. Tout porte à le croire, en effet : tant les témoignages sur son obsession pour Goya à l'époque³⁷ ou ses difficultés avec le Comité, que la reprise du scénario en 1937, juste après la mort de Lorca et pour finir le silence sur tout cela dans ses mémoires *Mi último suspiro*³⁸. Agustín Sánchez Vidal, quant à lui, conclut son article sur le centenaire de Goya en se demandant avec prudence si ce *Chien andalou* ne serait pas aussi le fameux *Perro semi-bundido* de Goya tant le projet avorté avait pesé sur Buñuel.

Nous pouvons ajouter à l'avis de ces grands chercheurs que le poème « Reyerta » est certainement né du désir de collaboration de Buñuel refusé par Lorca et transposé dans ce

³¹ GARCÍA LORCA, Federico, *Juego y teoría del duende*, op.cit., p. 11.

³² Le monde des marionnettes, les figures de pantins, la cruauté du désir amoureux et la tendresse infinie pour les vrais enfants sont communs à Lorca et à Goya.

³³ MARCILLY, Charles, « Historicidad de la imagen poética en la obra de Federico García Lorca » in *Valoración actual de la obra de García Lorca : actas del coloquio celebrado en la casa de Velázquez*, 13-14-III- 1986, Madrid, Casa de Velázquez, Universidad Complutense, 1988, p. 131-139.

³⁴ HERNÁNDEZ, Mario, « Documentos de una amistad... », op. cit., p. 177.

³⁵ Le chapitre sur les réactions de Dalí et Buñuel à la publication du *Romancero Gitano* est intitulé par Sánchez Vidal « Reyerta ». V. SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El enigma sin fin*, op. cit. p. 176.

³⁶ HERNÁNDEZ, Mario, « Documentos de una amistad... », op. cit., p. 178.

³⁷ V. SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El enigma sin fin*, op. cit., p. 142-149. À propos de l'épisode du centenaire de Goya, l'auteur cite une interview accordée à Max Aub par Santiago Ontañón où celui-ci déclare que l'intérêt de Buñuel pour Goya tournait à l'obsession : « Siempre estaba con su Goya y su Goya ».

³⁸ HERNÁNDEZ, Mario, « Documentos de una amistad... », op. cit., p. 177.

poème, petit scénario de 38 vers, narratif, lyrique, dramatique, comme le sont tous les *romances*, mais aussi cinématographique (avec d'audacieux déplacements de points de vue) et, en tout cas, goyesque.

Reyerta

A Rafael Méndez

En la mitad del barranco
las navajas de Albacete,
bellas de sangre contraria,
relucen como los peces.
Una dura luz de naípe
recorta en el agrio verde,
caballos enfurecidos
y perfiles de jinetes.
En la copa de un olivo
lloran dos viejas mujeres.
El toro de la reyerta
se sube por las paredes.
Ángeles negros traían
pañuelos y agua de nieve.
Ángeles con grandes alas
de navajas de Albacete.
Juan Antonio el de Montilla
rueda muerto la pendiente,
su cuerpo lleno de lirios
y una granada en las sienes.
Ahora monta cruz de fuego,
carretera de la muerte.

*

El juez con guardia civil,
por los olivares viene.
Sangre resbalada gime
muda canción de serpiente.
Señores guardias civiles:
aquí pasó lo de siempre.
Han muerto cuatro romanos
y cinco cartagineses.

*

La tarde loca de higueras
y de rumores calientes,
cae desmayada en los muslos
heridos de los jinetes.
Y ángeles negros volaban
por el aire del poniente.
Ángeles de largas trenzas
y corazones de aceite.