

**«À un orme desséché» (1912) et «Peuplier mort» (1920) :  
ou l'arbre-poème de la maladie d'amour-mélancolie d'absence,  
chez Antonio Machado et Federico García Lorca.**

**Jocelyne Aubé-Bourligueux**  
(Université de Nantes)

*En Hommage de Gratitude au Professeur Jackie Pigeaud  
Pour l'enseignement Hippocratique reçu.*

Dans l'un et l'autre morceaux en vers, respectivement intitulés en espagnol : "A un olmo seco"<sup>1</sup>, puis "Chopo muerto"<sup>2</sup>, le lecteur se trouve soudain confronté à une expérience artistique très particulière, si ce n'est unique en son genre : quand d'un côté le créateur Antonio Machado - homme déjà mûr en 1912 -, et de l'autre le créateur Federico García Lorca - un jeune homme encore en 1920 -, se voient brusquement mis en présence du spectacle, soudain ressenti comme bouleversant, d'un arbre devenu l'objet par excellence d'une émouvante élaboration littéraire. Comme "l'orme", "le peuplier" appartient certes d'abord à un paysage familier chez les deux poètes; toutefois, dans ce cas précis, sa rencontre sur le chemin d'une écriture sans cesse en évolution que n'abandonne jamais des accents authentiques prendra nécessairement une signification seconde chez chacun d'eux, à l'heure où il cristallisera d'un point de vue esthétique l'existence d'une douleur secrète, elle-même en marche, dont ils s'efforceront d'exprimer tour à tour, au fil d'un chant élégiaque, la mélancolique résonance vitale. Ne s'agira-t-il pas de suggérer dans le

---

<sup>1</sup>Antonio Machado écrit en effet, le 4 mai 1912 : « Al olmo viejo, hendido por el rayo / y en su mitad podrido, / con las lluvias de abril y el sol de mayo / algunas hojas verdes le han salido. / ¡El olmo centenario en la colina / que lame el Duero! Un musgo amarillento / le mancha la corteza blanquecina / al tronco carcomido y polvoriento. / No será, cual los álamos cantores / que guardan el camino y la ribera, / habitado de pardos ruiseñores. / Ejército de hormigas en hilera / va trepando por él, y en sus entrañas / urden sus telas grises las arañas. / Antes que te derribe, olmo del Duero, / con su hacha el leñador, y el carpintero / te convierta en melena de campana, / lanza de carro o yugo de carreta; / antes que rojo en el hogar, mañana, / ardas en alguna mísera caseta, / al borde de un camino; / antes que te descuaje un torbellino / y tronche el soplo de las sierras blancas; / antes que el río hasta la mar te empuje / por valles y barrancas, / olmo, quiero anotar en mi cartera / la gracia de tu rama verdecida. / Mi corazón espera / también, hacia la luz y hacia la vida, / otro milagro de la primavera », *Poesías completas*, Prólogo de Manuel Alvar, Austral, Madrid, 1975. 9<sup>e</sup> edic., 1983, pp. 191-192.

<sup>2</sup>Federico García Lorca, de son côté, dira en 1920 : « ¡Chopo viejo! / Has caído / en el espejo / del remanso dormido, / abatiendo tu frente / ante el Poniente. // No fue el vendaval ronco / el que rompió tu tronco, / ni fue el hachazo grave / del leñador, que sabe / has de volver / a nacer. / Fue tu espíritu fuerte / el que llamó a la muerte, / al hallarse sin nidos, olvidado / de los chopos infantiles del prado. / Fue que estabas sediento / de pensamiento, / y tu enorme cabeza / centenaria, / solitaria, / escuchaba los lejanos / cantos de tus hermanos. / En tu cuerpo guardabas / las lavas / de tu pasión, / y en tu corazón / el semen sin futuro de Pegaso. / La terrible simiente / de un amor inocente / por el sol del ocaso. / ¡Qué amargura tan honda / para el paisaje, / el héroe de la fronda / sin ramaje! / Ya no serás la cuna / de la luna, : ni la mágica risa / de la brisa, / ni el bastón de un lucero / caballero. / No tornará la primavera / de tu vida, / ni verás la sementera / florecida. / Serás nidial de ranas / y de hormigas. / Tendrás por verdes / canas / las ortigas, / y un día la corriente / sonriente / llevará tu corteza / con tristeza. ¡ Chopo viejo! / Has caído / en el espejo / del remanso dormido. / Yo te ví descender / en el atardecer / y escribo tu elegía / que es la mía », *Libro de poemas, Obras completas*, recopilación y notas de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1954. Pour notre travail, nous avons utilisé la 22<sup>e</sup> édition de 1986, en 3 vol. (= OCl, II, III). Cf. ici, « A un olmo seco », OCl, pp. 108-109.

premier cas, à l'écho du destin de l'arbre, le déroulement inexorable d'une agonie réelle en la personne d'un être cher ? Et de traduire, dans le deuxième, les ravages intérieurs résultant d'une mort en quelque sorte déjà consommée ?

Agonie en cours portant jusqu'au bout le faux masque de la vie, que celle à laquelle assiste tout d'abord - avant de nous y faire assister - l'auteur à ce stade très solitaire de "Champs de Castille". Car une fois devenu le promeneur silencieux oniriquement en train de s'adresser "A un orme desséché" dès le titre de cette composition, voici qu'il formule sans détour le constat : "*Sur le vieil orme, fendu par la foudre, / pourri en son milieu, / avec les pluies d'avril et le soleil de mai, / ont poussé quelques feuilles vertes*"<sup>3</sup>. Apparemment, le regard qui accompagne, ou plutôt précède et suscite la manifestation de la voix lyrique ainsi en train de s'élever, donne au départ l'impression de s'être simplement posé quelques instants "sur" "un" élément indéterminé du décor environnant. Apparemment, oui, dans la mesure où il occupe néanmoins aussitôt une place centrale, une fois défini comme : "*le vieil orme*". Or, un tel point de repère visuel, ici essentiel à la caractérisation de l'espace du moi poématique dans la mesure où il retient désormais toute son attention créatrice, est celui dont le spectacle, aussi désolé que désolant qu'il offre en dépit d'une amorce printanière, laisse pourtant aussitôt entendre qu'il lutte en vain contre une fin prochaine, inscrite au creux des lignes de son écorce. Au-delà des quelques surgeons teintées d'un renouveau susceptible, provisoirement peut-être, de faire illusion, la convalescence ne paraît-elle pas trompeuse sous les signes cliniques évidents de la maladie qui afflige en profondeur celui qu'un arrêt céleste, peut-être jupitérien, semble avoir condamné à terme ?

Citant Ortega y Gasset qui pensait que le "*lévrier*" et le "*peuplier noir*" - arbre massif appelé "*chopo*" en Espagne - devaient être les symboles d'une bonne partie des terres qui forment l'actuelle Communauté autonome de Castille y León, le président de la Junte, déclarait, il y a quelques années : "*il n'avait pas tort. Cependant, la Castille et le León, ce n'est pas seulement cela. Cela ne représente pas uniquement le sentiment de la verticalité et de l'horizontalité accentuées, ni l'élégance suprême. C'est une terre aussi variée dans son paysage que dans le caractère de ses gens ou les possibilités de ses ressources. A côté du peuplier a poussé - et on en conserve encore beaucoup dans nos villages - le gros orme*"<sup>4</sup>, l'arbre qui durant des siècles fut le véritable symbole de notre caractère collectif et de notre forme de convivialité... L'arbre de la Castille et du León doit être l'orme touffu, ou même le "*negrillo*" ou le pin, dans le bois duquel on a taillé durant des années les instruments agricoles"<sup>5</sup>.

Il n'est certainement pas fortuit, dès lors, que dans le contexte littéraire de la dite "Génération de 98", l'écrivain andalou Antonio Machado, artiste en quête de

---

3Ces "pluies d'avril" sont elles-même l'objet d'un poème intitulé : "Pluies d'avril tombent par mille", qui reprend le proverbe espagnol : « *En abril, las aguas mil* ». Cf. *Champs de Castille*, préface de Claude Esteban, trad., de Sylvie Léger et Bernard Sesé, « Solitudes, Galeries et autres Poèmes », n° CV. pp. 126-128. En Espagnol, cf. « *Soledades, Galerías y otros Poemas* », Cátedra, Madrid 1993, N° CV, pp. 119-120. « *A un olmo seco* », n° CXV, pp. 171-172 : « *Al olmo viejo, hendido por el rayo / y en su mitad podrido, / con las lluvias de abril y el sol de mayo, / algunas hojas verde le han salido.*

4"la olma", au féminin, dans le texte évoqué.

5D'après Antonio Ardillas, "*La revolución de las Comunidades*", in : *El Reto de las autonomías*, Barcelona, Plaza Jarnés, 1987, p. 141. L'auteur ajoute : "*Il est possible que les ethnologues y voient une référence à l'arbre de Guernica et c'est logique, car une bonne partie de la région fut peuplée par des Basques durant le Moyen-Age*", *id.*, p. 141.

"l'essentialité castillane" et partisan à sa manière du "casticismo", attache maintenant une aussi grande importance à la disparition annoncée d'un tel symbole collectif. Et ce n'est sans doute pas non plus un hasard, si au cours de ses pérégrinations habituelles aux sources de "*l'élémentaire humain*", le passant de plus en plus taciturne fait subitement de cet "*olmo seco*" le miroir à première vue occasionnel, mais à première vue seulement, d'une recherche intérieure certes inhérente à son tempérament hypocondriaque, bien que d'ordre beaucoup plus privé, en la circonstance. Quand nous parlons d'inquiétude pathologique concernant l'état et le fonctionnement des organes, c'est en effet que l'impression éprouvée à la lecture des premiers vers est celle de la découverte par l'œil de l'observateur d'un organisme végétal en proie, exactement comme un organisme humain, au dérèglement fatal résultant initialement de l'action d'un éclair dont Lucrèce avait naguère, dans son Chant VI, montré les effets souterrains considérables causés par des éléments extérieurement invisibles. Le poète de Rome n'avait-il pas expliqué dans le *De rerum natura* que la "foudre" agissait en réalité à la manière de la maladie, s'insinuant à travers les pores dont elle permettait justement de démontrer la porosité à l'intérieur des corps : "... parce que sa force est faite d'atomes minuscules, d'éléments lisses, qui se glissent facilement partout, et une fois glissés dans les corps y dénouent soudain tous les nœuds et relâchent tous les liens de leur tissu"?<sup>6</sup> Sans oublier que la vision épicurienne, toujours soucieuse d'une pluralité d'explications, envisageait déjà ladite fulgurance capable de déclencher des phénomènes de contamination sous-jacente, parfois même à distance sur le modèle étudié des lacs Averno, soulignant en outre que la matière atteinte était alors affectée en profondeur d'une sorte de contagion communicative impossible à éviter.

Ce rapport analogique suggéré entre la physique et la physiologie nous intéresse d'autant plus dans l'exemple choisi, que s'y greffe artistiquement une autre relation entre le *sec* (adjectif utilisé dans le titre par Antonio Machado) et *l'humide*, lien implicite également établi au fil du poème, quand les "*pluies d'avril*" causées par un grossissement soudain des nuages semblent venir accroître le déséquilibre néfaste agissant, capable d'affecter un corps progressivement envahi par un excès d'eau<sup>7</sup>. Ce dernier n'est-il pas contemplé et montré cette fois sous la forme d'un arbre "*pourri en son milieu*"? Or, dans le cadre d'une analyse de l'écriture de la mélancolie, un tel désordre évoqué par l'auteur romain *De la nature des choses*, en fonction du principe "*d'accroissement réciproque*", n'est pas de son côté sans rappeler d'autres témoignages antiques conservés sur la mort envisagée sous sa double facette "*littéraire*" et "*médicale*". Car, de Lucrèce<sup>8</sup> au *Phédon*, en passant par les textes relatifs aux derniers instants de Socrate, de nombreuses descriptions affirment qu'elle "*procède du bas vers le haut*", gagnant du terrain à partir d'une sorte de fragile limite centrale, souvent difficile à situer avec précision.

<sup>6</sup>Lucrèce, *De rerum natura*, 2 vol., édition et traduction de A. Ernout, Paris, belles Lettres, 1959-1964. Cf. ici Chant VI, vv. 348 ss.

<sup>7</sup>La comparaison entre le grossissement des nuages et celui de l'organisme est en effet développée en ces termes par Lucrèce : "*En premier lieu, on m'accordera bien que de nombreuses molécules d'eau s'élèvent de tous les corps en même temps que les nuages eux-mêmes, et qu'ainsi il y a accroissement réciproque et des nuages et de l'eau qu'ils contiennent, comme notre corps s'accroît en même temps que le sang, de même que la sueur, et enfin tous les liquides répandus dans l'organisme*", Lucrèce, Chant VI, *op. cit.*, vv. 497 ss.

<sup>8</sup>Lucrèce, Chant III, *op. cit.*, vv. 526 sq.

C'est d'ailleurs là ce que rappelle dans sa thèse Jackie Pigeaud<sup>9</sup>, citant par exemple le passage platonicien d'inspiration "pneumatique" qui dit, pour commencer : "*La limite mortelle est quand le chaud de l'âme est monté au-dessus de l'ombilic dans le lieu supérieur aux phrènes, et que tout l'humide est consumé*"<sup>10</sup>.

Dans la perspective d'un processus de ce type, nous pensons que l'analogie avec le fonctionnement - ou plutôt le dysfonctionnement - organique semble devoir être lyriquement retenue à présent pour l'arbre, quand d'un côté le manque d'eau initialement suggéré, avant d'être ensuite renforcé par une promesse saisonnière de nature solaire, donc chaude, succède lui-même à un foudroiement préalable à l'origine du dessèchement radical; tandis que de l'autre, l'excès d'ondées printanières présidant à l'apparition soudaine de bourgeons aux couleurs de l'espérance, génère néanmoins le développement interne d'une corruption centrale absolument préjudiciable. Une lecture simple, de nature médico-poétique, révèle de la sorte que malgré "*quelques feuilles vertes*" développées comme par "*miracle*", tout se présente donc d'emblée, moins sous l'angle d'un espoir de renaissance future que d'un déséquilibre climatique corrupteur effectif au cœur même du tronc, ici, brûlé à force de soif, et là, putréfié faute de pouvoir absorber le trop plein de liquide.

Selon une "*physiologie de l'inspiration poétique. De l'humeur au trope*", pour reprendre le titre de l'article rédigé par Jackie Pigeaud en 1978<sup>11</sup>, l'on ne peut donc que repenser à la conception en vigueur d'une telle propagation le long du corps souffrant, elle-même véhiculée par des images jadis transmises dans ces pages connues que sont pour leur part les *Maladies IV*, ouvrage selon lequel : "*Le rameau tire l'humeur par la racine et la transmet à la partie qui sort de terre*"<sup>12</sup>. En ce sens, de la plaie béante de "l'orme" machadien d'où finit de s'échapper jour après jour la vie végétale ne saurait désormais surgir que ce *rameau* précisément nourri d'une sève au pouvoir intrinsèquement destructeur, en fonction de l'autre précepte antique selon lequel : "*l'humeur semblable attire le semblable et le distribue au corps comme dans le cas des végétaux*"<sup>13</sup>. N'est-ce pas là, d'ailleurs, le phénomène

---

9Jackie Pigeaud, *La maladie de l'âme. Etude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1981. Cf. notes 313-316, p. 207. *La Maladie de l'âme : étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Les Belles Lettres - 1989, notes 313-316, op. cit., p. 207. L'auteur étudie ici la relation de l'âme et du corps, considérée d'un point de vue pathologique, dans la tradition médicale et philosophique antique. Il dégage, à ce propos, l'importance du dialogue entre médecins et philosophes pour la répartition du savoir, met en évidence le dualisme de l'âme et du corps qui s'impose finalement contre les tentatives monistes. Il montre l'importance de la maladie de l'âme dans l'histoire de notre culture. Il existe plusieurs définitions de la maladie de l'âme. Mais c'est la définition stoïcienne de cette maladie comme passion qui va triompher. Les problèmes de la maladie de l'âme pèsent encore sur la psychopathologie moderne et Pinel en a hérité. L'étude du rapport de l'éthique et de la médecine est fondamentale si l'on veut étudier ensuite l'histoire de la folie à laquelle la compréhension de la maladie de l'âme est une propédeutique nécessaire. - 4ème de couverture -.

10Platon, *Phédon*, édition et traduction de Louis Robin, Paris, Belles-Lettres, 1926-70. Le texte poursuit : "*Le poumon et le cœur ayant rejeté l'humeur, et le chaud s'accumulant dans les lieux mortels, la respiration exhale abondamment le chaud qui a formé le tout du corps, dans le tout des choses derechef, en partie par les chairs, en partie par les ouvertures qui sont dans la tête et qui font ce que nous appelons vivre. L'âme, abandonnant la tente du corps, livre ce simulacre froid et mortel à la bile, au sang, au phlegme et à la chair*", *ibid.*

11Jackie Pigeaud, *Une physiologie de l'inspiration poétique, De l'humeur au trope*, in *Les Etudes Classiques*, tome XLVI, n° 1, 1918, pp. 23-31.

12Jackie Pigeaud, *op. cit.*, note 381, p. 321. D'après Hippocrate, *Nature de l'Enfant et Maladies IV*, édit. de R. Joly, Paris, Belles-Lettres, 1970.

13Telle celle véhiculée dans *Maladies IV* d'Hippocrate.

sans cesse en extension mis en relief dans la suite du texte ici étudié : "*Une mousse jaunâtre / salit l'écorce blanchâtre / du tronc vermoulu et poussiéreux*".<sup>14</sup>

En fait, s'il paraît sûr, au niveau des vers 5-6, ensuite cités, que le grand âge est également pour beaucoup dans le destin funeste du "vieux" compagnon de route vers lequel tendent pourtant encore, mystérieusement, toutes les attentes de l'observateur ému, il ne fait plus aucun doute que la perception créatrice de ce dernier, elle-même à l'origine du présent poème, puise aux racines d'une mélancolie à caractère hippocratique dont la signification biographique profonde trouvera son explication pudique à la lueur des derniers vers, mais aussi du lieu (Soria) et de la date (1912). Car c'est précisément le moment où l'épouse aussi adorée qu'affaiblie vit ses derniers jours, en proie à une hémoptysie qu'aucun médecin ne parviendra plus à soigner ni à guérir.

Pour l'heure, il ne nous échappe pas que les images et couleurs bientôt retenues pour signifier la corrosion inexorable du tronc et des branches, sous l'effet des intempéries accumulées au fil du temps, renouent avec des visions de destruction et de mort présentées dans les vers 5 à 8 en termes évocateurs de l'effet évolutif de la *bile jaune*. Quand la manifestation écumeuse à la teinte "jaunâtre" lentement développée à la surface de la blessure - et qui non seulement corrode la partie anciennement saine qualifiée de "blanchâtre", mais encore remonte pour s'étendre vers l'extérieur depuis le bois poudreux miné en dedans - semble, par rapport de ressemblance, renvoyer à son tour au texte du *Problème XXX* d'Aristote relatif à la mélancolie comme maladie et indice de tempérament, ainsi qu'à la définition princeps de l'aphorisme d'Hippocrate. En particulier, si l'on se souvient que considérée comme tempérament, la mélancolie est lisible dans un système humoral qui suppose le sang, le phlegme et la bile jaune ou noire; sans que les hippocratiques soient d'accord pour savoir s'il y a à l'origine une *humeur-bile noire* qui s'opposerait à une *humeur-bile jaune*, dans un système de quatre humeurs. Et si l'on n'oublie pas non plus qu'Aristote et Galien reconnaissent au tempérament dit mélancolique des qualités particulières dont la plus importante est l'instabilité, dès lors que l'humeur peut être, dans le même instant, chaude ou froide. Or, la "mousse" mortifère qui obsède le poète, alors témoin de l'évolution de la maladie de l'arbre et dont l'exclamation désolée est ici poussée à la manière d'un soupir de regret, s'en fait certainement l'expression artistique pernicieuse, "de l'humeur au trope" qui lui sert traditionnellement de figure poétique. Car, il y a là, dans l'esprit du promeneur angoissé à la vue de la "tache" maligne en train de s'étendre, une sorte de preuve métaphorique de plus de la menace pesant sur le destin de son épouse et de sa propre impuissance à la combattre. Plongé dans un *état mélancolique*, car envahi de "tristesse" et de "crainte", l'homme Don Antonio donne en fait l'impression de découvrir, dans chaque élément du paysage parcouru de son regard et de ses pas, la trace qu'il cherche en vain partout d'un possible salut de Leonor, au milieu des preuves tangibles lentement accumulées comme les augures d'un sort contraire, l'une après l'autre fournies à l'inquiétude maritale et poétique par "*L'orme centenaire sur la colline / que baigne le Douro*"<sup>15</sup>.

14« *El olmo centenario en la colina / que lame el Duero! Un musgo / amarillento/ le mancha la corteza blanquecina/ al tronco carcomido y polvoriento.* », Antonio Machado, *op. cit.*, vv. 5-8, *ibid.*

<sup>15</sup>*Ibid. Ibid.*

Dans une telle perspective de créativité analogique, la genèse de ce poème ne saurait certainement à aucun moment être séparée de ce qu'il conviendrait d'analyser ici dans le sens de la *mélancolie d'amour*, éprouvée au plus profond de son être comme *future mélancolie d'absence*, par celui qui craint chaque jour davantage pour l'existence menacée d'une femme qui est la sienne, encore dans la fleur de l'âge contrairement à l'arbre contemplé, mais que ronge pourtant à son tour une affection incurable. Au terme d'une série d'assimilations, la suite du morceau révélera donc plutôt, par contraste cette fois, la relation implicite existant entre cet "orme" moribond et les "peupliers" musicaux de la rivière ("álamos") dont les branches retentissent de leur côté des trilles de l'oiseau d'amour : "Il ne doit pas comme les peupliers chantants / qui gardent le chemin et le rivage / être habité de rossignol gris. / Une armée de fourmis en file / grimpe sur lui : dans ses entrailles, / les araignées tissent leurs toiles grises"<sup>16</sup>. Et le lecteur peut ainsi mesurer toute la distance qui sépare désormais une espèce de l'autre, c'est-à-dire aussi un héritage culturel d'un autre, quand le silence "gris" du piège arachnéen supposant le passage progressif du jaune vers le noir absolu de l'humeur bilieuse vient remplacer le chant du "bulbul" bien connu de la tradition orientale : ce "rossignol de Chiraz" loué par Hâfiz<sup>17</sup>, ou ce joyeux oiseau "gris à tête noire" épris des roses et porteur d'un langage d'amour révélé par Omar Khayyam dans ses fameux *Rubá'iyât*<sup>18</sup>, dont le jeune Federico García Lorca devait se faire plus tard l'écho esthétique, après certaines lectures précoces marquantes<sup>19</sup>.

<sup>16</sup>«No será, cual los alamos cantores / que guardan el camino y la ribera, / habitado de pardos ruiseñores. / Ejército de hormigas en hilera / va trepando por él, y en sus entrañas / hunden sus telas grises las arañas», vv. 11-13, *ibid.*

<sup>17</sup>La place manque ici pour citer de très nombreux extraits. En voici un qui résume la vision poétique réunissant les différentes images : "hier, le jour allait tomber. Entre les roses et la coupe, un rossignol joyeux chantait : "Salut à vous, vous les buveurs", Hâfiz, *Le Livre d'Or du Divan*, éditions Seghers, 1978, p.100. Dans "quand le matin s'éveillera", nous lisons : "le rossignol regrettera le long exil qu'il a souffert. En chantant, il s'élançera, *op. cit.*, p. 61. Cette autre citation montrera la subtile métamorphose susceptible d'avoir lieu, entre l'oiseau et la fleur d'amour : "Du rossignol, qui de son cœur a bu le sang, naît une rose.. Mais ce pauvre cœur, vent cruel, sur quelles ronces tu le poses?" *Id.*, p. 22. Pierre Loti évoquera également la présence lyrique de cet oiseau, au cours de son pèlerinage au cimetière, sur la tombe des poètes : *les rossignols, qui abondent chaque soir, viennent accorder leur petite voix en l'honneur de ces heureux morts, dans une commune adoration pour l'harmonie avec ceux qui sont couchés en leur compagnie*. Cité par Pierre Seghers, *Omar Khayyâm : sa vie et ses quatrains Rubâ'iyât*, Paris, Seghers, 1991, coll.: "Miroir du monde" (réimpr.).p. 13. Il convient, à ce sujet, de rappeler que Hâfiz, en Iran, est couramment appelé "le rossignol de Chiraz". Hâfiz le cite également à plusieurs reprises sous ce nom de *bulbul*, évoquant ses chants en *pelevi* sacré. Quant à García Lorca, dans "La Oración de las rosas" (« La prière des roses »), il appelle ces fleurs : "Amantes olorosas de dulces ruiseñores, au vers 63. Cf. *Oeuvres complètes*, éd. d'André Belamich, La Pléiade I, «En marge du Livre de Poèmes», pp. 111-114. Cf. en Espagnol, «la Oración de las rosas», OCI, «Poemas sueltos», p. 312.

<sup>18</sup>Ghias Ed-Din Abul Teda Omar Ebn Ibrahim Khayyam. L'orthographe du nom varie, selon les cas. On trouve Omar Khayyam ou al-Kayyam. Il s'agit du célèbre astronome, mathématicien et poète iranien né vers 1123, auteur de poésies voluptueuses appelées *Rubâ'iyât*, qui évoquent à la fois les faciles plaisirs de la vie et l'obsession de la fugacité terrestre. Pierre Seghers écrit : "Omar Khayyâm naît à Nichapûr, capitale du Khorâssân, aux frontières de l'Afghanistan, à l'ouest de la Transoxiane, à l'est de l'émirat des Bouydes, ou se trouve Ispahan. Il est Omar, fils d'Ibrahim. Le nom de famille Khayyâm signifie en persan 'fabricant de tentes', in Omar Khayyâm, *Sa vie et ses quatrains Rubâ'iyât*, Seghers, 1991.p. 13. Dans son prologue, Rubén Darío faisait allusion, pour sa part, à "El árbol del lirismo de aquel poeta de toda la tierra y de todo el cielo, de aquel báquico instrumentista, de aquel profundo y meancólico filósofo y lírico de Nishapur," ajoutant : "no ha perdido en este libro ni el color de sus hojas, ni el amargor de sus raíces, ni el intenso perfume y belleza de sus ramos de contemplación y de canción", *op. cit.*, p. 13. Quant à l'auteur des *Rubâ'iyât*, il écrit, dans la traduction espagnole de la version citée : "Y cuando la primavera desaparezca con la última rosa, y la túnica de la

Parfaitement conscient de l'imminence de l'arrêt fatal auquel le condamné végétal n'a désormais plus guère de chance d'échapper, bien que désireux de s'accrocher à l'idée d'une dernière possibilité de survie, sous l'action curative de quelque caprice printanier du destin, le passant mélancolique reste donc partagé entre crainte et tristesse, tout en accrochant l'espérance de ses yeux au vert témoignage qui seul peut encore répondre à son attente anxieuse. Et tandis qu'il tente partout de déchiffrer, afin de les fixer sur le papier, les signes ultimes de la lutte menée entre la vie qui s'en va et la mort qui s'en vient, au rythme inexorable du chemin des grouillantes "fourmis" et de la quenouille de l'une des Parques tisseuses, toujours prête à couper définitivement le fil, sa voix s'élève à nouveau pour annoncer : "Avant que de sa hache, orme du Douro, / le bûcheron ne t'abatte, et avant que le charpentier / ne te transforme / en timon de chariot ou en joug de charrette, / avant que tu ne brûles tout rouge demain / dans l'âtre d'une misérable chaumière / sur le bord du chemin; / avant que la tempête ne te déracine / que ne te brise le souffle des sierras blanches, / et avant que le fleuve à la mer ne t'emporte / par les vallées et les escarpements / orme, je veux noter sur mon carnet / la grâce de ta branche reverdie".<sup>20</sup>

À la veille du dénouement fatal annoncé, le lecteur trouve là un vers forgé au moule de l'observation délicate du peintre-amant, soucieux de fixer à jamais le souvenir de contours fugaces certainement calqués par sa mémoire sur d'autres "gracieux" échos aux formes éphémères, venus résonner des couleurs d'une frêle promesse de guérison juvénile. Mais il découvre en outre que sur la scène de la tragédie végétale en train de se jouer devant le locuteur, la frontière à franchir

---

*juventud pierda su brillante colorido...¿ Hacia dónde volará el ruiseñor, que en la sombra alegraba con sus trinos el plácido jardín?*", n° LXXXVIII, op. cit., p. 97.

1911 convient de mentionner ici l'exemplaire possédé par García Lorca et dont Ian Gibson mentionne l'existence. Le critique écrit à ce sujet : "Se trata de la segunda edición, corregida y ampliada de la traducción del argentino Carlos Muzzio Sáenz-Peña, con prólogo de Rubén Darío, prefacio de Alvaro Melián Lafinur, ilustraciones de G. López Naguil e introducción del traductor. El libro fue editado por Francisco Beltrán, Librería Española y Extranjera, Príncipe 16, Madrid, 1916. LLeva la firma "F. García", y la fecha "Noviembre-1917/23. Cf. Ian Gibson, "Un probable artículo de Lorca sobre Omar Jayyam", in *Homenaje a Federico García Lorca*, jul-agost. 1986, *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 433-34, pp. 37-39. Dans le prologue de l'édition en sa possession, Rubén Darío avait écrit ceci : "Quiconque n'a pas eu le plaisir de voir d'autres traductions ou versions du merveilleux mage Omar-al-Kayyam, pourra trouver dans les pages de ce livre une excellente lecture du poème original de cet insigne astronome et poète de l'Inde". (p. 12). Ajoutons que ledit "rossignol" ne joue pas exactement le même rôle dans cette tradition que dans la nôtre. Muzzio Sáenz Peña fournit certaines explications qui éclairent le sens allégorique des vers des poètes cités : "Le rossignol que l'on connaît en Europe n'est pas le même que celui dont parle Omar dans ses rubáiyát. Celui-ci est un petit oiseau gris à tête noire, avec des plumes blanches à l'extrémité de la queue. Les Perses l'appellent "bulbul", et on dit qu'il est amoureux des roses pour lesquelles il chante, en mêlant à ses trilles des phrases de l'antique pelevi (pahlavi), le langage des "parsis", adorateurs du feu et qui était parlé en Perse avant l'époque de Mahomet. C'est un langage dans lequel on trouve de nombreux mots sémitiques et qui est parvenu jusqu'à nous grâce à des manuscrits où l'on explique les doctrines de Zoroastre", note 11, op. cit., p. 114. Voici un texte qui illustre cette remarque : "El día es bello, la brisa es suave y pura, la lluvia ha borrado el polvo que manchaba las mejillas de las rosas; el ruiseñor les dice en su lenguaje antiguo y sagrado : ¡Embriagaos con cantos alegres y perfumes suaves ! n° LXXXVII.

<sup>20</sup>«Antes que te derribe, olmo del Duero, / con su hacha el leñador, y el / carpintero / te convierta en melena de campana, / lanza de carro o yugo de carreta; / antes que, rojo en el hogar, mañana / ardas, de alguna misera caseta / al borde de un camino. / antes que te descuaje un torbellino / y tronche el soplo de las sierras blancas; / antes que el río hacia la mar te empuje, / por valles y barrancas, / olmo, quiero anotar en mi cartera / la gracia de tu rama verdecida.», vv. 15-27, op. cit., p. 192.

par lui du désespoir à l'espoir ne passe plus, à ce dernier stade du texte, que par une expression métaphorique capable de suggérer, au niveau du verbe espagnol "anotar", la vertu d'une esquisse à jamais fixée sur le papier; car c'est là une écriture picturale soudain conviée comme le seul gage de pérennité, par-delà le bref *délai de grâce* accordé, tel un sursis éprouvé à la manière d'un véritable *état de grâce*.

Bile noire oblige, semble-t-il, car face à la renaissance du rameau de la dernière chance soulignée par l'autre verbe "verdecer", n'est-ce pas ce renouveau, à la fois dessin et langage ébauchés, que le moi lyrique se doit en fin de compte de capturer, au-delà de l'illusion trompeuse dissimulée sous ses fragiles pousses? Sans doute. Afin de conserver à jamais la présence fugitive de l'anonyme silhouette féminine dissimulée derrière le bourgeon soudain éclos depuis son chant élégiaque, c'est cette éternité artistique là qu'il lui faut vraiment conquérir, à défaut de pouvoir retenir pour toujours l'existence précaire dont il sent, ou sait, qu'elle s'enfuit déjà et lui échappe sur un plan terrestre. Oui, créativité oblige, dans l'expression du souhait fou qui motive l'appel empreint de la mélancolie d'amour la plus féconde, parce que la plus humainement désespérée quand elle devient mélancolie d'absence : "*Mon cœur attend / aussi, vers la lumière et vers la vie, / un nouveau miracle du printemps*".<sup>21</sup>

Cette saison affectivement complice du devenir menacé d'un arbre peu à peu vaincu par une maladie incurable, comme telle envers et contre tout source d'espérance, ne devait plus être celle retenue par Federico García Lorca, dans sa vision du "Peuplier mort". Non, car l'écrivain qui rédige le poème, peut-être un soir d'automne de 1920, apparaît comme le moi lyrique en train d'évoquer l'étrange veillée funèbre à laquelle il assiste, après la disparition accomplie d'un ancien et fidèle compagnon de route : *Vieux peuplier, / Tu es tombé / Dans le miroir / De l'eau dormante. / Je t'ai vu / sombrer / Dans le crépuscule / Inclinant ton front / Devant le couchant*"<sup>22</sup>. Peut-être faut-il alors rappeler que si "l'orme" castillan faisait partie intégrante du décor machadien, "le peuplier" lorquien, sous toutes ses formes et espèces, accompagne quant à lui partout "Federico" homme et artiste, depuis l'enfance andalouse, profilant sa silhouette reconnaissable au fil des divers essais ébauchés par le jeune excursionniste notant en hâte ses *Impressions et Paysages*. A travers chacune de ses réapparitions visuelles et sonores sous la plume de l'artiste, ne joue-t-il pas un rôle central de confident, si ce n'est de messager, aussi bien lors des premiers appels musicaux-fantasmatiques entendus par le petit garçon dans le "patio" de la maison familiale de Fuente Vaqueros, qu'à l'occasion des libres escapades de ce dernier dans la Véga, avec ses amis du "village tranquille"? Car chacun se souvient de la déclaration essentielle faite Notre surprise est donc grande, quand au terme d'un lent périple poétique débouchant cette fois sur sa lente agonie remémorée, puis relatée en détail, l'heure semble avoir définitivement sonné pour ce représentant par excellence d'une antique complicité artistique, désormais curieusement remise en question.

<sup>21</sup> *Op. cit.*, pp. 80-81 : «*Mi corazón espera/ también hacia la luz y hacia la vida, / otro milagro de la primavera*», vv.28-30, *op. cit.*, p.192.

<sup>22</sup> «Peuplier mort», 1920, *Livre de Poèmes*, Pléiade, I, *op. cit.*, pp. 80-81. "*Chopo viejo! / Has caído / en el espejo / del remanso dormido, / abatiendo tu frente / ante el Poniente.*", «Chopo muerto», vv. 1-6, OCI, *op. cit.*, pp. 108-109.



Toujours dans la perspective de la maladie liée au génie qui, depuis le *Problème XXX* de la tradition péripatéticienne<sup>23</sup>, met en relation l'âme et le corps, le lecteur se retrouve en fait ici confronté à un symbole dont la nature et la nuance obscure se doivent d'être plus que jamais retenues à plusieurs titres. Car, contrairement aux "álamos" argentés au point d'en devenir "bleus", souvent témoins des rêveries expérimentales menées au bord de la rivière, le noir "chopo" contemplé maintenant dans sa chute sans remède présente, pour sa part, une teinte sombre et des contours dévastés dont la représentation semble plus que jamais inséparable de la nécessité créatrice chargée de s'en faire l'écho lugubre. Comme son prédécesseur, bien que dans des circonstances très différentes, le second poète se retrouve ainsi soudain confronté au spectacle inattendu offert par un arbre appartenant en propre à sa géographie intime; comme le poète de Séville qu'il admirait, celui de Grenade utilise l'adjectif "vieux" pour qualifier aussitôt le patriarche auquel son grand âge avait permis l'acquisition au sein du bois d'une expérience ancienne, ainsi qu'en témoigne également son "énorme tête centenaire"; comme dans le premier poème, encore, le spectateur cherche à décrire l'émotion provoquée par la vision douloureuse offerte par la vue du végétal fauché sous ses yeux de manière apparemment inexplicable. Toutefois, il ressort d'une connaissance plus large de la vie et de l'œuvre lorquiennes que l'artiste est cette fois mis en présence de la disparition redoutée de son arbre emblématique, évocateur d'un paradis d'autrefois depuis longtemps perdu et représentatif d'un difficile cheminement personnel, hors du labyrinthe où le voyageur de l'imaginaire erre maintenant à la manière d'une âme en peine.

Brutalement abattu du haut d'un hier impossible à préciser, le "Peuplier mort" est vu baignant désormais dans une trouble nappe fermée, au calme suspect, qui n'est pas sans rappeler l'environnement corrupteur dont l'auteur des *Maladies IV* avait dit : "L'eau stagnante transmet la chaleur de couche en couche vers le bas"<sup>24</sup>. Peut-être était-ce effectivement après une "transmission" de cette nature que l'arbre s'était couché, pour avoir voulu - c'est là une autre hypothèse - passer de l'autre côté du "miroir" attirant dans lequel, tel Narcisse, il souhaitait se refléter au point de se confondre avec lui, en dépit du risque de s'y retrouver finalement englouti.

Chacun éprouve néanmoins l'impression qu'à partir du constat initialement formulé de cette chute, laquelle coïncide il faut le remarquer avec le moment du coucher du soleil, s'ébauche un mouvement poétique aux lueurs mélancoliquement "crépusculaires". Sans doute, au départ, les motifs du processus enclenché restent-ils mystérieux, même si l'évocation prend bientôt l'allure d'un écroulement intérieur inéluctable, quand la voix déclare, renouant autrement avec la

---

<sup>23</sup>Aristote, *L'Homme de génie et la mélancolie*, *Problème XXX*, 1, édité et traduit du grec par Jackie Pigeaud, Rivages-Poche. Petite bibliothèque, n° 39 - 1991 (réédition). Le Problème XXX intitulé ici *L'Homme de génie et la Mélancolie* est un petit texte, à l'origine d'une littérature médicale et philosophique qui cerne les rapports entre physiologie et créativité. Nous ne savons pas avec précision par qui et à quelle époque il a été conçu, mais Sénèque, Plutarque et Cicéron l'attribuent à Aristote. Et c'est ainsi qu'il a été lu et médité par les médecins et les philosophes depuis le Moyen-Age jusqu'au XIXe siècle. C'est dans les tempéraments dépressifs et lorsque l'homme est loin des dieux, porté aux excès, à la luxure, aux enthousiasmes passagers, qu'on retrouve toutes les personnalités de génie. Tous les créateurs ne sont-ils pas, au fond, des mélancoliques ? - Présentation de l'éditeur-

<sup>24</sup>*Maladies IV*, *op. cit.*, 25, 5. Cf. Jackie Pigeaud, *op. cit.*, pp. 222-223, notes, 382-388.

malédiction qui avait pesé sur "l'orme" de jadis : "Ce n'est pas le rauque ouragan / Qui brisa ton tronc, / Ni la lourde hache / Du bûcheron / Qui sait que tu dois / Renaître"<sup>25</sup>. Et sans doute faut-il faire observer qu'à l'écho de la désertion du "rossignol gris" chantée par Antonio Machado, la métaphore du nid absent résonne à son tour de sons amères, chez García Lorca, quand elle suggère la fuite définitive de l'oiseau d'amour hors du possible abri réservé à son éclosion, une fois passée la saison requise : en "avril" ou "mai".

Loin de faire appel, toutefois, au seul châtiment olympien préalablement en vigueur ("fendu par la foudre"<sup>26</sup>), ni à cette autre allégorie traditionnelle de la destruction en marche qu'un andalou connaît bien et qui était précisément reprise dans les vers : "Avant que de sa hache, orme du Douro, / le bûcheron ne t'abatte", le locuteur du présent morceau renvoie le lecteur à une "renaissance" très éloignée de celle jadis exprimée en termes de transformations successives de la matière inerte, quand il suggère l'idée d'un effondrement orienté vers une fin prévue, car fruit d'une volonté délibérée<sup>3</sup>. Le "peuplier noir", lentement envahi par une sorte de sève-bile de la même couleur, n'a-t-il pas été finalement vaincu au soir d'un dur combat mené contre sa propre tristesse suicidaire?

A la différence du texte antérieur, ou d'autres textes lorquiens contemporains de celui-ci, la destruction de la silhouette familière est dès lors présentée comme la conséquence inévitable d'un désespoir sans remède, lequel avait peu à peu gagné cet "esprit fort" au point de le plonger dans un abattement duquel n'émergeait plus que son désir de mort ? Car il ressort des vers suivants que la solitude absolue résultant du dialogue interrompu avec l'arbre axial de l'éden de jadis, est devenue la cause invisible d'un appel pressant en faveur d'une solution extrême : "C'est ton esprit puissant / Qui a réclamé la mort, / Lorsqu'il s'est vu sans nids, / délaissé / Par les jeunes peupliers du pré. / C'est que tu étais assoiffé / De pensées / Et que ton énorme tête centenaire / Solitaire / Epiait les lointaines / Chansons de tes frères"<sup>27</sup>.

Mais cette même puissance, manifestée sous la forme d'un élan par trop immodéré, rappelle également le langage de Chrysippe et la référence métaphorique faite à la course, qui permettait au Stoïcisme d'établir une utile, bien que difficile comparaison analogique, en expliquant : "Je pense qu'il y a quelque chose de très voisin pour les élans de l'âme, aussi, parce qu'ils excèdent le rapport logique, de sorte que, lorsqu'on s'élance, on n'est pas docile à l'égard de la raison. Car il y a rapport de l'élan naturel selon la raison, d'une part en ce qui concerne la distance, d'autre part en ce qui concerne la valeur. C'est pourquoi l'élan débordant de ce qui excède ainsi est dit mouvement de l'âme contre nature et non raisonnable"<sup>28</sup>.

25«Peuplier mort», vers 7-12, *Ibid.*,. "No fue el vendaval ronco/ el que rompió tu tronco,/ ni fue el hachazo/ grave/ del leñador, que sabe/ has de volver/ a nacer », «Chopo muerto », *Ibid.*

<sup>26</sup> En ce qui concerne la relation à l'orage, cf. Hésiode, *Les Travaux et les jours*, Le Bouclier, trad. par P. Mazon, Paris, Belles Lettres 1928, Pégase y est vu "portant le tonnerre et la foudre pour le compte du prudent Zeus", p. 42.

<sup>27</sup>"Chopo muerto", *ibid*, vers 13-22. "Fue tu espíritu fuerte el que llamó a la muerte / al hallarse sin nidos, olvidado/ de los chopos/ infantes del prado. / Fue que estabas sediento/ de pensamiento, / y tu enorme cabeza / centenaria,/ escuchaba los lejanos/ cantos de tus hermanos », op. cit., *ibid.*.

<sup>28</sup>La maladie de l'âme, "Stoïcisme et maladie de l'âme", "Chrysippe et l'analogie de la course", op. cit., pp. 268-269.

Suicide donc, oui, plutôt que sacrifice imposé de l'extérieur par quelque divinité vengeresse; et solution de toute façon déraisonnable, seulement justifiée en la circonstance à partir du sentiment intérieurement éprouvé par l'arbre d'une inutilité coupable. Suicide, en ce sens également, du Maître dans l'erreur. Car il suppose certainement la prise de conscience désespérée d'une nécessité de connaissance de soi passant par les autres, si ce n'est par un autre, choisi à cet effet parmi un grand nombre. Or cet autre, qui sera-t-il? Quelqu'un pour qui l'on n'éprouvera ni tendresse ni haine, en outre estimé de la rumeur publique. Un vieillard unanimement reconnu comme un sage serait un bon choix, répond alors l'auteur du traité *Des Passions*<sup>29</sup>, estimant qu'Apollon avait raison qui exigeait que l'on se connût soi-même. Dans le cas présent, pourtant, l'échec guettait ce pédagogue que le *peuplier centenaire* n'avait plus su être pour ses disciples, quand il est avoué que les jeunes générations ("*chopos infantiles*") avaient soudain délaissé son enseignement ancestral, "*fraternel*" et humaniste.

Il est alors difficile de ne pas repenser sur ce point aux lignes extraites de la thèse déjà citée, venues souligner la nécessité de la relation sociale développé par Galien, comme dans la *Lettre 52* de Sénèque, quand il est expliqué : "*Le philosophe distingue trois catégories d'individus : ceux qui peuvent aller à la vérité sans aide, par exemple Epicure; ceux qui ont besoin d'aide; c'est le cas de Métrodore; et ceux, enfin, qui ont besoin d'un moniteur et d'un dresseur (quibus non duce tantum opus sit, sed adiutore et, ut ita dicam, coactore)*"<sup>30</sup>. Et Jackie Pigeaud d'ajouter alors ce commentaire comparatif : "*Galien ne conçoit pas qu'il puisse y avoir d'autre relation pédagogique que de moniteur à élève. L'on peut dire que le médecin s'arrête où le philosophe commence; ou encore qu'ils ont un niveau en commun qui représente le dernier niveau pour le médecin, le premier pour le philosophe dans la relation pédagogique*"<sup>31</sup>.

Le fait est que l'impression ressentie face au passage musico-poétique désolé qui précède paraît aller dans le sens d'un tel discours, quand le mouvement menant à une mort intérieure - laquelle précède elle-même une mort tout court - suppose un échec total en ce domaine dit "*relationnel*". Et sur ce point, l'on ne saurait oublier d'envisager les vers : "*Épiait les lointaines/ Chansons de tes frères*" sous l'angle, également analysé par Jean Starobinski<sup>32</sup>, de la dissonance existant entre l'homme mélancolique et la musique du monde. Ici, en effet, la discordance irréductible devient manifeste quand s'est creusée, avec la distance, l'infranchissable frontière séparant l'être-arbre de ses semblables; à l'heure où celui qui était chargé d'une mission de nature culturelle auprès des nouveaux arbustes ne peut plus la remplir : d'une part, les échos mélodieux jadis renvoyés

29Galien explique par exemple : "*C'est aux autres de faire le diagnostic de ce que nous sommes, pas à nous-mêmes*", *Des Passions de l'âme et de ses erreurs*, trad., et comment., de R. van der Elst, Paris, Delagrave, 1914, t. I.

30Jackie Pigeaud, *op. cit.*, p. 69, note 173. Cf. Sénèque, *Ep.* 52, 4.

31Jackie Pigeaud, *La maladie de l'âme*. La suite de la citation dit : [...] *L'on voit que la médecine ancienne s'est intéressée au problème de la relation de l'âme et du corps et que la question du monisme et du dualisme lui est essentielle*", *id.*, pp. 69-70.

32Jean Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, Bâle, Geigy, 1962, pp. 35sq. Ici, le peuplier est non seulement l'aïeul ancestral susceptible de guider les pas du petit fils sur le sentier de l'existence, mais encore le "maître" capable d'enseigner sa leçon à l'écolier, au sein de la nature. L'arbre des confidences de jadis n'est-il pas possesseur d'une science ancestrale à transmettre, chargé d'une véritable mission éducatrice?

par ses élèves ne lui parviennent plus; d'autre part, ceux-ci ne l'entendent plus diffuser les notes harmonieuses des "coplas" dans l'air du soir, ayant par refus insouciant fermé leurs oreilles à ses *chants* de plus en plus inaudibles.

Il est pourtant encore une cause supplémentaire à l'état du visiteur du soir, lequel pose sur le "Peuplier mort" son regard sibyllin chargé d'y rechercher de manière posthume chacun des stigmates du mal susceptible d'avoir causé sa perte<sup>33</sup>, avant de poursuivre : "En toi tu conservais / Les laves / De la passion, / En ton cœur / La stérile semence / de Pégase. / La terrible graine / D'un amour innocent / Pour le soleil couchant"<sup>34</sup>. La métaphore n'est-elle pas par excellence, comme il a été dit et démontré, le trope du mélancolique<sup>35</sup>? En ce sens, tandis que les coulées refroidies de matière liquide suggèrent le feu, maintenant éteint, d'un volcan souterrain incapable à l'avenir d'une nouvelle éruption, la nappe sous-jacente qui jaillissait naguère de l'écorce en fusion vient rappeler au lecteur l'échec d'un conflit larvé débouchant bientôt sur l'appel de Thanatos. Quelle solution trouver, en effet, face à l'autre combat sans merci hier mené contre la chair, alors que la conquête d'une hypothétique pureté crépusculaire en était semble-t-il l'enjeu vital inaccessible d'un point de vue amoureux et sensuel?<sup>36</sup>.

A ce stade, l'impossibilité de se dominer soi-même, pour l'arbre comme pour l'être lyrique obligé de le contempler dans sa chute icarienne, vient renouer de manière originale avec l'antique définition stoïcienne des passions envisagées, aussi bien comme des maladies de l'âme, que dans leur rapport analogique avec les maladies du corps. Surtout, quand l'impossible fécondité suggérée dans les vers avouant la fonction d'une certaine impuissance de la faculté de reproduction ("*semen sin futuro*") a elle-même pour siège, dans le passé végétal, un centre affectif ("*corazón*") que le locuteur situe à la confluence d'une souffrance

---

33 Ce mentor à l'âme autrefois musicale s'est donc retrouvé dans une absolue solitude, en se découvrant soudain "sans nids", donc privé de chants d'oiseaux ; avant de se voir plongé dans un profond désespoir, à la suite de la prise de conscience de la négation de son très ancien rôle culturel : "*Fue que estabas sediento / de pensamiento, / y tu enorme cabeza centenaria, / solitaria, / escuchaba los lejanos / cantos de tus hermanos*", vv. 17-22, *op. cit.*, p. 109.

34 "*En tu cuerpo guardabas / las lavas / de tu pasión, / y en tu corazón, / el semen sin futuro de Pegaso. / La terrible simiente / de un amor inocente / por el sol de ocaso*", vv. 23-30, *ibid.*

35 Cf. Jackie Pigeaud, *Une physiologie de l'inspiration poétique. De l'humeur au trope*, *op. cit.*, pp. 23-31. Cf aussi, le chapitre III de *La Maladie de l'âme* : "Stoïcisme et maladie de l'âme", *op. cit.*, pp. 243-371.

36 L'allusion à "*la semence*" stérile et sans avenir du Pégase mythique évoque aussi bien la genèse fortement compromise d'un art poétique qui aurait perdu ses ailes, que la source maintenant tarie d'une hypothétique procréation sans lendemain. Mais sans doute convient-il également de remarquer que le "*cœur*" est ici une fois encore directement concerné par l'échec, quand à la difficulté d'une créativité d'ordre spirituel favorisée par le galop ralenti du coursier ailé de jadis s'ajoute l'impossible réalisation d'un rêve de pureté, dans le cadre d'une saine complicité avec le soir. Cf aussi : "J'aimerais dans ce livre", p.115 : "*J'aimerais laisser dans ce livre / toute mon âme... / On y voit un homme nu / sur Pégase sans ailes...*" En ce qui concerne différentes visions du cheval ailé voir également : "Ballade triste" ou "Petit poème", Grenade, avril 1918, p. 23; "Le Pressentiment", août 1920, Vega de Zujaira, p.41; "Cocotte en papier", juillet 1920, p. 58. En dehors du mythe de Pégase, il est utile de rappeler la relation qui s'établissait, dans l'Antiquité, entre le cheval ailé et l'eau (ainsi qu'avec l'orage). Ceci permet de suivre ici le fil lorquien du thème, quand le poète voit "les moustiques" comme des "pégases de la rosée", ("*Le soleil s'est couché*", p. 56), ou quand il fait ici symboliquement du cheval volant, à tous les sens du terme, le contraire d'un nuage porteur de gouttes fécondes. Ni la créativité, ni l'amour, ni la spiritualité, ne s'abreuvent plus à cette source ailée. Dès lors, l'imagination faiblit et n'est plus sublimée ; l'inspiration est menacée ; l'impétuosité des désirs n'est plus alimentée, et l'homme n'est plus protégé du danger de pervertissement. La source est à présent "miroir de l'eau dormante" qui accueille le "héros des bois / sans ramages", tandis que la chute de Pégase succède à l'élévation antérieure et que la stérilité remplace la fécondité première. Cf. aussi Paul Diel, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, préf. de G. Bachelard, Paris, 1952, 1966, p. 11

atteignant l'affectivité blessée et d'une douleur biologique venue éprouver les forces vives ("*la terrible simiente*") du tronc miné en profondeur et des branches qui en constituent les membres à la manière d'un tout vital ("*cuervo*"). Dans le cadre de l'évolution de l'écriture de l'auteur andalou, se fait ainsi jour une expression métaphorique complexe, destinée à caractériser des affections valant à plusieurs niveaux, et touchant l'homme comme son représentant : l'un et l'autre physiquement, moralement, psychologiquement, spirituellement déçus, avec la perte de leurs illusions communes peu à peu battues en brèche.

Curieusement, alors, l'auteur de ces vers donne l'impression de se faire l'écho littéraire renouvelé de la controverse ardue qui avait autrefois tant divisé médecins et philosophes, à propos du siège de l'âme rationnelle. Ainsi, par exemple, quand Chrysippe, au grand dam de Galien, oubliait l'autorité de Platon pour affirmer que l'hégémonie est dans le 'cœur' : "*Il me semble, dit Chrysippe (a), que le plus grand nombre est porté à cette affirmation, comme si les gens sentaient tous que les passions où la pensée est impliquée naissent dans la région du thorax, surtout dans la région où le cœur est situé, en particulier les chagrins, la colère, et surtout le désir, qui monte comme une vapeur et se répand au dehors (b) et envahit le visage et les mains, et devient pour nous notre apparence*"<sup>37</sup>. Et quand Sénèque expliquait, dans le *De ira* : "*L'esprit n'a pas de siège à part, et il n'observe pas de l'extérieur les passions pour ne pas les laisser avancer au-delà du point qu'il convient, mais il se change lui-même en passion et pour cette raison ne peut appeler à son secours cette force utile et salutaire déjà trahie et affaiblie*"<sup>38</sup>.

Il convient néanmoins de faire observer que la voix poématique qui s'élève alors fournit une réponse dualiste au problème résolu en termes de monisme, chez les deux auteurs cités. Car, si celui du poème "Chopo muerto" propose ici au lecteur une variante originale du problème ancien de la folie du sage, il le résout en montrant que l'impossibilité pour l'arbre désespéré de "*se vaincre soi-même*", après une lutte farouche entre forces antagoniques, prend une signification duelle, du fait qu'il existe un point de vue où "*la force d'esprit*" peut se regarder dans sa confrontation à la "*passion du corps*". Il se produit ainsi une conversion, une altération, une aliénation menant le sujet capable de "*pensée*" au point de non retour susceptible de susciter sa chute finale, sous l'action d'une contamination dans ce cas précis de la maladie du corps sur celle de l'âme. A l'arrivée de cet étonnant mouvement poétique, est ainsi poussée l'exclamation traduisant l'impuissance éprouvée, face aux conséquences tirées d'une expérience mélancolique "*amère*" ("*amargura tan honda*" dit le texte original), comme telle capable de s'infiltrer partout à la manière d'un âcre poison dans les veines, jusqu'à gagner la couche dernière, au plus "*profond*" du décor qui l'entoure : "*Quelle désolation / Pour le paysage / Que le héros des bois / Sans ramage!*"<sup>39</sup>.

---

37Et quand le même Chrysippe raisonnait en des termes que critiquait l'auteur de la *Maladie sacrée* 17 : "*Le cœur, dont certains disent qu'il est le centre de la pensée et que nous éprouvons par lui chagrin et souci*"; alors qu'à l'inverse, les médecins antiques estimaient pour leur part que l'on sent par où l'on pense. Cf. Jackie Pigeaud, *La Maladie de l'âme : "Stoïcisme et maladie de l'âme"*, op. cit., p. 379. Pour les références (a), cf. note 18, *ibid*; (b), 19, *ibid*.

38Sénèque, *De ira*, l. 8. 2, cité *id.*, p. 317.

39, p. 109. «*¡Qué amargura tan honda/ para el paisaje, / el héroe de la fronda :sin / ramaje!* », vv. 31-34. La traduction de la Pléiade ne rend pas compte ici de l'expression "*amargura tan honda*", évocatrice d'une

L'arbre mutilé, puisque privé de ses branches, se comporte en fait exactement comme l'homme, au moment d'effectuer cet autre saut métaphoriquement exprimé qui faisait déjà dire à Sénèque, à propos *De la colère* il est vrai : "*Certaines choses au début sont en notre pouvoir, plus tard leur force nous entraîne et ne nous permet plus de rétrograder. L'homme précipité dans un abîme n'est plus maître de ses mouvements, et il ne peut ni arrêter ni retarder sa chute*"<sup>40</sup>. Et la comparaison avec le personnage mythique s'impose d'autant plus maintenant, que chacun a encore en mémoire la vision des anciennes blessures de ce Bellérophon en quête des solitudes dont les vers semblent se faire l'écho; quand, à la lueur du *Problème XXX*, il était montré par Homère en train de parcourir les plaines Aleïon, sous l'effet des ravages d'une montée bilieuse qui lui faisait dévorer son propre cœur et éviter la rencontre des humains<sup>41</sup>. Après tant d'autres, ce "peuplier-héros" malheureux du texte a en fait lui-même impulsé un mouvement passionnel vers le bas, après avoir préféré l'appel terrestre de "l'eau dormante" à l'élan céleste du cheval volant toujours capable de faire jaillir quelque courant ailé, si l'on en croit la relation légendaire qu'il entretient avec l'eau vive. De sorte qu'au lieu de renouer avec le pégé - dont le nom rappelle précisément le coursier né aux sources de l'Océan et qui avait été trouvé par Bellérophon buvant à celle appelée Pirène-, l'arbre-Pégase lorquien sera au contraire abattu, puis entraîné dans une ultime course mortelle par l'onde claire venue lui servir finalement de glauque tombeau aquatique : "*Tu auras pour cheveux verts / Les orties / Et un jour le courant / Souriant / Emportera ton écorce / Tristement*"<sup>42</sup>. En cela, il connaîtrait le sort commun annoncé dans l'autre poème : "*et avant que le fleuve à la mer ne t'emporte / par les vallées et les escarpements / orme*"<sup>43</sup> à travers des résonances rappelant les vers fameux de Jorge Manrique, dans les "*Coplas por la muerte de su padre*"<sup>44</sup>. : « *Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / que es el morir; / allí van los señoríos / derechos a se acabar / y consumir; / allí los ríos caudales, / allí los otros medianos / y más chicos, / y llegados, son iguales / los que viven por sus / manos / y los ricos* ». Il s'agit là de 40 Stances ou Couplets écrits en 1477, période culturellement florissante, où la réflexion sur la mort revient néanmoins comme un obsédant leitmotiv hérité de traditions plus anciennes. Parmi elles, on s'en souvient, : « La philosophie d'Héraclite se présente à nous avec l'aspect majestueux des ruines, mais les ruines ne sont pas seulement les tristes restes d'un édifice que le temps a détruit, elles sont aussi et surtout ce qui défie le temps et le voit passer, comme le spectateur demeurant sur la rive regarde les eaux du fleuve qui s'écoule. [...] Philosophie du combat et de l'harmonie, philosophie du Devenir et de l'Éternel Retour, philosophie de la vie et

---

"profonde" "amertume" ou "aigreur", âcre comme la bile noire en train d'envahir de l'intérieur la totalité du "paysage" poétique lorquien.

<sup>40</sup>Idem, l. 7. 4., traduction Bourgery.

<sup>41</sup>Problème XXX, 953 a, t. 2, p. 318.

<sup>42</sup>« *Tendrás por verdes canas las ortigas, y un día la corriente / llevará tu corteza / con tristeza,*, op. cit., *ibid.* .

<sup>43</sup> « *Ya no serás la cuna / de la luna, / ni la mágica risa / de la brisa, / ni el bastón de un lucero / caallero. / No tornará la primavera / de tu vida, / ni verás la / sementera / florecida. / Serás nidar de ranas / y de hormigas* », *ibid.*

<sup>44</sup>«*Coplas por la muerte de su padre*», Jorge Manrique, (1440-1479). Cf. vers 25-35,

de la catastrophe, philosophie du Logos qui parle et du chiffre scellé, la pensée d'Héraclite, à la fois très ancienne et actuelle, contient en elle davantage que ce qu'elle circonscrit. C'est qu'elle est, à sa manière, une philosophie de la limite et du seuil qui nous fait accéder à ce devant quoi elle s'arrête.»<sup>45</sup>

Or, Héraclite disait de son côté dans le fragment 12. « Pour ceux qui entrent dans les mêmes fleuves, autres et toujours autres sont les eaux qui s'écoulent ; et les âmes à partir des liquides s'en vont en vapeurs (chaudes et sèches).[Zénon nomme l'âme une exhalaison (chaude et sèche) sensible.]<sup>46</sup>

Au préalable, chez García Lorca, une fois rappelés les motifs secrets de la silencieuse autodestruction qui préside à une telle échappée du souffle en fuite, la voix qui s'élève prend des accents oraculaires pour évoquer, au futur, les étapes successives du destin tragique bientôt réservé au végétal. Nous entendons alors le locuteur se faire le porte-parole de l'inéluctable : "Tu ne seras plus le berceau / De la lune, / Ni le rire magique / De la brise, / Ni la canne d'un astre / Chevalier, / Tu n'auras plus de printemps / En ta vie, / Tu ne verras pas les semailles / Refleurir. / Tu seras le gîte des grenouilles / Et des fourmis". D'un côté, à ce stade, le lecteur découvre que le "Peuplier mort" est devenu le double vaincu de l'être divisé auquel s'adressait jadis le message de Sénèque, par l'intermédiaire de la figure en usage pour la passion à l'origine de la mélancolie : "Mais le fait de se jeter sans qu'on puisse revenir la-dessus, supprime toute délibération et regret, et il ne peut pas ne pas parvenir là où il aurait pu ne pas aller...". Et il a ici en mémoire les métaphores "de la pierre et du saut de Leucate"<sup>47</sup>. De l'autre, il constate que ces

<sup>45</sup>Jean Brun, *Héraclite ou le philosophe de l'éternel retour*, Paris, Seghers, 1965, Coll. «Philosophes de tous les temps » Ch. 17, pp. 19 70.

<sup>46</sup>Cf. Fragments d'Héraclite, *Le Fleuve* :

91) On ne peut pas entrer deux fois dans le même fleuve.

12) On dit que ceux qui entrent dans les mêmes fleuves affluent d'autres et d'autres eaux; et certes, les âmes s'exhalent de l'humide.

118) Éclat du regard: âme sèche - la plus sage et la meilleure.

77a) Pour les âmes, devenir humides: plaisir ou mort.

126)Les choses froides se réchauffent, les chaudes se refroidissent, les humides se dessèchent, les sèches s'humidifient.

8) L'adverse est bénéfique; des différents résulte le plus bel assemblage; tout se fait dans la lutte.

36)Pour les âmes, mort de devenir eau; pour l'eau, mort de devenir terre; mais de la terre naît l'eau, et de l'eau l'âme.

Cf. , Héraclite, *Fragments*, Traduction et présentation de Jean-François Pradeau, Flammarion

47) *ibid. ibid.* Le cap Leucate comporte un rocher tout blanc qui s'avance dans la direction de la haute mer, juste en face de Céphallénie, et qui lui-même probablement n'a dû son nom qu'à sa couleur. C'est du haut de ce cap, dominé aujourd'hui encore par le temple d'Apollon-Leucate que l'on faisait le saut terrible, qui, suivant une croyance généralement répandue, pouvait seul guérir du mal d'amour. On connaît les vers de Ménandre à ce sujet :«Sapho est la première, dit-on, qui, dans le délire de la passion, et lasse d'avoir poursuivi en vain de son amour l'insensible Phaon, s'élança du haut de cette roche resplendissante, en invoquant ton nom, ô divin maître...». Ménandre, on le voit, attribue formellement à Sapho l'origine du saut de Leucade ; mais d'autres auteurs plus versés que lui dans la connaissance des antiquités assurent que ce fut Céphale, fils de Déionée, qui le premier chercha dans cette épreuve un remède à la passion qu'il ressentait pour Ptérelas. De toute antiquité, du reste, il avait été d'usage à Leucade, que chaque année, le jour de la fête d'Apollon, on précipitât du haut du cap Leucate, à titre de victime expiatoire, quelque malheureux poursuivi pour un crime capital. On avait soin seulement de lui empenner tout le corps et de l'attacher à des volatiles vivants qui pouvaient, en déployant leurs ailes, le soutenir et amortir d'autant sa chute. De plus, au-dessous du rocher, un grand nombre de pêcheurs dans leurs barques attendaient le moment de la chute, rangés en cercle, et prêts à recueillir la victime et à la transporter loin de Leucade, si le sauvetage réussissait, Strabon, *Géographie*, livre X, 2 - Acharnanie, Etolie et îles adjacentes.

vers résonnent également de l'écho mortifère de ceux d'Antonio Machado qui disaient de l'Orme sec : "Une armée de fourmis en file / grimpe sur lui"; et dégage de la confrontation des textes qu'à l'énergie circulant dans les "entrailles" de la terre, jadis prête à se manifester sous forme de source et symbolisée par les actifs insectes au travail, s'est substituée cette fois le labeur, non plus des Parques arachnéennes déroulant le fil qu'il leur faudra sectionner un jour ("les araignées tissent leurs toiles grises"), mais plutôt des lunaires intercesseurs croissant de la pluie dans lesquelles la civilisation égyptienne voyait, par exemple, "les forces obscures d'un monde encore inorganique...", ou les "créatures spontanées des eaux primordiales". Celles-ci ne sont-elles pas maintenant lancées sur le chemin de leurs multiples et hasardeuses métamorphoses en marche?

À l'arrivée, quoi qu'il en soit, la dernière strophe confère à l'ensemble de cette composition son véritable éclairage, quand est enfin glissé l'aveu : "Vieux peuplier, / Tu es tombé / Dans le miroir / De l'eau dormante. / Je t'ai vu sombrer / Dans le crépuscule / Et j'écris pour toi cette élégie (a) / Qui est aussi la mienne".<sup>48</sup> Car l'assimilation pressentie au fil de l'analyse entre la première personne poétique et son interlocuteur végétal y devient effective, grâce à la confession de l'existence d'une véritable symbiose des deux êtres lyriques simultanément plongés dans le malheur. Ceux-ci ne sont-ils pas finalement réunis par une même souffrance, au sein d'un destin funeste commun venu les imprégner l'un et l'autre du désir passionnel de mettre fin à leurs jours? Et dès lors qu'un devenir fatal identique concerne ici aussi bien l'homme que le "peuplier noir", il est certain que toutes les visions imagées qui précèdent résonnent doublement d'une signification analogique, à la lueur des derniers vers. Une fois accomplie la chute du peuplier - et du poète brisé, avec le peuplier - c'est pour lui que commence véritablement le drame, son propre drame présent et futur : c'est "sa" passion qui semble s'éteindre à jamais, "son" idéal qui, frustré, l'abandonne pour toujours, "son" innocence qui est compromise, tandis qu'il ressent comme coupable la relation désormais entretenue avec le soir qui tombe. Et l'on peut se demander étant donné le registre de vocabulaire utilisé, si le sentiment amoureux, passant par l'éros exprimé dans ces vers, ne reste pas pour toujours frappé de quelque obscure malédiction. Car tandis qu'il présente initialement un aspect aussi illusoire et dangereux que non procréateur ("stérile semence", ou "terrible graine"), il n'a en outre pour seul lendemain que "le soleil couchant" dans lequel il se meurt maintenant.

Mais si c'est véritablement la mort dans l'âme que le moi "élégiaque" de "Chopo muerto", écho intérieur fidèle du triste spectacle qu'il a devant les yeux, exprime au bout du compte sa douleur dans les vers venus clore le poème à la manière d'une plainte douloureuse, sa voix rejoint ainsi - sous l'action de l'excès d'une bile noire éminemment créatrice - l'autre voix qui s'élevait de son côté la mort dans l'âme, vers cet "Olmo seco" qu'il avait fait sien pour avouer : "Mon cœur attend / aussi, vers la lumière et vers la vie, / un nouveau miracle du printemps". Car, à ce dernier stade des manifestations dévastatrices d'une maladie mettant en relation l'âme et le corps, et dont le *Problème XXX* de la tradition péripatéticienne

---

48 a- [plainte] dit la traduction de la *Pléiade*, op. cit., p. 81. « ¡Chopo viejo! / Has caído / en el espejo / del remanso dormido. Yo te vi descender / en el atardecer / y escribo tu elegía, / que es la mía », op. cit. p. 109.



fait traditionnellement celle du génie, la mélancolie d'absence lorquienne et la mélancolie d'amour machadienne suivent un chemin artistique semblable conduisant "de l'humeur au trope", au terme duquel ils renouent tous deux, bien que chacun à leur manière et à travers leur langage propre, avec l'arbre métaphorique de l'impossible espoir.