LE PIANO CHEZ LORCA : POETIQUES ET REPRESENTATIONS

Il y a une vingtaine d'années, était publiée une somme considérable de textes de jeunesse issus du très riche fonds de la *Fundación Federico García Lorca* à Madrid, sous la forme de trois recueils particulièrement profus, parus dans la prestigieuse collection Cátedra/Letras Hispánicas[1]. Les textes étaient jusqu'alors inédits dans leur très grande majorité, et le sont d'ailleurs toujours en français, à de très rares exceptions près[2].

Ces écrits, très nombreux, logorrhéiques et à la qualité littéraire souvent discutable, prennent un relief particulier pour le chercheur intéressé aux implications musicales de la création lorquienne, car ils constituent des témoignages très importants sur une période décisive où Lorca était encore sur le point de s'engager dans une carrière de pianiste. Rédigés pour la plupart dans le courant de l'année 1917, ils sont exactement contemporains du basculement intérieur de Federico García Lorca de la musique à la littérature. Les traces de cette implication, mais aussi de son basculement d'un univers à l'autre, se retrouvent dans toutes les formes de la production de l'époque, aussi bien dans ses textes en prose que dans ses poèmes ou dans ses premiers essais de pièces de théâtre. Or, les textes mettant en scène le piano apparaissent à tous égards comme le lieu de condensation de ce basculement, ce qui en justifie l'analyse.

1. Portrait du poète en pianiste romantique

1. Lorca et le piano : filiations lisztiennes

Lorca, on le sait, a pratiqué le piano depuis le plus jeune âge. La nature de l'instrument n'est pas sans avoir de répercussions sur les affinités du poète avec le champ musical. Pour Lorca le piano est avant tout l'instrument de l'intériorité souffrante, du dialogue de soi à soi, instrument solitaire, exclu de l'orchestre mais qui est à lui seul un monde. Il y a dans l'exhibition de cette relation intime entre l'artiste et son instrument un *topos* que Liszt a largement contribué à répandre au cours du XIXe siècle :

> […] Mon piano, c'est pour moi ce qu'est au marin sa frégate, ce qu'est à l'Arabe son coursier, plus encore peut-être, car mon piano, jusqu'ici, c'est moi, c'est ma parole, c'est ma vie ; c'est le dépositaire intime de tout ce qui s'est agité dans mon cerveau aux jours les plus brûlants de ma jeunesse ; c'est là qu'ont été tous mes désirs, tous mes rêves, toutes mes joies et toutes mes

[1] Nous utiliserons les abréviations suivantes dans le cadre de ce travail : PIJ = *Poesías inéditas de juventud,* éd. Christian de Paepe, Madrid : Cátedra, Letras Hispánicas, 1994. PRIJ = *Prosas inéditas de juventud*, éd. Christopher Maurer, Madrid : Cátedra, Letras Hispánicas, 1994. IP = *Impresiones y paisajes*, éd. Rafael Lozano Miralles, Madrid : Cátedra, Letras Hispánicas, 1994. En cas de citation, nous indiquerons entre crochets l'ouvrage concerné suivi directement du numéro de page. Les traductions sont intégralement de nous, sauf pour IP où nous faisons référence à l'édition française de l'ouvrage, *Impressions et paysages*, Paris : Gallimard, 1958, trad. Claude Couffon.
Les textes de jeunesse ont fait l'objet d'une attention critique soutenue en Espagne. Citons, entre autres publications, le recueil dirigé par Andrés Soria Olmedo, *La mirada joven, estudios sobre la literatura juvenil de Federico García Lorca*, Granada : 1997, et notamment l'article de Christian de Paepe, « *Versos que no sean versos quiero hacer. La primera poética de Federico García Lorca* », pp. 121-149.

[2] On en trouve quelques rares traductions partielles dans la version française de l'ouvrage d'Ian Gibson, *Le cheval bleu de ma folie,* trad. Gabriel Iaculli, Paris : Seuil, 2011.

douleurs. Ses cordes ont frémi sous toutes mes passions, ses touches dociles ont obéi à tous mes caprices… Il tient, à mes yeux, le premier rang, dans la hiérarchie des instruments[3].

Le discours lisztien sur le piano est assez révélateur d'une conception de la musique profondément ancrée dans le romantisme, dont Lorca, à dix-neuf ans, est encore très imprégné. Ce discours se fonde sur toutes les déclinaisons possibles de l'*assimilation* entre l'artiste et son instrument. Cette assimilation concerne tour à tour l'identité (« mon piano, c'est moi »), le langage (« c'est ma parole ») et la « vie ». Autant de dimensions que l'on retrouvera pratiquement telles quelles dans les textes lorquiens, et qui tendent à faire du piano une forme de substitut du moi. Derrière cette assimilation totale perce, de manière à peine voilée, le fantasme d'une identité qui se donne à éprouver par une pure expression musicale, naturellement associée à l'aptitude prétendue du piano à nous faire accéder à une forme d'ineffable, à un au-delà du langage articulé. S'ajoute à cela l'idée corrélative de la *confidence* (« c'est le *dépositaire intime* de tout ce qui s'est agité dans mon cerveau […] » dit Liszt), qui fait cette fois du piano non plus le prolongement du moi mais son *interlocuteur*.

Instrument-monde, moi dédoublé, confident, le piano concentre la totalité des affects que l'artiste partage avec lui : « désirs », « rêves », « joies », « douleurs ». S'esquisse ici l'image frappante d'une *union* intime entre l'être et la matière, et comme le pressentiment d'une *sym-pathie*, d'un « souffrir-ensemble » qui se résout fantasmatiquement dans l'assomption d'une musique en gloire. Ce qui explique la promotion du piano au « premier rang dans la hiérarchie des instruments ».

Il ne fait pas de doute que Lorca, sans s'assimiler entièrement à la figure lisztienne, se place néanmoins directement dans cette filiation quand il affirme sans ambages que le piano serait le réceptacle de ses états d'âme et de son intériorité souffrante. Cela va de pair avec la représentation qu'il n'hésite pas à donner de lui-même, dans les années 1917-1918, en tant qu'artiste romantique, notamment dans sa correspondance.

2. Le piano comme support de l'identité romantique

On lit ainsi dans une lettre datée du début de 1918 adressée à María del Reposo Urquía, par ailleurs dédicataire d'un chapitre d'*Impresiones y paisajes* et amie furtive du jeune artiste que celui-ci avait rencontrée lors d'un voyage au printemps 1917 avec son professeur Domínguez Berrueta, et qui, d'après ses dires, « aime beaucoup Chopin et est une très bonne interprète de ses œuvres[4] » :

[…] En la época actual nosotros, los románticos, tenemos que hundirnos en las sombras de una sociedad que solo existe en nosotros mismos. Usted es una, quizá, romántica como yo, que sueña, sueña en algo muy espiritual que no puede encontrar. ¡Sí, sí! No se ría. […] Perdone si la molesto…, yo soy demasiado apasionado… […][5]	[…] Dans l'époque actuelle, nous, les romantiques, devons-nous plonger dans les ombres d'une société qui n'existe qu'en nous-mêmes. Sans doute êtes-vous une romantique comme moi, qui rêve, qui rêve à quelque chose de très spirituel qui ne se peut rencontrer. Mais si ! Ne riez pas. […] Excusez-moi si je vous dérange…, je suis trop passionné… […]

[3] Franz Liszt, « Lettre à Adolphe Pictet », septembre 1837, dans *Lettres d'un bachelier ès musique* (1835-1841), éd. Rémy Stricker, [Bègles] : Le Castor Astral, 1991, p. 48.
[4] « *Una mujer como usted tan amante de Chopin y tan buena intérprete de sus obras* ». Federico García Lorca, *Epistolario Completo*, ed. Andrew Anderson et Christopher Maurer, Madrid : Cátedra, 1997, p. 46.
[5] *Ibidem.*

Même si la dimension badine de la lettre, et la légère distance qu'elle implique, sont à prendre en considération, il n'en est pas moins patent que le poète propose ici une définition de lui-même comme « romantique » (« nous, les romantiques »), définition qu'il développe en évoquant un élan spirituel inassouvi et en revendiquant une forme d'hypersensibilité (« je suis trop passionné »). Nous avons d'ailleurs toutes les raisons de croire que ce badinage n'est qu'un moyen pour affirmer, comme derrière un voile, des positions esthétiques largement revendiquées. Une autre lettre, datée de mai 1918 et adressée cette fois à son nouvel ami Adriano del Valle (1895-1957), futur poète de la génération de 1927, illustre le même phénomène, et nous donne des informations importantes sur la représentation que le jeune poète élabore de lui-même :

[...] Aparezco ante las personas como un oriental borracho de luna llena y yo me siento un Gerineldo chopinesco en una época odiosa y despreciable de Kaiseres y de La Ciervas (¡que se mueran!). [...]
Yo soy un gran romántico, y este es mi mayor orgullo. En un siglo de zepelines y de muertes estúpidas, yo sollozo ante mi piano soñando en la bruma haendeliana y hago versos muy míos cantando lo mismo a Cristo que a Budha, que a Mahoma y que a Pan. Por lira tengo un piano y, en vez de tinta, sudor de anhelo, polen amarillo de mi azucena interior y mi gran amor[6]*. [...]*

[…] Les gens me prennent pour un oriental saoul de pleine lune et je me sens tel un Gerineldo chopinesque dans une époque odieuse et méprisable de Kaisers et de La Ciervas[7] (qu'ils aillent au diable !). […]
Je suis un grand romantique, et c'est ma plus grande fierté. Dans un siècle de Zeppelins et de morts stupides, je sanglote devant mon piano en rêvant dans la brume haendelienne, et je fais des vers très personnels en chantant aussi bien le Christ que Buddha, Mahomet ou Pan. J'ai pour lyre un piano et, pour encre, la sueur du désir, le pollen jaune de mon lys intérieur et mon grand amour. […]

Non seulement l'identité romantique est revendiquée, mais, bien mieux, elle est désormais considérée comme « la plus grande fierté » du jeune poète. Or, très significativement, la posture de l'artiste en marge, qui refuse l'inscription dans la violence du monde (les « Zeppelins » et autres « morts stupides » de la guerre de 1914-1918) et clame haut et fort une forme d'*anachronisme*, est soulignée par le recours, mi-ironique mi-assumé, à l'image topique du poète au piano, qui « rêve dans la brume haendelienne ». Lorca se plaît ainsi à construire une image de lui-même en « Gerineldo chopinesque », du nom du héros du *Romance* anonyme « *Gerineldo y la Infanta*[8] ». La convocation, distanciée et revendiquée à la fois, de cet imaginaire médiéval renforce le sentiment d'anachronisme, en même temps qu'elle permet au jeune poète d'élaborer aux yeux d'Adriano del Valle l'image d'un adolescent en quête de l'amour, une quête qui s'exprimerait selon des modalités musicales, « chopinesques ».

On voit que cette posture romantique est étroitement associée à la valorisation du piano (« j'ai pour lyre un piano »). Or, les premiers écrits de Lorca convoquent régulièrement l'instrument et en proposent une image particulière, riche d'enseignements. Cette conception subit par ailleurs au fil des mois des modifications substantielles qui nous renseignent sur l'évolution de la perception du poète et de son rapport à la musique.

---

[6] *Ibid.*, pp. 47-51.
[7] Juan de la Cierva y Peñafiel (1864-1938), ministre de la guerre en 1918.
[8] Voir *El romancero,* éd. Giuseppe Di Stefano, Madrid : Narcea, 1978.

2. Réélaborations de la scène initiale

On peut déceler dans les textes de jeunesse quatre « versions » d'une même scène fantasmatique représentant le poète au piano. Lorca, de toute évidence, éprouve la nécessité de revenir par l'écriture sur l'intuition qu'il a de ce qui se joue d'une pensée de la création artistique à travers l'interaction avec son instrument.

Le premier témoignage de ce rapport intime au piano se situe dans la « *Mística que trata del dolor de pensar* », datée du 13 avril 1917. Le texte est une sorte de monologue à la première personne, où le sujet poétique évoque brièvement son piano, dans une effusion lyrico-sentimentale qui lui fournit l'occasion de développer une réflexion sur les modalités d'expression du sentiment à travers un *medium* artistique, à ce stade encore juvénile de sa production.

Veo lo que nunca vería sin ayuda del piano y mi corazón se traslada a mis dedos manchando de sangre muy roja al teclado… Sus venas sangran amores y sonidos de almas tristes y de noche y su madera negra y rojiza tiene olores de parral y de palo santo. Mi corazón es luz; mi alma, aire… El piano está llorando la sonata "Claro de luna"…[9]	Je vois ce que jamais je ne verrais sans l'aide du piano et mon cœur se déplace vers mes doigts, tachant de sang très rouge le clavier… Ses veines saignent des amours et des sons d'âmes tristes et de nuit, et son bois noir et rougeâtre sent la vigne et le palissandre. Mon cœur est lumière ; mon âme, vent… Le piano pleure la *Sonate au clair de lune*…

Si le « cœur » passe immédiatement, en suivant un mécanisme de translation, dans les « doigts » qui « tach[ent] de sang très rouge le clavier », il n'y a donc pas de hiatus entre l'expression du « cœur » et les modalités de sa manifestation à travers les touches. Lorca témoigne ainsi d'un fantasme d'immédiateté de l'expression, hérité de la posture lisztienne. Mais le poète s'en démarque sensiblement à travers le surgissement brutal d'une image sanglante, dont la violence n'est pas exempte d'une forme de fascination morbide (le sang « très rouge »). Cette plaie vive, sanguinolente, mais qui se fait dans le même temps la preuve d'un élan vital, d'une sève créatrice, se mêle, dans une image surprenante, aux « veines » de l'instrument, comme dans un pacte d'honneur qui mêlerait les deux sangs. À travers ce mélange des fluides vitaux, le poète ne fait plus qu'un avec son instrument, ce qui permet la mise en place d'une dynamique de tressage intime du son et de l'affect, « des amours et des sons d'âmes tristes ». Cette dynamique entraîne une indétermination sur l'auteur de l'action : le piano devient certes sujet – c'est lui qui « pleure la *Sonate au clair de lune* » – mais un sujet mixte, hybride, auquel l'instance poétique se trouve symboliquement mêlée. La pratique de l'instrument est vécue, par conséquent, comme fusion mystique de deux âmes, dont la rencontre fait surgir des mondes et ouvre sur les profondeurs du désir.

Ce fantasme de fusion et d'immédiateté se double logiquement de l'affirmation d'un souhait que l'on pourrait presque qualifier d'art poétique : celui d'être délesté des « pensées » au pur profit du son (« Beethoven », la « voix ») et de l'affect (les « baisers »).

[9] PRIJ 61.

¡Besos! ¡Ojos! ¡Voz! ¡Beethoven! ¡Pensamientos, pensamientos míos, abandonadme para que solo sea oído y corazón![10]	Baisers ! Yeux ! Voix ! Beethoven ! Pensées, mes pensées, abandonnez-moi pour que je ne sois plus qu'ouïe et cœur !

Le point de départ de l'idéal adolescent lorquien, « ouïe » et « cœur », est donc situé en deçà (ou au-delà) du langage articulé et de la rationalité : il pose explicitement les termes d'une rivalité entre musique et poésie, résolue pour l'instant au profit de la musique. Cette idée sera reprise dans la « *Mística que trata de la melancolía* », à travers une expression qui résume tout entière la condition de modèle expressif du piano : « Dans ces instants saturés de pensées, je voudrais être un piano pour dire mes amertumes[11] ».

Ces conceptions sont réitérées et affinées dans les scènes postérieures. L'instrument apparaît systématiquement dans sa figure de confident et dans sa dimension de double du poète, qui lui aussi souffre et chante. C'est cette souffrance partagée qui permet la connivence : « tu connais mon cœur comme personne[12] » dit-il à son piano. La fraternité avec le piano apparaît ainsi indissociable de la douleur d'amour qui lui est consubstantielle.

Cette douleur d'amour se double d'une fascination, on l'a vu, pour les images de sang. Or, la réitération du motif de la blessure fait surgir au fil des textes le paradoxe d'une relation fusionnelle où l'un des termes de la relation est source de meurtrissure pour l'autre : en jouant, « mes mains te blessent avec amertume, et mes pieds, se pressant avec force sur ton cœur, te font saigner des sons[13] ». Ainsi s'esquissent les contours d'une relation fantasmatique trouble où se mêlent la joie de l'expression musicale (« *soy feliz* », « je suis heureux ») et la douleur qui lui est concomitante. Chanter, c'est saigner, mais c'est aussi jouir de cette plaie ouverte. La douleur d'amour et la douleur d'expression se superposent jusqu'à se mélanger entièrement.

Le motif du poète au piano trouve son point d'aboutissement dans un texte, « *Fray Antonio* », qui met en scène le personnage d'Antonio, représentation fantasmée du poète dans la plus pure tradition du romantisme allemand, avec ses « yeux d'éternel rêveur » et ses « lèvres de continuel soupir[14] ». Le chant, encore une fois, y surgit de l'« amertume immense », et apparaît comme le fruit d'une nécessité intérieure irrépressible, substitut grandiose au pleur non versé : « ne sachant pas comment pleurer », Antonio « disposa ses mains sur l'ivoire d'or[15] » dans une sublimation explicite du sentiment et une totale assimilation à son instrument.

Au-delà du kitsch, qui est une tendance continue au fil de ces proses juvéniles, le texte met en avant un véritable manifeste musical. Celui-ci s'illustre dans la caractérisation particulière de la musique dont le texte témoigne. La mélodie, peut-on lire, « *disait* une soif de

[10] PRIJ 61.
[11] « *En esos instantes saturados de pensamientos, quisiera ser piano para decir mis amarguras* ». PRIJ 72.
[12] « *Tú conoces como nadie mi corazón* ». PRIJ 212.
[13] « *Mis manos te hieren con amargura, y mis pies, apretando con fuerza en tu corazón, hacen que te desangres de sonidos* ». PRIJ 212.
[14] « *Ojos de eterno soñador, labios de suspiro continuo* ». PRIJ 334. On croirait presque voir apparaître le « magnifique étranger » aux « yeux pensifs » du premier *Hymne à la Nuit* de Novalis !
[15] « *No sabiendo cómo llorar, puso las manos sobre el marfil de oro* ». PRIJ 334.

lointain inépuisable » et « un désir violent de l'azur fait chair[16] ». La musique apparaît donc ici explicitement comme un langage, enté directement sur la force vitale, le « désir » (« *ansia* », « *deseo* ») ; à cela vient s'ajouter la revendication d'une fusion intime entre la spiritualité (« l'azur ») et la part, non moins importante, faite au corps (« fait chair »). L'hybridité de la nature de la musique est particulièrement frappante ici.

L'extrait se clôt par l'évocation des vertus apaisantes de la musique :

El piano dio un acorde suavísimo con todas sus notas y de la oscuridad de la noche brotó el magnífico bálsamo espiritual: « Bienaventurados los que lloran, porque ellos serán consolados ». Antonio creyó ver el consuelo y se calló con una religiosidad pensativa. Mientras tanto, los gallos cantaban unos con otros, presintiendo la dulzura inefable del amanecer.[17]	Le piano frappa un accord très doux, de toutes ses notes, et de l'obscurité de la nuit jaillit le magnifique baume spirituel : « Bienheureux ceux qui pleurent, car ils seront consolés ». Antonio crut voir le réconfort et il se tut dans une religiosité pensive. Cependant, les coqs chantaient les uns avec les autres, pressentant la douceur ineffable du lever du jour.

« Baume spirituel », instrument de la parole de Dieu, le piano apparaît ainsi comme une ultime consolation face aux affres de la dépression : on retrouve dans le texte, comme en sous-main, la conception biblique d'une musique consolatrice aux vertus curatives, celle de David et Saül, qui fait advenir par son chant suave « la douceur ineffable du lever du jour[18] ». Ce texte apparaît comme une somme des conceptions lorquiennes de la musique à ce stade, encore initial, de sa production poétique : entre choix viable d'une expression immédiate de la douleur, non exempte cependant de souffrances supplémentaires dans son expression même – n'oublions pas que les doigts « saignent » sur le clavier – et outil rêvé d'une *catharsis*, baume, instrument divin d'apaisement et de sublimation du désir et des souffrances qui lui sont associées.

Or cette scène est très importante pour comprendre le déplacement qui va s'opérer en quelques mois, et dont deux textes témoignent chacun à leur manière : le poème *Interior*, et une scène tirée d'*Impressions et paysages*.

3. Du piano à l'orgue, ou grandeur et misère de l'interprète

1. « La chambre silencieuse […] au piano muet »

Le poème « *Interior* » est daté du 19 février 1918. Il est tout à fait frappant de mesurer le travail de décantation qui s'est opéré depuis la dernière version, dans « *Fray Antonio* », datée de septembre 1917. À une distance de six mois, les deux textes retravaillent le même matériau avec un écart particulièrement frappant de maturité sur le plan de l'écriture : Serge Salaün a pu parler, pour qualifier cette période, d'« apprentissage accéléré[19] ».

[16] « *Un ansia de lejanía inacabable, un deseo vehemente del azul hecho carne* ». PRIJ 335.
[17] PRIJ 336.
[18] PRIJ 336.
[19] Serge Salaün, « Les ruptures esthétiques : musique et poésie », dans Serge Salaün et Carlos Serrano (dir.), *Temps de crise et Années folles : les années 1920 en Espagne*, Paris : PUPS, 2002, p. 250.

Surtout, le poème vient bouleverser de manière extrêmement spectaculaire l'élaboration fantasmatico-musicale de l'année 1917, anéantissant purement et simplement le lien de l'instance poétique à son instrument, et le reléguant au passé. Nous en proposons ci-après un large extrait :

INTERIOR	INTÉRIEUR
La estancia silenciosa…	La chambre silencieuse…
El piano dormido	Le piano endormi
Sobre la gris penumbra	Sur la grise pénombre
Con encajes de olvido.	Avec ses dentelles d'oubli.
Nada suena en la noche.	Rien ne résonne dans la nuit.
Un espejo retrata	Un miroir fait le portrait
Al sofá carcomido	Du divan rongé
De damasco escarlata.	En damas écarlate.
En rincón polvoriento	Dans un coin poussiéreux
Un jarrón dieciochesco	Un vase dix-huitième
Muestra una escena rosa	Exhibe une scène rose
De carácter faunesco	De caractère faunesque
[…]	[…]
Todo cerrado y mudo.	Tout est fermé et muet.
Las rendijas del balcón	Les fentes du balcon
Dejan pasar luz suave	Laissent passer une lumière douce
Que se esparce en el salón.	Qui se répand dans le salon.
Una consola crujió…	Une console a craqué…
El piano resonó.	Le piano a résonné.
Las cuerdas se quejaron	Les cordes se sont plaintes
Porque un ratón las hirió.	Parce qu'une souris les a blessées.
Y silencio… silencio…	Et le silence… le silence…
[…]	[…]
La estancia abandonada	La chambre abandonnée
Escarchada con polvo	Givrée de la poussière
De aquella edad pasada	De cette époque passée
En que dulce el piano	Où le piano doucement
Las óperas cantaba	Chantait les opéras
– Norma. Los Puritanos –	– Norma. Les Puritains –
Que el músico adoraba…	Que le musicien adorait…
[…]	[…]
¡Oh! ¡qué pena! ¡qué pena!	Hélas ! Quelle peine ! Quelle peine !
[…]	[…]
La estancia silenciosa,	La chambre silencieuse,
¡Oh! ¡qué pena! ¡qué pena!	Hélas ! Quelle peine ! Quelle peine !
Con un piano mudo,	Au piano muet,
Toda de polvo llena…[20]	Toute pleine de poussière…

En posant le cadre habituel, Lorca dessine un horizon d'attente désormais fermement ancré : le salon, la nuit, avec son piano muet. Le lecteur s'attend à voir surgir quelque poète-pianiste aux lèvres soupirantes. On retrouve également le miroir, le divan, le vase avec des motifs mythologiques – qui remplace la scène orientalisante d'« *El piano* » –, le rayon lumineux. Mais si le texte convoque tous les éléments attendus, il en omet un, le principal : le

[20] PIJ 197-199.

musicien, seul apte à faire vivre cet univers et à réveiller cet espace endormi sous la poussière du temps.

« *Interior* » apparaît comme poème du manque et de l'absence. Il met en valeur avec insistance une scène caractérisée par son silence. Dans ce tableau sans compagnie humaine, ne subsistent que les traces de la présence révolue du poète. Le Bellini de *Norma* et des *Puritains*, adoré du « musicien[21] », figuration transparente du jeune Federico, n'existe plus désormais qu'à l'état de souvenir éteint, témoignage d'une « époque passée ». Ne reste plus dans ce champ déserté et « funèbre » (l'adjectif est répété deux fois) que la poussière et l'ombre de la mort. Les éléments habituels de la scène initiale sont systématiquement passés en revue, pour y associer toutes les déclinaisons possibles de la décrépitude : le divan est « rongé », le vase se situe « dans un coin poussiéreux », et à l'ouverture de la fenêtre sont substitués la fermeture et le silence. Le piano ne vibre plus que par le passage furtif des souris sur ses cordes. À la fin du texte, il est « muet », désespérément. « Hélas, quelle peine, quelle peine » : le musicien a déserté la scène.

La juxtaposition des différentes réélaborations de la scène initiale ici mise en évidence permet ainsi de retracer, en l'espace d'une seule année (février 1917-février 1918), une trajectoire fulgurante où la musique, emblématisée dans l'image du piano, passe successivement de l'état de seul moyen d'expression viable de la souffrance à celui de lointain souvenir, enseveli sous une couche de poussière. Avec « *Interior* » en effet, apparaissent soldés définitivement l'adolescence fougueuse et les rêves romantiques de grandeur pianistique, relégués aux oubliettes de l'histoire. Il va de soi que cette relégation vaut également – heureusement pour nous lecteurs – pour rejet d'un certain type d'écriture. Ce basculement, définitif, s'effectue en moins de six mois, et se trouve confirmé de manière très significative dans *Impressions et paysages*, publié en avril 1918.

2. Impressions et paysages

La représentation du poète en musicien subit en effet dans *Impressions et Paysages* une remarquable inflexion, comme en atteste particulièrement le chapitre consacré à la visite du Monastère de Silos[22]. Le personnage-narrateur se rend au célèbre monastère pour le visiter. À cette occasion, il rencontre un religieux avec qui il commence à parler de musique. Ce serait l'occasion rêvée pour le protagoniste de faire montre de ses dons en la matière, d'autant que Lorca nous a habitués à une représentation de personnages tout-puissants au piano. Mais là où Antonio, dans son salon, faisait surgir avec nonchalance et facilité la « brume bleutée de Chopin » de ses doigts inspirés, désormais le narrateur a singulièrement perdu de sa superbe, allant jusqu'à se qualifier de « très mauvais musicien » :

Le nombré a Beethoven y sonó a cosa nueva en sus oídos el apellido inmortal. Entonces yo le dije: « ... Soy muy mal músico y no sé si me acordaré de algún trozo de música, de ésa que usted no conoce, pero sin embargo, vamos al	Je lui nommai Beethoven et le nom immortel sonna à ses oreilles comme une chose nouvelle. Alors je lui dis : « Je suis très mauvais musicien et je ne sais pas si je me souviendrai de quelques passages de cette musique que vous ne connaissez pas, mais si

[21] Nous savons par le témoignage de Francisco García Lorca (dans *Federico y su mundo*, Madrid : Alianza, 1980) que l'un des premiers airs jamais joués au piano par Federico était précisément une transcription de l'air d'Amina au deuxième acte de *La Sonnambula* (1831), « *Ah, non credea mirarti…* ».
[22] Monastère qui fera l'objet d'un traitement poétique par un autre auteur majeur de la génération de 1927, Gerardo Diego, dans son poème « *El ciprés de Silos* ».

órgano a ver si recuerdo… »[23]	vous voulez me suivre jusqu'à l'orgue, j'essayerai de jouer malgré tout… »

Le récit continue et bascule :

[…] Después yo me senté en el órgano. Allí estaban los teclados místicos con pátina amarillenta, filas de pajes del ensueño que despiertan a los sonidos. Allí estaban los registros para formar las divinas agrupaciones de voces. El monje inflaba los fuelles… Entonces vino a mi memoria, esa obra de dolor extrahumano, esa lamentación de amor patético, que se llama el allegretto de la séptima sinfonía. Di el primer acorde y entré en el hipo angustioso de su ritmo constante y de pesadilla. *No había dado tres compases cuando apareció en la puerta del camerino el fraile que contó las leyendas en el claustro… Tenía una palidez acentuada. Se acercó a mí y tapándose los ojos con las manos con acento de profundo dolor me dijo: « ¡Siga usted, siga usted! »… pero quizá por una misericordia de Dios, al llegar donde el canto toma acentos apasionados y llenos de amor doloroso, mis dedos tropezaron con las teclas y el órgano se calló. No me acordaba de más…* [24]	[…] Le chant terminé, je m'assis à l'orgue. Je voyais devant moi les claviers mystiques couverts d'une patine jaunâtre, pareils à des files de pages enchantés réveillant les sons, et, au-dessus d'eux, les registres destinés à former les divins chorals. Le religieux gonflait les soufflets… Alors je me souvins de cette œuvre douloureusement surhumaine, de cette lamentation d'amour pathétique qu'est l'*Allegretto* de la Septième Symphonie. Je fis le premier accord et j'entrai dans le halètement angoissé de son rythme constant et obsédant. Je n'avais pas joué trois mesures qu'apparut à la porte de la tribune le Frère qui m'avait conté les légendes dans le cloître… Il était d'une pâleur extrême. Il s'approcha de moi et cachant ses yeux dans ses mains : « Continuez, continuez… ! », me dit-il, avec un accent de profonde souffrance. Mais peut-être par une grâce divine, comme j'arrivais au passage où le chant prend un ton passionné plein d'amour douloureux, mes doigts hésitèrent et l'orgue se tut. Je ne me souvenais plus de la suite…

L'extrait apparaît comme le reflet inversé du récit d'Antonio, qui livrait un témoignage pleinement déployé des capacités musicales de l'interprète. Nous avons ici au contraire une narration fondée exclusivement sur une série d'interruptions, dans une organisation narrative destinée à susciter délibérément la frustration. De ce point de vue, la mise en regard des deux paragraphes du récit est particulièrement éclairante.

Le premier paragraphe construit un horizon d'attente, à travers une représentation de l'orgue comme instrument sacré, constitué de « claviers mystiques » couverts par la patine du temps, donc sanctifiés par ce contact avec l'immémorial – c'était également le cas du piano dans *Fray Antonio*. Cette sacralisation de l'instrument se double d'une référence à une œuvre caractérisée par sa grandeur « surhumaine », l'*Allegretto* de la *Septième symphonie* de Beethoven, qui apparaît par juxtaposition comme l'expression musicale même de cette sanctification.

Or, là où le premier paragraphe organisait les conditions d'une réception éminemment favorable, alors même que nous venons d'entrer dans la musique, la narration s'interrompt brutalement au début du deuxième paragraphe en soulignant elle-même sa propre interruption : « je n'avais pas joué trois mesures que… ». Dès lors que mention est faite de l'irruption du religieux dans la scène, même si la musique continue, le charme est pour ainsi

[23] IP 114-115.
[24] IP 115.

dire rompu : l'attention, au premier chef celle de l'interprète, s'est dispersée, l'écoute est distraite. Là où Antonio pouvait laisser libre cours à une inspiration puissante et *continue* – jusqu'à l'aube ! –, peut-être précisément du fait de sa solitude nocturne qui permettait un déploiement illimité de son intimité et de ses capacités créatrices, le narrateur d'*Impresiones y paisajes* témoigne au contraire de son incapacité à jouer de la musique devant autrui sans être parasité par cette présence importune. Peu importe dès lors que le moine insiste pour qu'il continue à jouer (« *¡ siga usted, siga usted !* »), et peu importe également qu'il manifeste des signes évidents d'empathie et de transport sous l'effet de la musique de Beethoven (pâleur, yeux fermés, « accent de profonde souffrance ») : l'élan n'y est plus.

Dès lors, le fiasco absolu emblématisé par la deuxième interruption de la musique, du fait cette fois du narrateur lui-même, qui témoigne ainsi aussi bien de sa maladresse (« *mis dedos tropezaron* », c'est-à-dire non pas « mes doigts hésitèrent » comme le propose Claude Couffon, mais bien *trébuchèrent*) que de son incompétence (« je ne me souvenais plus de la suite… », défaut de mémoire, oubli du sacré !), lui apparaît comme une « grâce divine » moins parce qu'il évite au moine de défaillir complètement sous l'impact de la musique que parce qu'il lui permet de cesser de se livrer à la pratique d'une activité musicale qui passe désormais, contre toute attente, pour un véritable calvaire. L'orgue se tait et le relais est transmis à l'écriture, dans ce qui apparaît comme une singulière castration du penchant musical du narrateur.

Qu'on ne se méprenne pas cependant. L'abandon piteux du narrateur n'empêche pas pour autant la musique d'imposer encore son pouvoir immense sur les auditeurs, et le pouvoir de fascination reste intact. Mais tout se passe comme si le texte venait opérer une forme de *dissociation*. L'efficace de la musique en elle-même reste inquestionnée, mais son interprète apparaît désormais comme défaillant, quand bien même il serait l'agent de cette efficacité musicale. Le narrateur-musicien échoue à donner de la musique autre chose qu'une *sérénade interrompue*, et ne parvient pas à ancrer celle-ci dans une forme de continuité : il ne mène pas le mouvement de la symphonie de Beethoven *à son terme*. Métaphore transparente, si l'on peut oser l'analyse, de l'abandon progressif par le jeune Lorca de la voie musicale comme moyen d'expression artistique exclusif.

Comme pour confirmer cette intuition d'abandon, le narrateur retrouve le moine quelques pages plus loin.

La conversación fue de música. *"¿Le gusta mucho a usted la música?", le pregunté. […]* *"Más de lo que usted se figura, pero yo me retiré de ella porque me iba a embrutecer. Es la lujuria misma… yo le doy a usted un consejo… abandónela si no quiere pasar una vida de tormentos. Todo en ella es falso… Ahora mi única música es el canto gregoriano"…* *Después charlamos de otras cosas*[25].	La conversation reprit sur la musique : – Vous aimez beaucoup la musique ? lui demandai-je. […] – Plus que vous ne pouvez l'imaginer, mais je l'ai abandonnée parce qu'elle allait m'envoûter. C'est la luxure même… Laissez-moi vous donner un conseil… abandonnez-la si vous ne voulez pas connaître une vie d'enfer. Tout en elle est trompeur… Maintenant, ma seule musique, c'est le chant grégorien… Puis nous parlâmes d'autres choses.

[25] IP 118.

Le texte inscrit dans son mouvement même le passage de relais. Il faut *parler d'autre chose*. Bien sûr, l'affirmation n'engage que le moine, mais celui-ci est ensuite qualifié, « véritablement », d'« homme admirable » par le narrateur[26], et il n'en faut peut-être pas tellement plus pour donner à sa parole le poids d'un précepte. Ou du moins d'une tentation.

Quelles perspectives nous sont données de la conception lorquienne du piano, et du musicien au piano, au terme de cette réflexion ? Celles d'une singulière évolution. Le jeune écrivain semble passer, au fil des mois et des pages, de l'exaltation romantique la plus débridée à la tentation de l'abandon pur et simple. Cette évolution est d'autant plus frappante qu'elle garde pour cadre régulier, mois après mois, celui de la scène initiale du dialogue passionné avec le piano, de nombreuses fois réécrite. La réitération de la scène nocturne et familière permet de dessiner avec plus de netteté encore une trajectoire qui prend sa source dans la confidence d'une mélodie de *bel canto* jouée jusqu'à l'aurore, et qui se termine dans le souvenir ému de l'instrument dissimulé sous « ses dentelles d'oubli[27] ». Écrire (sur) la musique devient l'occasion d'une profonde méditation identitaire sur sa propre trajectoire créatrice.

Ce faisant, Lorca témoigne aussi d'une mutation fondamentale dans l'appréhension qu'il a de lui-même comme instrumentiste. Il passe ainsi de la toute-puissance fantasmée, vectrice d'une expression immédiate et d'une fusion idéale de l'affect et du son, aux doigts qui trébuchent sur le clavier de l'orgue, devant quelques moines émerveillés. Il passe aussi de l'ouverture quasi-mystique à l'azur de Chopin, dans une extase merveilleuse et baroque, à la tentation austère de condamner cet art « trompeur », en dépit de son amour infini pour lui. La musique semble désormais définitivement perçue, en cette année 1918, comme un « iris impossible ». Et c'est ainsi, dans la « peine d'or vieux » de ce « ciel bleu plein de soir », que « se couvre de rosée/le rêve du clavier[28] »…

Thomas LE COLLETER
Université Paris-Sorbonne, CRLC-EA 4510

[26] « *Indudablemente es un tipo admirable ese artista benedictino* ». IP 119.
[27] « *Encajes de olvido* ». PIJ 197.
[28] *« Pena de oro viejo », « cielo azul lleno de tarde », « se llena de rocío/el ensueño del teclado »*. PIJ 373.