

Complaintes gitanes

FEDERICO GARCÍA LORCA

Complaintes gitanes

Traduit de l'espagnol par

LINE AMSELEM

Édition bilingue

IDEM • VELLE



AC • IDEM • NOLLE

ÉDITIONS ALLIA

16, RUE CHARLEMAGNE, PARIS IV^e

2010

TITRE ORIGINAL
Romancero gitano

INTRODUCTION

*Pour écrire le nom de Stefano Arata
(7 juillet 1959 - 20 juillet 2001)*

Le *Romancero gitano* est le recueil de poésie le plus célèbre de toute la littérature espagnole. Il rassemble dix-huit textes composés entre 1924 et 1927 par Federico García Lorca (1898-1936). Avant même leur parution en 1928, les poèmes suscitent un enthousiasme hors du commun lorsque Lorca les lit en public. La critique encense le livre, qui est aussi un grand succès de librairie.

Pourtant, dans ce concert de louanges, l'auteur lui-même semble émettre des réserves. Dès 1926, il exprime sa volonté de faire évoluer sa poésie et annonce des textes nouveaux. En effet, alors que Lorca dans le *Romancero gitano* donne à ses textes une forme des plus traditionnelles, il est attiré par les idées esthétiques d'avant-garde. Elles lui sont transmises en particulier par son ami Salvador Dalí. Le peintre est l'auteur d'un *Manifeste anti-artistique* qui exprime avec force et impertinence la nécessité de rechercher l'objectivité et la symétrie en rejetant le sentimentalisme, l'harmonie, et toutes les valeurs bourgeoises pour s'adonner aux nouveautés de l'époque : le jazz, le charleston, le cinéma ou

la technique. Ces idées sont sublimées par Lorca dans l'*Ode à Salvador Dalí* qu'il compose en 1927.

Après la fructueuse proximité amicale et artistique des années 1926 et 1927, Dalí s'éloigne de Lorca et commence sa collaboration avec Luis Buñuel. Le mépris désinvolte et provocateur du peintre se cristallise en une violence contre l'Andalousie traditionnelle, antonyme de la Catalogne des avant-gardes. Buñuel et Dalí prennent pour objet principal de leurs moqueries le poète Juan Ramón Jiménez, mais Antonio Machado et Lorca ne sont pas épargnés par les auteurs du *Chien Andalou*.

Une longue lettre de Dalí à Lorca après la publication du *Romancero gitano* ne retient des poèmes que quelques images novatrices et engage Lorca à "ne pas avoir peur", à "abandonner la rime" et l'invite à "se lancer dans le vide".

Ces conseils ne sont certainement pas sans effet pour le poète, car lorsqu'il achève son *Romancero gitano*, Lorca se trouve à un tournant de son existence. Pendant des années, il a écrit sans rien publier ; depuis 1921, il a organisé des manifestations pour son entourage, des concerts et des conférences, mais sa famille doute de lui et dans ses lettres, il exprime son désarroi. En 1927, ses amis artistes de Madrid se dispersent : ils sont comme lui nés avec le siècle et atteignent alors une maturité dans leur art, on les appellera la Génération de 1927. Lorca se met à développer une activité fébrile : il publie en mai *Chansons*, un livre de poèmes, il lance le projet de fonder une revue à

Grenade sur le modèle catalan de l'*Amic de les Arts*, sa pièce *Mariana Pineda* est créée le 24 juin et le 25 juin a lieu le vernissage de sa première exposition de dessins.

Les poèmes qu'il écrit juste après son *Romancero* sont en prose et, à l'issue d'un voyage déterminant, le recueil suivant qu'il publie est *Poeta en Nueva York*, d'une très grande liberté formelle. La modernité américaine y est décrite avec un lyrisme violent.

Dans les années 1930, Lorca se consacre surtout à son activité théâtrale comme directeur de troupe et comme dramaturge à succès. Il manifeste son attachement au Siècle d'or du théâtre espagnol en mettant en scène Lope de Vega, par exemple. Au même moment, il écrit des pièces novatrices et désormais classiques comme la *Maison de Bernarda Alba* ou la *Savetière prodigieuse*, ainsi que des œuvres d'avant-garde comme *le Public* ou *Lorsque cinq ans auront passés* qui ne seront pas montées de son vivant.

Cependant, le *Romancero gitano* demeure un livre essentiel de Federico García Lorca qui apparaît donc comme un sommet de son œuvre à la veille d'une rupture.

Le projet poétique du *Romancero gitano* est le reflet de ce moment d'équilibre, perceptible dans le titre même du recueil. Lorca y annonce le rapprochement original de deux traditions puissantes en Espagne : la forme poétique du *romance* (*romancero* désigne un ensemble de *romances*) et le monde gitan. Le titre original donné par

le poète – *Primer romancero gitano* – signalait la nouveauté de l’entreprise. L’adjectif “premier” qualifiant le recueil est abandonné en 1933.

L’Andalousie, dont la quintessence est pour Lorca le peuple gitan, était déjà présente dans sa poésie et en particulier dans le *Poema del Cante Jondo*, écrit en 1921 et publié en 1931. Le contexte novateur des années 1920 fait qu’une telle inspiration d’apparence régionaliste et folklorique n’a pas toujours été bien perçue. Elle a surtout été simplifiée. Avec le temps, Lorca a tenu à s’en expliquer en élaborant des textes théoriques parmi lesquels on peut retenir *Teoría y juego del duende*. Il y explique que l’esprit andalou – le *duende* – est à rechercher au-delà de l’époque musulmane ou de l’époque romaine de l’Andalousie. Ses racines helléniques et sémitiques font du chant des Gitans un témoignage de la spiritualité méditerranéenne. Le *duende* est à “réveiller dans les dernières demeures du sang”, dit Lorca. L’attachement à l’Andalousie du poète a donc une teneur universelle, aux antipodes du pittoresque.

Pour Lorca, les meilleurs vecteurs de l’esprit andalou sont les chanteurs de flamenco. D’ailleurs la première formation du poète a été musicale, on le destinait dans son adolescence à une carrière de pianiste. Il transmet à sa poésie les rythmes du *cante jondo*, le chant profond des Gitans plein de “peine sombre”. Les phrases des poèmes sont brèves, morcelées par une ponctuation correspondant plus à une musique qu’à la syntaxe.

Le rythme saccadé du flamenco s’accouple à une autre cadence bien plus lente, celle du *romance*. Cette forme poétique, pratiquée en Espagne depuis le Moyen Âge, est composée de vers de huit syllabes (sauf exception) uniquement rimés aux vers pairs. Une telle structure offre une longue séquence de seize syllabes, avant de parvenir à la rime. De plus, la rime est assonancée, elle néglige les consonnes pour ne concerner que les deux dernières voyelles, ce qui permet une grande souplesse dans le choix des mots : *luma* rime avec *pluma* [u/a], *nardo* avec *mirando* [a/o]. Le lecteur est donc bercé par le caractère régulier de l’octosyllabe et suspendu dans l’attente de la rime qui prépare une issue fatale ou glorieuse. Ces différentes caractéristiques en font la poésie narrative par excellence, faite pour être chantée et ce d’autant plus que la longueur du poème est indéfinie.

Le *romance* est le support poétique privilégié des époques médiévales, l’équivalent des chansons de gestes françaises. Le récit de la conquête par les chrétiens du sol occupé par les musulmans en est un des thèmes principaux. Le récit des hauts-faits du Cid et de ses amours font l’objet d’un cycle de *romances* fondateur pour les Espagnols.

Cependant, l’histoire de cette forme poétique ne s’arrête pas au xv^e siècle, car la Renaissance espagnole a la grande particularité de ne pas tourner le dos au Moyen Âge. Le développement de l’imprimerie suscite la

conservation et la diffusion de textes médiévaux tandis que s'opère un renouveau du *romance*. Les supports se multiplient, depuis le feuillet volant (*pliego suelto*) que les aveugles vendent en chantant dans les rues jusqu'aux gros volumes sans cesse réimprimés, en passant par de petites compilations de poche (*Silva de varios romances*) préparées par des éditeurs, qui connaissent un grand succès pendant plus d'un siècle. Les thèmes en sont variés : ils évoquent les anciens récits épiques, l'histoire des rois contemporains ou des rois de légende mais aussi des amours contrariées, des trahisons, des retrouvailles, des récits bibliques, la vie des saints ou encore les faits divers les plus récents.

Des *romances* sont chantés jusqu'à nos jours dans les campagnes ou dans les communautés juives ayant conservé la langue espagnole depuis leur expulsion de 1492. La mémoire de ces textes se perd aujourd'hui, mais elle était encore vivace au début du *xx^e* siècle et Lorca s'y réfère précisément. Il revisite des thèmes classiques du *romancero* tels que l'histoire du roi Ferdinand IV l'Ajourné, mort en 1312, ou celle de Thamar et Amnon inspirée de la Bible et dont des versions populaires sont conservées dans la région de Grenade. Le poète ajoute de nouveaux récits élevés au rang de mythes par la forme même du *romance* et par les éléments fondamentaux qu'ils mettent en scène : la lune meurtrière ou le vent violeur. La musique du *romance* donne à son contenu la

solennité évidente de son héritage. D'ailleurs, les poètes du Siècle d'or ont su la mettre au service du pouvoir en associant par exemple un texte à la gloire de Philippe II à un récit de la Reconquête dans un raccourci qui faisait du roi contemporain l'égal du Cid. Le *Romancero gitano* célèbre Preciosa, Amargo et les Camborio comme les héros, les monarques et les martyrs du *romancero*. Le monde des Gitans est ainsi magnifié tandis que la Bible devient andalouse par la version lorquienne de Thamar et Amnon.

Aux deux traditions qu'il rapproche ici, Lorca associe des images surprenantes inspirées par les idées de son temps. Il déclare ne pas pouvoir les expliquer lui-même. Le *Martyre de sainte Eulalie* est le texte le plus riche en métaphores audacieuses, sans doute parce que le thème de la torture s'adapte à l'esthétique de la cruauté développée par les surréalistes. Les sursauts des mains coupées et la dépouille grouillante de rapaces séduisent Dalí, qui peint à l'époque des charognes d'ânes en proie aux fourmis. Cet aspect du *Romancero gitano* n'est pas à négliger mais les inventions de Lorca sont subtiles et troublent plus qu'elles ne choquent. Ses écarts de langage ne brisent pas le cadre syntaxique et les textes demeurent très accessibles. Malgré son admiration pour Góngora, Lorca choisit la clarté, "el estilo llano".

Le *Romancero gitano* est donc une œuvre syncrétique, à la fois classique et moderne, savante et populaire,

régionale et universelle, saturée d'érudition musicale et littéraire tout en paraissant spontanée.

Il existe à notre connaissance trois éditions en français de l'ensemble des poèmes du *Romancero gitano*, toutefois aucune n'a tenté de transmettre le mètre et la rime qui donnent son mouvement musical et tragique à ce recueil. C'est pourquoi une nouvelle traduction nous a semblé nécessaire. Le texte original, très travaillé par Lorca, est stable dans les différentes éditions en espagnol.

La traduction de Paul Verdevoye publiée en 1954 (Paris, La Nouvelle Édition) est demeurée confidentielle. Les textes sont rendus en heptasyllabes libres de rimes. L'édition française du *Romancero gitano* la plus récente est celle de Claude Esteban (édition bilingue, Paris, Aubier, 1995). Le poète traducteur y laisse toute liberté à sa propre démarche poétique et prend le parti de ne pas rendre la rime ni le mètre. Cette traduction demeure très fidèle au sens du texte espagnol. La version la plus diffusée est celle des éditions Gallimard publiée pour la première fois en 1961. Les textes sont traduits par André Belamich sauf la *Casada infiel* par Jean Prévost et le *Martirio de santa Olalla* par Jules Supervielle. Belamich choisit l'heptasyllabe, qu'il respecte à l'exception de quelques vers, il recherche aussi les assonances aux vers pairs mais n'impose pas à son texte de norme fixe. Le lecteur perçoit par intermittence la sonorité du

romance. En revanche, Jean Prévost choisit l'octosyllabe et, dans une logique propre à la poésie française, tente de donner à tous les vers des rimes consonnantes. L'organisation des rimes est irrégulière, elles sont tantôt embrassées, tantôt croisées. Supervielle traduisant le *Martyre de sainte Eulalie* adopte l'heptasyllabe et accueille quelques rares assonances.

Notre traduction tente de transposer les caractéristiques du *romance* en français. Le décompte des syllabes est différent dans les deux langues, en effet, l'octosyllabe espagnol porte son dernier accent tonique sur la septième syllabe et c'est cette accentuation qui donne sa mesure au vers. Bien que dans la plupart des cas, le vers du *romance* comporte huit syllabes, il peut s'arrêter à sept syllabes ou rarement se prolonger jusqu'à neuf.

Par conséquent, l'octosyllabe espagnol nous semble pouvoir être traduit en français par des vers de sept ou de huit syllabes. Nous avons rendu sept textes en heptasyllabes et dix en octosyllabes. Le choix du mètre est maintenu pour l'ensemble de la pièce traduite excepté pour la *Burla de don Pedro a caballo* qui a une métrique irrégulière. Nous avons conservé des rimes assonantes aux vers pairs mais, étant donné la morphologie du français, nous ne retenons qu'une voyelle pour la rime au lieu de deux en espagnol. Ainsi "ruisseau" rime avec "cachot, eau, couteau". "Cerise" rime avec "nuit, souvenir, abri". Lorsque nous n'avons pas pu conserver une même assonance pour

l'ensemble d'une pièce, nous avons voulu respecter le maintien de la rime au sein d'unités de sens, souvent étendues sur quatre vers. En effet, le *romance* est traditionnellement agencé en quatrains, perceptibles ou non dans la typographie mais sensibles pour les textes chantés.

Un autre point délicat est celui de la traduction des mots se référant à des réalités inexistantes en langue française. Plutôt que de laisser certains termes en espagnol nous en donnons des équivalents en français (Verdevoye ne traduit pas “navaja” ni “girasol” et Belamich place entre guillemets le mot “véronique” pour mettre son lecteur en alerte car il désigne une passe de corrida). Il nous semble essentiel que le lecteur d'une traduction n'ait pas à consulter un dictionnaire bilingue. C'est selon ce principe que nous avons traduit le mot *romance* par complainte. Les deux mots ne se recourent pas complètement, le dictionnaire *Petit Robert* définit ainsi la complainte : “1) plainte, lamentation 2) chanson populaire d'un ton plaintif dont le sujet est en général tragique ou pieux”. Un tel choix n'a pas été aisé car il modifie le titre sous lequel le livre a circulé jusqu'à présent. Cependant, le mot *romancero* ne renvoie à aucun référent en français. Le titre *Romancero gitan* n'est compréhensible que par des hispanistes français ! Nous préférons une traduction imparfaite plutôt qu'une absence de traduction.

En revanche, nous avons traduit avec précision les noms rares dont un équivalent existe en français. C'est

le cas en particulier pour les noms de végétaux méditerranéens comme le nard appelé aussi tubéreuse, si présent dans la poésie de Lorca. Claude Esteban le traduit par “jasmin” et donne ainsi un référent connu à son lecteur. Nous avons gardé le mot exact car la charge symbolique de la tubéreuse est grande et renvoie, par exemple, au *Cantique des cantiques*.

Nous venons d'exposer notre parti pris de traduction en mettant en avant notre volonté de rappeler en français la forme du *romance* car telle est l'originalité de notre démarche et sa justification. Bien entendu, nous n'avons pas privilégié cette exigence au détriment du sens, mais le choix de certains substantifs paraît avoir été dicté au poète par le jeu des assonances. Traduire “plata” par “métal” afin de respecter une assonance nous semble moins exact du point de vue sémantique et malgré tout plus fidèle à l'original que le maintien du sens littéral “argent” qui briserait une harmonie vocalique.

En définitive, la contrainte que s'impose le traducteur en voulant respecter la rime et le mètre ne nous apparaît pas comme une réduction de son espace. Bien au contraire, ce cadre donne l'occasion d'explorer des voies plus nombreuses car la recherche de sonorités et de rythmes entraîne celui qui traduit à ne pas s'arrêter au premier sens qu'il perçoit.

LINE AMSELEM

I
ROMANCE DE LA LUNA, LUNA

A Conchita García Lorca

*La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos.
El niño la mira mira.
El niño la está mirando.
En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, líbrica y pura,
sus senos de duro estaño.
Huye luna, luna, luna.
Si vinieran los gitanos,
harían con tu corazón
collares y anillos blancos.
Niño, déjame que baile.
Cuando vengan los gitanos,
te encontrarán sobre el yunque
con los ojillos cerrados.
Huye luna, luna, luna,
que ya siento sus caballos.
Niño, déjame, no pises
mi blancor almidonado.*

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

I
COMPLAINTE DE LA LUNE, LUNE

À Conchita García Lorca

La lune vint à la forge
en jupe de tubéreuse
et l'enfant ouvrit sur elle,
ouvrit, ouvrit ses grands yeux.
Dans l'air tout ému, la lune
bouge ses bras et ses mains,
en montrant, lubrique et pure,
ses deux seins de dur étain.
Va-t-en lune, lune, lune.
S'ils arrivaient, les Gitans
feraient de ton cœur parure
d'anneaux et de colliers blancs.
Petit, laisse-moi danser.
Lorsque les Gitans viendront,
tes jolis yeux seront clos,
sur l'enclume ils te verront.
Va-t-en lune, lune, lune,
je les entends galoper.
Petit, ne marche pas sur
ma blancheur amidonnée.

Le cavalier traversait
la plaine, tambourinaire,

*Dentro de la fragua el niño,
tiene los ojos cerrados.
Por el olivar venían,
bronce y sueño, los gitanos.
Las cabezas levantadas
y los ojos entornados.*

*Cómo canta la zumaya,
¡ay cómo canta en el árbol!
Por el cielo va la luna
con un niño de la mano.*

*Dentro de la fragua lloran,
dando gritos, los gitanos.
El aire la vela, vela.
El aire la está velando.*

et dans la forge l'enfant
avait fermé les paupières.
Au milieu des oliviers,
les Gitans de bronze et rêve
ont la tête relevée
et leurs yeux sont entrouverts.

Comme chante sur son arbre,
oh, chante le chat-huant,
dans le ciel passe la lune,
tenant la main d'un enfant.

Les Gitans dedans la forge
poussent des cris en pleurant
et le vent la veille, veille.
La veillent l'air et le vent.