



**HAL**  
open science

## L'Andalousie comme métaphore: utilisation du paradigme andalou par Lorca et Darwich

Emilie Picherot

► **To cite this version:**

Emilie Picherot. L'Andalousie comme métaphore: utilisation du paradigme andalou par Lorca et Darwich. Cahiers textuels, 2017. hal-03554681

**HAL Id: hal-03554681**

**<https://hal.univ-lille.fr/hal-03554681v1>**

Submitted on 3 Feb 2022

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

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

Lorsque l'on évoque Lorca, on pense immédiatement à son assassinat par les forces fascistes. La Guerre d'Espagne est une référence récurrente aussi bien dans la littérature que dans les autres arts et le poète andalou y joue un rôle majeur. Bien avant 1936 pourtant, la Péninsule ibérique a offert aux littératures européennes en général un ensemble de références, véritables *exempla* historiques, qui ont nourri de nombreuses œuvres. L'épisode le plus fécond et le plus connu est celui que l'on peut désigner par le syntagme vague de « l'Espagne des trois cultures » qui rappelle la présence politique musulmane en Espagne, et, plus particulièrement, dans le sud, dont les lois ont su favoriser pendant huit siècles une coexistence relativement pacifique entre juifs, chrétiens et musulmans. Ce qui progressivement devient une sorte de « paradigme andalou » s'élabore au fil des siècles et des emplois dans les littératures, d'abord arabe, puis espagnole, puis européenne pour enfin irriguer les littératures dites post-coloniales dans lesquelles il joue un nouveau rôle, support d'une réflexion sur les liens entre le lieu et la culture, sur les hiérarchisations et les processus coloniaux.

#### Naissance du « paradigme andalou »

Dès le XIV<sup>e</sup> siècle, chez un auteur lui-même d'origine andalouse on peut trouver les premières traces de ce « paradigme andalou ». Ibn Khaldûn, le célèbre historien maghrébin a eu l'occasion de travailler pendant trois ans pour les Nasrides de Grenade (de 1362 à 1365)<sup>1</sup>. Dès les premières lignes de son *Autobiographie*, il rappelle justement ses origines andalouses. L'exil est encore assez proche et il n'est pas surprenant qu'il mentionne cette référence territoriale comme élément significatif de sa généalogie. Magnifiquement reçu par le sultan nasride, Ibn Khaldûn entretient d'étroits contacts avec l'historien andalou Ibn al-Khatîb. L'année suivant son arrivée en al-Andalus, il se voit chargé d'une ambassade auprès de Pierre, le roi chrétien résidant à Séville.

J'étais porteur d'un riche présent, notamment des soieries et des chevaux de race équipés de lourds étriers en or. Je rencontrai le roi chrétien à Séville, où je vis de mes yeux les vestiges de ma famille. Il me traita avec les plus grands honneurs et se réjouit de ma présence. Il apprit que ma famille avait occupé jadis à Séville une haute position, et le juif Ibrâhîm Ibn Zarzar lui fit mon éloge. [...] Lorsque j'arrivai donc chez le roi de Castille, Ibn Zarzar fit mon éloge devant lui. Le souverain me demanda de rester, et m'offrit de me rétablir dans les biens de mes ancêtres à Séville, détenus par des dirigeants de son royaume. Je m'en défendis en des termes qu'il put accepter, et il continua à me marquer sa satisfaction jusqu'à mon départ. Il me fournit des provisions et me donna une monture : une mule fringante pourvue de lourds étriers et d'une bride en or<sup>2</sup>.

Porteur d'une identité andalouse, parfait connaisseur des rouages du pouvoir et de la société nasride pour y avoir séjourné plusieurs années et y avoir joué un rôle politique de premier ordre, Ibn Khaldûn évoque à de nombreuses reprises le paradigme andalou dans ses réflexions sur l'esprit de corps, le lignage, ou encore le déclin des civilisations<sup>3</sup>. En cette fin du XIV<sup>e</sup>

---

<sup>1</sup> *Livre des Exemples*, traduction, présentation et notes Abdesslem Cheddadi, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2002, Chapitre I., p. 51.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p 99.

<sup>3</sup> Voir les chapitres de la *Muqqadima*, Alger, CNRPAH, 2006 intitulés « L'esprit de corps résulte de la fusion par les liens du sang ou de quelque chose d'équivalent », « Les lignages purs ne se rencontrent que chez les gens qui vivent isolés dans le désert, tels que les Arabes ou les peuples du même genre », « Comment se produit le mélange des lignages » ou « Les

siècle, al-Andalus, réduit au royaume de Grenade, se présente à lui comme un exemple privilégié qui permet de comprendre la perte inéluctable de l'identité arabe au sein d'un ancien territoire arabisé. Ibn Khaldûn déplore ainsi que les Andalous aient sacrifié le recours arabe à la lignée généalogique dans leurs noms, au profit d'une « origine » géographique<sup>4</sup>. Or c'est cette identité territoriale qui intéresse particulièrement la poésie arabo-andalouse, puisqu'elle fait d'un usage sociologique repéré par l'historien un élément littéraire, porteur d'une identité commune.

L'espace n'est pas une donnée *a priori* mais une construction due à la communauté qui l'habite et en tire sa définition. Le concept d'hybridation mis en évidence par la littérature post-coloniale semble particulièrement approprié pour comprendre ces textes. Cette hybridation naît en effet d'un double principe : d'une part, une appartenance territoriale revendiquée comme étant à l'origine d'une définition communautaire (les Arabo-andalous sont tels parce qu'Andalous), d'autre part, une définition du lieu lui-même en décalage conjoncturel avec cette définition (l'espace n'est plus arabisé et il est sorti de l'Islam). L'hybridité est donc un processus qui se lit dans l'Histoire. Ce qui rend l'Arabo-andalou hybride n'est pas le fait qu'il soit « à la fois » Arabo-musulman et Espagnol mais le fait qu'au fil des conquêtes chrétiennes l'espace espagnol soit devenu chrétien. La présence arabo-andalouse qui saturait la définition de l'espace avant le siècle de *fitna*, est *conquise* par une autre présence, qui revendique désormais le droit de définir à son tour l'espace.

L'histoire de la *Reconquête*, dont le préfixe trahit le point de vue chrétien, s'étale sur les huit siècles de présence politique musulmane. Dans cette représentation, des éléments étrangers au lieu (les musulmans et les juifs), sont progressivement renvoyés à leur lieu « naturel » ou « d'origine » : le sud de la Méditerranée. Cette représentation n'est en rien liée aux expériences individuelles et familiales. Sur huit siècles, le simple bon sens doit envisager des phénomènes de conversions, de mariages mixtes, de déplacements, qui rendent l'histoire idéalisée de la *Reconquête* peu satisfaisante. De ce fait, et comme Ibn Khaldûn avait pu le montrer dès le XIV<sup>e</sup> siècle, l'arabo-musulman d'Espagne, que l'on devrait plus justement nommer l'Espagnol musulman, comme l'Espagnol juif, est chassé du lieu qui pourtant le définit, au principe que sa religion ou celle de ses ancêtres n'est pas celle de ce lieu... On a pu montrer ailleurs l'importance de l'inscription andalouse de la poésie arabo-espagnole<sup>5</sup> : les poètes revendiquent leur spécificité territoriale face à la poésie de Bagdad par exemple avec laquelle ils entretiennent à la fois un complexe de provinciaux éloignés du centre de l'Empire musulman et une fierté liée, justement, à cet ancrage même, siège de leur identité collective. De ce fait, on pourrait affirmer qu'il n'y a pas plus *espagnol* que le musulman d'Espagne alors même que l'Histoire le condamne à la marginalité.

## L'âme de l'Espagne, l'identité andalouse

---

vaincus imitent toujours les vainqueurs dans leurs marques distinctives, leurs vêtements, leurs occupations, ainsi que dans tous leurs comportements et toutes leurs habitudes. » *Ibid.*, p. 251.

<sup>4</sup> « 'Umar a dit : « Apprenez vos généalogies, et ne soyez pas comme les Nabatéens du Sawâd. Quand on demande à l'un d'eux son origine, il répond qu'il vient de tel village. » En outre, ces Arabes avaient pris part, à côté d'autres peuples, aux luttes pour les bonnes terres et les gras pâturages. Cela renforça les mélanges et le croisement des lignages. Au début de l'Islam, les gens étaient désignés par leur résidence. On disait : « Les troupes de Qinnasrîn », « les troupes de Damas », « les troupes d'al-'Awâsim ». Cet usage gagna ensuite l'Andalus. Cela ne veut pas dire que les Arabes avaient cessé de se référer aux lignages. Mais après les conquêtes, attachés à certains districts, ils furent connus sous les noms de leurs lieux de résidence. Ce fut une marque supplémentaire, en plus des lignages, qui permettait à leurs chefs de les identifier. Plus tard, les Arabes se mêlèrent dans les villes aux Persans et aux autres non-Arabes. La pureté des lignages se perdit complètement, et, avec elle, son fruit, l'esprit de corps. On ne s'occupa plus des généalogies, puis les tribus elles-mêmes disparurent, et, avec elles, l'esprit de corps. Mais les habitants du désert conservèrent inchangés les anciens usages. » *Ibid.*, p. 384.

<sup>5</sup> Emilie Picherot, *Le lieu, l'histoire le sang, l'hispanité des musulmans d'Espagne*, Paris, Classiques Garnier, à paraître.

Cette apparente contradiction s'est cristallisée dans le *corpus* du *romancero morisco*, issu lui-même du *romancero* de frontière qui met en scène, dès les premières années du XVI<sup>e</sup> siècle, les guerres entre chrétiens et musulmans et intègre de ce fait le personnage Maure à l'ensemble des personnages majeurs de l'Histoire d'Espagne. L'importance, par exemple, du toponyme Jerez de la Frontera, rappelle que les guerres, même si elles ont finalement été gagnées par les chrétiens, se sont bien déroulées en Péninsule : la frontière était terrestre ce qui implique, de fait, la présence musulmane. Le Maure d'Espagne, parce que certains *romances* utilisent son point de vue<sup>6</sup>, devient progressivement un vaincu magnifique, à la fois miroir de la noblesse chrétienne, porteur de toutes ses valeurs morales malgré la différence de religion, et repoussoir jugé trop raffiné ou trop efféminé pour avoir pu résister aux chrétiens, plus courageux et plus forts encore. Le *romancero* connaît une grande mode en Espagne à partir de 1550, date du premier recueil de *romances*. Imitant les anciens poèmes, les poètes des Siècles d'Or en composent de nouveaux et inventent la veine *morisca* qui met en scène des musulmans espagnols fantasmés aux costumes chatoyants et aux mœurs raffinées. Alors que le castillan Lope de Vega fait de ses Maures des caricatures proches des bergers du genre pastoral, Góngora, Andalou, les charge d'une identité spécifiquement andalouse et Lorca saura se souvenir de cette différence. Pour le poète cordouan, nier l'importance de la présence musulmane en Espagne revient à nier la plus grande part de l'histoire de son lieu, ses Maures sont incarnés, leurs costumes sont documentés et le poète utilise le personnage aussi pour rappeler sa propre identité, si différente de ce que ses contemporains castillans pouvaient affirmer sur eux-mêmes<sup>7</sup>.

<p>Famosos son en las armas valentísimos son todos, el Roldán de Berbería, en Orán del castellano Tan dichoso fuera el moro si le bastara la adarga que de un arco de rigor le despidió Belerifa, Atento a sus demasías quiso el niño Dios vendado Miraba al fiero africano a una esperanza traidora ya rindiendo a su enemiga las llaves del alberdrío, mirábale en los ramblares rendir al fiero animal y de la real cabeza Ornar de su ingrata mora Mirábale el más galán en servicio de las damas sobre una yegua morcilla que no logran las arenas admirablemente ornada de obra al fin en todo digna solicitar los balcones comenzando en armonía No le dio al hijo de Venus y dstando el rigor</p>	<p>los moros de Canastel, y más que todos Hacén, el que se ha hecho temer y en Ceuta del portugués. cuan dichoso podía ser, contra una flecha cruel, con un arpón de desdén la hija de Ali Muley. en amar y aborrecer, ser testigo y ser juez. rendido más de una vez y a un desengaño fiel, y entregándole a merced los pendones de la fe; ora a caballo, ora a pie, de las otras fieras del rey, y de la espantosa piel, la respetada pared. de cuantos Africa ve vetir morisco alquicel, (tan extremo en el correr las estampas de sus pies) un bien labrado jaez, de artífice cordobés, donde se anida su bien, y feneciendo en tropel. el moro poco placer, que se usaba contra él,</p>
---	--

<sup>6</sup> Voir à ce propos Pedro Correa, *Los romances fronterizos*, Grenade, Université de Grenade, 1999.

<sup>7</sup> Robert Jammes, *Etudes sur l'œuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, Féret et Fils, 1967.

<p>miraba a la bella mora de un ciudadano, que es amor, ya en el oro del cabello ya a las lisonjas del agua De pechos sobre un están bebiendo sus dulces ojos Admiradas sus cautivas del Risueña le dijo una, “Así quiera Dios, señora, las generosas almenas como esa curiosidad de un amor recién nacido Sembró de purpúreas rosas que ya fue de blancos lirios, Comenzó en esto Cupido la más que mortal saeta, y comenzó Belerifa lo que contra el rubio Sol</p>	<p>salteada en su vergel aunque no sabe quién es, engastando algún clavel, corriendo convana sed. que hace que a ratos estén su hermoso parecer. cuidado en que la ven? y aun maliciosa también: que alegre yo vuelva a ser de los muros de Jerez, es cuna, a mi parecer, que volará antes de un mes.” la vergüenza aquella es, sin saberla responder. a disparar y a tender la más que nudosa red, a hacer contra Amor después la nieve suele hacer<sup>8</sup>.</p>
--	---

Daté de 1590 par les spécialistes, ce *romance* est composé à une époque où les codes du genre *morisco* sont déjà bien mis en place et où le genre lui-même, si rebattu, est tourné en dérision par les poètes qui l'utilisent. Robert Jammes insiste sur l'utilisation, propre à Góngora, d'éléments mythologiques placés dans un contexte poétique arabo-musulman. Il parle ainsi de « véritable fusion » entre ces références arabo-musulmanes et ces références gréco-latines chez Góngora qui crée un répertoire de références typiquement espagnoles. La péninsule est le lieu où se sont succédés les Grecs, les Romains puis les Arabes, du moins dans la vision simplificatrice qui s'impose progressivement en Espagne au cours du XVI<sup>e</sup> siècle. Absentes des premiers *romances fronterizos*, ces allusions mythologiques sont la marque d'une réactualisation du genre ancien par Góngora et tendent donc à former une hybridation poétique centrée autour d'un lieu espagnol qui serait, contrairement à d'autres pays européens

---

<sup>8</sup> Luis de Góngora, *Romances*, éd. Antonio Carreño, tercera edición, Madrid, Cátedra, Letras Hipánicas, 1982, p. 210. Je traduis : Célèbres pour les armes / sont les *Moros* de Canastel, // Ils sont tous très braves, / et plus que tous Hacén, // Le Roland de Barbarie, / lui qui a effrayé // A Oran le castillan, / A Ceuta le Portugais. // Le *Moro* aurait été heureux / autant qu'on puisse l'être // Si le bouclier pouvait suffire / contre la flèche cruelle, // Car d'un arc rigoureux / d'un harpon de mépris, // L'a rejeté Belerifa / fille de Ali Muley. // Trop attentif / à l'amour et à la haine // L'enfant dieu aux yeux bandés voulut / être juge et témoin. // Il observait le fier Africain / consumé plus d'une fois // Par un traître espoir / et par une fidèle désillusion, // Déjà il se rend à son ennemie / et lui remet de bonne grâce // Les clefs du désir / et les bannières de la foi ; // Il l'observait dans les chemins / à cheval, à pied // Se rendre à la bête sauvage / lui, maître des autres bêtes, // Et de sa royale tête / et de sa terrible dépouille // Orner de son ingrate *Mora* / les murs de sa maison. // Il l'observait, le plus galant / de tout ce que compte l'Afrique // Au service des dames, / revêtir le morisque manteau, // Sur une jument morelle / (si rapide à la course // Que le sable ne pouvait / en garder les empreintes) // Superbement ornée / d'un harnais tout brodé, // Œuvre enfin digne / de l'art de Cordoue, // Pour pleurer au balcon / où niche son bien // Commencant en musique / et mourant en déroute. // Au fils de Vénus / le Moro n'a pas été avare de plaisirs, // Et haïssant la rigueur / qu'il lui témoignait, // Il regardait la belle *Mora* / assaillie dans son verger // Par un souci, qui est amour, / bien qu'on ignore pour qui, // Déjà dans l'or de ses cheveux / elle enfonce une boucle // Déjà aux flatteries de l'eau / elle court assoiffée. // Appuyé à une fontaine / cela fait maintenant longtemps // Que ses doux yeux boivent / sa si belle image. // Etonnées, ses captives / par le souci dont elle fait preuve, // L'une d'elle lui sourit / et plus malicieuse encore lui dit : // « Ainsi maîtresse, Dieu veuille / qu'heureuse je puisse revoir // Les généreux créneaux / des murailles de Jerez, // Car cette ville distinguée / est le berceau, je crois bien, // D'un amour nouveau-né / qui s'envolera dans un mois. » // Un voile de roses pourpres : / la honte couvrit le beau visage // Qui est de lys blancs / sans donner de réponse. // C'est ainsi que Cupidon commença / à préparer et tendre // La plus que mortelle flèche, / la plus qu'indéfectible attirance // Et Belerifa commença / à entreprendre contre Amour après cela // Ce que contre le blond Soleil / la neige d'habitude tente.

qui connaissent eux aussi un regain d'intérêt pour ce type de références littéraires, enrichi par une appartenance culturelle plus complexe. Les *Moros* du poème regardent vers l'Afrique et déjà la belle *Mora* pleure les murailles de Jérez. Le père de Góngora était chargé de répertorier les objets des musulmans qui quittaient l'Espagne pour rejoindre le Maghreb et le jeune poète était sensible aux ornements qui ne sont pas, dans ses vers, de simples déguisements. Les personnages musulmans sont évidemment liés à une représentation codifiée par le *romancero* de frontière, même chez Góngora (ce qui annonce, chez Lorca, d'une certaine façon, la caricature du Gitan tel qu'il le représente dans sa propre poésie) : il s'agit de personnages amoureux, jeunes et beaux, toujours « au service des dames » et bien habillés. Mais le raffinement de leurs vêtements vient de Cordoue, et la dame est de Jérez. Cet amour contrarié est aussi celui du musulman pour l'Andalousie tout entière qu'il doit quitter pour l'Afrique où son hispanité le distingue.

Lorca connaît parfaitement le *romancero* ancien, c'est un *corpus* qu'il compile, qu'il met en musique, qu'il « récupère » des chants gitans qui le fascinent. Lorsqu'il compose son recueil, il s'agit en fait d'une *actualisation* comme avait déjà su le faire, trois siècles avant, Góngora, modèle pour Lorca comme pour l'ensemble de la « génération de 27 ». A l'époque du maître cordouan si les juifs avaient déjà été expulsés (dès 1492, c'est-à-dire, dès la chute de Grenade), les descendants des musulmans d'Espagne étaient toujours présents. Convertis de force et massivement dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle, très nombreux dans certains villages ou quartiers, désarabisés, éloignés des pays musulmans qui se désintéressaient du destin malheureux de ces personnes dont les ancêtres avaient été des coreligionnaires, ces Morisques étaient visibles et immédiatement identifiables, notamment par leur costume<sup>9</sup>. Góngora avait donc sous les yeux ces personnes, marginalisées par l'Histoire et pourtant porteuse d'une immense part de l'identité andalouse. Ce sont elles qui servent de modèles à ses personnages maures.

Lorca trouve dans les Gitans d'exacts correspondants contemporains. Il n'est plus question d'Islam mais, dans la représentation historiographique que lui propose son camarade Manuel de Falla, les Gitans ont remplacé les Morisques.

« Revenant à l'analyse de la *siguiriya*, Manuel de Falla, avec sa solide science musicale et sa rare intuition, a trouvé dans cette chanson « des formes et des caractères déterminés indépendants de ses analogies avec les chants sacrés et la musique des Maures de Grenade ». C'est dire qu'il a cherché et découvert dans l'étrange mélodie cet agglutinant qu'est l'extraordinaire élément gitan. Il accepte la version historique qui attribue aux gitans une origine hindoue ; cette version s'ajuste merveilleusement aux résultats de ses si intéressantes investigations.

Selon cette version, en l'an 1400 de notre ère, les tribus gitanes poursuivies par les cent mille cavaliers du grand Tamerlan s'enfuient de l'Inde. Vingt ans plus tard, ces tribus font leur apparition chez divers peuples d'Europe et entrent en Espagne avec les armées sarrasines qui, depuis l'Arabie ou l'Egypte, débarquent périodiquement sur nos côtes. Et ce sont elles qui, une fois arrivées en Andalousie donnèrent sa forme définitive à ce que nous appelons aujourd'hui *cante jondo* en unissant aux éléments autochtones ceux qu'ils apportaient, également très anciens.

C'est donc à eux que nous devons la création de ces chants, âme de notre âme, et l'ouverture de cette voie lyrique par où s'écoulaient toutes les douleurs et les gestes rituels de la race<sup>10</sup>. »

Dans cette lecture de l'histoire les Gitans arrivent au moment où les musulmans s'en vont. On peut rappeler ici que la remarque s'appuie aussi sur une réalité de la ville de Grenade, l'ancien

---

<sup>9</sup> Le chapitre 8 de la première partie de *Don Quichotte* en témoigne.

<sup>10</sup> Lorca, *Œuvres Complètes*, dir. A. Belamich, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1987, p. 810 – 811.

quartier musulman, l'Ablaycin, est devenu quartier gitan et ce sont encore eux qui peuplent l'Alhambra à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. De façon volontiers caricaturale, on peut ainsi affirmer que les Gitans sont à Lorca ce que les Morisques étaient à Góngora : une communauté marginalisée alors même qu'elle porte l'âme andalouse dans ses chants et ses poèmes. Dans son essai sur le *Cante jondo*, le poète insiste ainsi sur le caractère spécifiquement espagnol du chant gitan, aucun espace ne peut le revendiquer. Que Lorca ait été fasciné par la musique gitane transparaît assez dans l'ensemble de ses publications sur le sujet, il ne faudrait pas pour autant faire du *romancero* un recueil strictement documentaire ou compilatoire. Les Gitans de Lorca sont des personnages et le Je poétique peut affirmer : *Me porté como quien soy. / Como un gitano legitimo*<sup>11</sup>, exactement de la même manière que les *romances* morisques pouvaient s'écrire du point de vue musulman. On retrouve quelques allusions au passé pluri religieux de l'Andalousie dans le recueil, dans la ligne de ce qu'il affirme dans sa conférence du 9 octobre 1935<sup>12</sup> ; il s'agit pour lui de dresser un « retable de l'Andalousie avec des gitans, des chevaux, des archanges, des planètes, avec sa brise juive, avec sa brise romaine, avec des rivières, avec des crimes, avec la note commune du contrebandier et la note céleste des enfants nus de Cordoue qui narguent saint Raphaël. » Le terme *aljamiado* du *romance* de Saint Raphaël<sup>13</sup> ou les « trois mille nuit » de l'éphèbe (*romance* de Saint Michel<sup>14</sup>) rappellent le passé musulman comme le « roi David » de « Thamar et Amnon<sup>15</sup> » rappelle le passé juif de l'espace andalou. La représentation de l'histoire spécifique de ce lieu réside pourtant bien plutôt dans la continuité littéraire des personnages morisque et gitan que le titre même du recueil met bien en évidence.

On comprend dès lors mieux ce que veut dire Lorca lorsque, répondant aux critiques des surréalistes à propos du recueil, il affirme qu'il s'agit d'une œuvre « anti-pittoresque, anti-folklorique, anti-flamenco<sup>16</sup>. » Le Gitan de Lorca n'est pas un simulacre qui tenterait d'imiter la voix authentique des gitans de son époque mais un personnage littéraire riche d'une histoire complexe qui en fait l'avatar contemporain du Morisque ancien. Seule la lecture des *romances* de Góngora permet de mettre en évidence cette dimension du recueil. La conférence de 1927 est encore toute récente lorsqu'il publie le *Romancero gitano* et la référence au maître est trop importante pour n'être pas étudiée.

Du dernier soupir du Maure au discours de l'Homme Rouge

On sait que Mahmoud Darwich entretenait une admiration particulièrement forte pour le poète martyr du putsch fasciste. L'article « Cinquante ans sans Lorca » le montre assez :

Une brise de sel grave nos noms sur le marbre. Cadences de fleurs qui éparpillent dans le sang les aiguilles du désir. Un lointain qui s'éloigne et une main qui recueille les mots, jets d'une lumière qui coule entre les branches. España, Lorca, peur d'une lune qui voit et met à nu. Nous ne connaissons pas cette langue mais nous la ressentons et composons les dialogues d'une scène venue d'elle à nous.

Nous percevons ta poésie parce qu'elle est l'une des formes de notre intimité, parce que nous savons ce qui s'est passé cette nuit-là que nous essayons de chasser de notre mémoire comme si nous chassions une mouche avec un éventail. Salvador Dalí continua à déguster avec appétit

---

<sup>11</sup> *Complaintes gitanes*, trad. Line Amselem, Paris, Allia, 2016, « Comme un vrai Gitan que je suis, / j'ai fait ce que je devais faire », v. 48-49, p. 46/47.

<sup>12</sup> *O. C.*, p. 969.

<sup>13</sup> *Complaintes gitanes*, *op. cit.*, p. 63, v. 43.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 57, v. 26.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p. 133, v. 100.

<sup>16</sup> *O. C.*, p. 968.

ses sardines quand on lui annonça que Lorca avait été assassiné. Il y avait Dalí et il y avait Pablo Picasso qui, lui, mettra vingt ans pour redessiner des colombes<sup>17</sup>.

Lorca est présent dans plusieurs poèmes de *La terre nous est étroite*<sup>18</sup>. « Air gitan<sup>19</sup> » reprend de nombreux éléments du *Romancero gitano* : « Une rue lisible. / Une fille / Sortie illuminer la lune. / Et des pays lointains, / Et des pays sans traces... ». L'atmosphère nocturne, le lexique, le rythme même qui repose sur des mètres courts ainsi que les images volontiers elliptiques qui rappellent le cultisme de Góngora (« Un silence / Qui brise vent et pluie / Et change le fleuve, en aiguille, / Dans une main qui tisse les arbres. ») renforcent l'impression que le poème est une imitation des poèmes de Lorca. Cette référence, particulièrement lisible dans ce poème, se poursuit dans d'autres pièces et le poète espagnol est, pour Darwich, un modèle qu'il cite à de nombreuses reprises.

Ce n'est pourtant pas cette intertextualité qui nous intéresse ici. Darwich n'associe pas l'Espagne uniquement à Lorca, ni même à l'Andalousie. Pour le poète palestinien, l'Andalousie est porteuse d'une leçon historique qu'il lie de manière étroite à l'expérience palestinienne, dans un rapport qu'il n'est pas le seul à développer. Pedro Martínez Montávez montre dans *Al-Andalus, España en la literatura Árabe contemporánea*<sup>20</sup> que l'Andalousie sert de référence à de nombreux auteurs arabes afin de mieux représenter les phénomènes de colonisation et de décolonisation.

Le paradigme andalou n'est pas devenu une référence mondiale uniquement grâce au *romancero* dont la forme n'aurait sans doute pas simplifié la diffusion. C'est l'œuvre romanesque d'un soldat de l'armée qui a maté la dernière révolte morisque de 1570 qui l'assure : Pérez de Hita. Son roman, et plus particulièrement sa première partie<sup>21</sup>, a connue une grande fortune littéraire en Espagne et rapidement à l'extérieur de la Péninsule. La particularité de ce roman est d'être composé à partir d'une compilation de *romances* de frontière ou morisques reliés par des passages narratifs qui assurent la continuité entre les différentes pièces et construit ainsi une histoire linéaire ornée de poèmes connus séparément en Espagne. C'est ce roman qui est lu et qui fait connaître à l'Europe un personnage déjà cristallisé porteur d'un sens lié à l'Histoire de la communauté qu'il semble représenter, celle du Maure de Grenade, miroir tendu à la noblesse chrétienne, vaincu parce que trop raffiné mais si proche des vainqueurs que l'on pourrait, parfois, croire qu'il s'agit du même<sup>22</sup>.

Immédiatement les littératures européennes s'emparent du personnage. On a pu montrer par exemple que les milieux proches de la Réforme, dans la France d'après la révocation de l'Edit de Nantes (1685) utilisent le Maure de Grenade pour incarner une idée globale de tolérance religieuse dans une société idéalisée qui reposeraient bien plus sur la hiérarchie incontestable des classes que sur les disparités religieuses<sup>23</sup>. Le personnage, immédiatement reconnaissable par son nom, par ses habits et par son environnement géographique (on retrouve toujours les mêmes toponymes, Grenade, Cordoue, Séville...), devient le porte-parole des marginaux exclus par le cours de l'histoire d'un lieu qui définit leur identité. Il incarne aussi une idée de

---

<sup>17</sup> Mahmoud Darwich, « Cinquante ans sans Lorca », *L'exil recommencé*, Arles, Actes Sud, 2013, p. 81.

<sup>18</sup> Darwich, *La terre nous est étroite et autres poèmes*, trad. Elias Sanbar, Paris, Gallimard, 2002. A ce propos, on peut consulter le mémoire en ligne de Waël Hawarri, soutenu à Grenoble 3 en 2013. (<http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00827538/document>).

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 160.

<sup>20</sup> Madrid, MAPFRE, 1992.

<sup>21</sup> Pérez de Hita, Ginez, *Historia de los Vandos de los Zegries y Abencerrages Cavalleros Moros de Granada, de las civiles guerras que hemo en ella y batallas particulares que huvo en la Vega entre Moros y Cristianos, hasta que el Rey don Fernando Quinto la gaño*, Zaragoza, 1595.

<sup>22</sup> Voir María-Soledad Carrasco Ugoiti, *El Moro de Granada en la literatura*, Granada, éd. Archivum, 1989 [1956].

<sup>23</sup> On peut lire à ce propos le roman de Baudot de Juilly, *Relation historique et galante de l'invasion de l'Espagne par les Maures*, éd. Emilie Picherot, Lille, Septentrion, 2015 [1699].

tolérance qui serait celle des musulmans d'Espagne dont les lois permettaient la coexistence pacifique des trois religions du Livre à l'origine d'une civilisation particulièrement brillante. Au-delà de la référence à Lorca, Darwich s'intéresse de fait à ce personnage qu'il charge d'une valeur exemplaire susceptible de renvoyer à l'expérience palestinienne. Le Maure de Grenade, comme le Gitan pour d'autres raisons, est familier : c'est un membre du vaste Empire musulman, il partage avec le poète la langue arabe, la poésie classique, les références à l'antéislam mais aussi l'abandon par les pays arabo-musulmans contemporains qui regardent sans agir le malheur qui frappe des personnes avec qui ils devraient se sentir solidaires. La poésie arabo-andalouse est ainsi célébrée dans les poèmes de l'anthologie : les *muwashshahat* dont le rythme est immédiatement reconnu par l'auditeur arabophone ne font pas seulement référence à des chants particulièrement bien diffusés au Moyen Orient notamment par Fayrouz, mais à une production poétique spécifiquement andalouse dont la forme a été inventée au XI<sup>e</sup> siècle à Cabra et qui rappelle l'arabité de ce territoire, son rôle dans l'histoire littéraire arabe malgré la chute de Grenade et malgré l'expulsion des Morisques. La forme elle-même résiste par son histoire au discours dominant qui fait de la littérature arabo-musulmane (comme de la littérature juive) une littérature exogène<sup>24</sup>. Ecrire, au XX<sup>e</sup> siècle, une *muwashshah* c'est affirmer que cette identité à la fois arabo-musulmane et Espagnole est encore d'actualité, c'est aussi revenir sur un discours de vainqueur et écrire, comme le désire Darwich, « l'*Illiade* des Troyens<sup>25</sup> ». Le Maure de Grenade est l'illustre ancêtre du Palestinien chassé au nom d'une lecture exclusive de l'Histoire et d'une unité religieuse acquise par la force : les Morisques sont jugés incompatibles avec les Vieux Chrétiens parce qu'ils ne sont pas héritiers d'un lignage « pur ». L'espace andalou perd ainsi la communauté qui l'a le mieux chanté et renouer avec cette poésie intimement liée aux paysages, aux rivières et aux plantes andalouses c'est rappeler que la langue poétique arabe a su le faire bien avant le castillan.

L'Andalousie n'est ainsi pas uniquement un lieu, c'est aussi une Histoire, celle de la chute de Grenade qui s'incarne dans l'épisode le plus célèbre de cet événement et que l'on connaît sous le syntagme du « dernier soupir du Maure » particulièrement repris dans les littératures post-coloniales.

Il faut ici rappeler le *romance* qui le met en scène :

El año de cuatrocientos	que noventa y dos corría,
el rey Chico de Granada	perdió el reino que tenía.
Salióse de la ciudad	un lunes a medio día,
cercado de caballeros	la flor de la morería.
Su madre lleva consigo	que le tiene compañía.
Por ese Genil abajo	que el rey Chico se salía,
los estribos se han mojado	que eran de gran valía.
Por mostrar más su dolor	que en el corazón tenía,
y aquesta áspera Alpujarra	era su jornada y vía ;
desde una cuesta muy alta	Granada se parecía ;
volvió a mirar a Granada,	desta manera decía :
« ¡Oh Granada la famosa,	mi consuelo y alegría!,

<sup>24</sup> On peut voir à ce propos le débat entre Claudio Sánchez Albornoz (*El drama de la formación de España y los españoles, otra nueva aventura polémica*, Barcelona, EDHASA, 1973) et Américo Castro (*Réalité de l'Espagne, histoire et valeurs*, Paris, Klincksieck, 1963, traduit de l'édition espagnole *La realidad histórica de España*, México, Porrúa Hermanos, 1954).

<sup>25</sup> « Ce qui manque terriblement dans l'héritage grec, c'est la poésie de Troie. On raconte qu'elle fut écrite sur des tablettes aujourd'hui disparues. (...) J'ai choisi d'être un poète troyen. Je suis résolument du camp des perdants qui ont été privés du droit de laisser quelque trace que ce soit de leur défaite, privés du droit de la proclamer. J'incline à dire cette défaite ; mais il n'est pas question de reddition », *La Palestine comme métaphore*, trad. Elias Sanbar, Coll. Sindbad, Actes Sud, 1997, p.29.

¡oh mi alto Albayzin	y mi rica Alcayzería!,
¡oh mi Alhambra y Alijares	y mezquita de valía!
¡mis baños, huertas y ríos,	donde holgar me solía!;
¿quién os ha de mí apartado	que jamás yo os vería?
Ahora te estoy mirando des	delejos, ciudad mía;
mas presto no te veré	pues ya de ti me partía.
Oh rueda de la fortuna,	loco es quien en ti fía,
que ayer era rey famoso	y hoy no tengo cosa mía! »
Siempre el triste corazón	lloraba su cobardía,
y estas palabras diciendo	de desmayo se caía.
Iba su madre delante	con otra caballería;
viendo la gente parada	la reina se detenía,
y la causa preguntaba	porque ella no lo sabía.
Respondióle un moro viejo	conhonesto cortesía:
« Tu hijo mira a Granada	y la pena le afligía.»
Respondido había la madre	desta manera decía:
« Bien es que como mujer	llore con grande agonía
El que como caballero	su estado no defendía <sup>26</sup> .»

Comme dans de nombreux *romances* le point de vue change en cours de poème : d'abord empathique avec le roi, la morale qui le termine le délégitime. Plusieurs éléments doivent être soulignés. Tout d'abord la saynète que le poème décrit est très nettement inscrite dans un lieu : il s'agit du promontoire qui fait face à l'Alhambra, depuis lequel l'ensemble architectural est clairement visible. Figé dans l'instant où il regarde la ville avant de la quitter pour toujours il incarne le destin de l'ensemble de la communauté musulmane d'Espagne et de l'Andalousie des trois cultures. Le XIX<sup>e</sup> siècle a redécouvert l'histoire arabe de l'Andalousie qui est devenue la « porte de l'Orient » pour les peintres orientalistes mais aussi pour les auteurs. Chateaubriand<sup>27</sup> avant Irving<sup>28</sup> diffuse les *romances* et s'appuient sur une relecture de Pérez de Hita pour rédiger leurs œuvres. Condensé de l'histoire d'Al-Andalus, le « Soupir du Maure » devient le moment emblématique de cette douloureuse transition<sup>29</sup>.

Le *romance* est attesté très tôt, chanté, dès le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, dans les rues de l'Abaycin, et, selon les témoignages de l'époque, principalement dans les communautés morisques. Il présente une étrange « romanisation » d'un motif classique de la poésie arabe : l'adieu aux

---

<sup>26</sup> Cité par Pedro Correa, *Los romances fronterizos*, Grenade, Université de Grenade, 1999, p. 422. Je traduis : En l'an quatre cent / quatre-vingt-douze, // Le Petit Roi de Grenade / perdit le royaume qu'il avait. // Il sortit de la ville / un lundi à midi, // Entouré de chevaliers / la fleur de la chevalerie maure. // Il avait avec lui sa mère / qui lui tenait compagnie. // C'est par le Genil, en bas / que le Petit roi sortit, // Il mouilla ses étriers / étriers de grande valeur. // Pour mieux faire voir la douleur / qu'il avait au cœur, // C'est vers l'aride Alpujarra / qu'il dirigeait sa route // Depuis une hauteur / Grenade lui apparut // Il se tourna pour voir Grenade / et il parla ainsi: // Oh ! Grenade la fameuse / mon réconfort et ma joie ! // Ô mon Albaycin, le haut quartier / et ma riche Alcayzería ! // Alhambra et Alijares, ma demeure / et la précieuse mosquée ! // Mes bains, mes jardins, mes fleuves / où j'aimais à me reposer ! // Qui vous a éloignés de moi / vous que je ne verrai plus ? // Je te contemple maintenant / de loin, ma ville : // Et bientôt ne te verrai plus / puisque je te quitte. // Oh roue de la fortune, / bien fou celui qui se fie à toi, // Hier encore j'étais un roi célèbre / aujourd'hui je n'ai rien à moi ! » // Longtemps, ce triste cœur / pleura sa lâcheté, // Et parlant encore / de désespoir, il tomba. // Sa mère était en tête / avec le reste des chevaliers ; // Quand elle vit les gens immobiles / la reine s'arrêta, // Elle en demanda la cause / car elle l'ignorait. // Un vieux Maure lui répondit / très courtoisement // « Ton fils regarde Grenade / et la peine le terrasse. » // La mère lui répondit / de cette façon : // « C'est bien, comme une femme / il pleure avec grand-peine // Ce qu'en bon chevalier / il n'a pas su défendre. »

<sup>27</sup> Voir sa nouvelle intitulée « Les aventures du dernier Abecerrage », 1826 qui revient sur la fin de l'Andalousie arabe.

<sup>28</sup> *Les contes de l'Alhambra, The Alhambra : A series of tales and sketches from the Moors and Spaniards*, Philadelphia, Carey et Lee, 1832.

<sup>29</sup> Voir le tableau du peintre orientaliste Alfred Dehodencq « L'adieu de Boabdil à Grenade ».

vestiges auquel sont consacrés les premiers vers des poèmes de l'antéislam. Ce motif, *al-atlal*, est particulièrement présent dans la poésie de Darwich qui l'investit d'un sens liée à l'expérience Palestinienne de l'exil et du désir de retour. Il s'agit à l'origine d'une réflexion sur la destinée humaine. Le poète bédouin, qui cherche à retrouver une jeune fille dont il est tombé amoureux, se rend à l'endroit où sa tribu a séjourné. L'emplacement est vide car la vie bédouine implique le déplacement permanent. Le poète cherche alors des « traces » de la présence humaine : morceaux de bois calcinés, jouet d'enfant, trous laissés par les piquets des tentes... sont autant d'indices du passage mais aussi du départ à l'origine d'une réflexion mélancolique sur la destinée<sup>30</sup>.

Du point de vue de Darwich ce *romance* présente donc l'intérêt majeur d'une hybridité manifeste pour le lecteur arabe. Vraisemblablement écrit « à la manière » des poésies antéislamiques par un poète castellanisé très au fait de cette littérature, il met en scène, dans sa forme même l'impossibilité de séparer les substrats hispano-arabe et hispano-castillan, les deux étant étroitement liés dans le poème lui-même. De même, l'exil des musulmans d'Espagne est une forme de mutilation impossible<sup>31</sup>. Le quatrième poème de la série des « Onze astres sur l'épilogue andalou<sup>32</sup> » est une réécriture du célèbre *romance*. La référence est explicite grâce au titre « Je suis l'un / Des rois de la fin », mais aussi grâce à la répétition du syntagme « Je suis le dernier soupir de l'Arabe » aux vers 2 et 20 qui clôt le poème. On doit s'interroger sur le sens de la première personne employée. La lecture la plus évidente consiste à l'assimiler à la voix de Boabdil, qui n'est pas nommé, ni par son nom latin (Boabdil) ni par son nom arabe (Abu Abdallah). On assiste alors à une réécriture du *romance* qui privilégie le point de vue du vaincu dans une continuité avec le projet poétique de Mahmoud Darwich, comme on l'a vu plus haut. Darwich écrit bien la version troyenne de cette *Iliade* : celle de Boabdil qui a perdu la guerre. Le *romance* lui-même ne s'interdit pas cette focalisation, tout le début du poème est composé depuis le point de vue du roi musulman que l'on suit dans sa pénible ascension et avec lequel le lecteur est empathique. Le poète palestinien reprend donc cette dimension du poème source et affirme la présence de la première personne même en dehors d'un discours direct, par exemple lorsqu'il décrit le mouvement du roi : « Je ne me retourne pas, je crains » (v. 11) quand le *romance* affirme « Il se tourna pour voir Grenade ».

Le motif classique de l'adieu aux vestiges (*al-atlal*) trouve logiquement sa place dans un environnement poétique arabophone qui l'intègre de manière classique : les « débris » répétés du vers 13 sont associés à une réflexion métaphysique qui interroge le sens de l'existence humaine « je crains / De me souvenir que je suis passé sur terre. Pas de terre / Dans cette terre, depuis que le temps s'est brisé autour de moi, débris et débris. » On connaît l'importance de cette idée dans la poésie de Mahmoud Darwich, à l'origine du poème qui est devenue une « affaire ». Les conquêtes se succèdent, les conquérants sont toujours sûr, au moment où ils sont au faîte de leur pouvoir de durer éternellement, mais cette certitude n'est que vanité et arrivera un jour où ils céderont la place à plus forts qu'eux<sup>33</sup>. L'idée est récurrente dans l'ensemble de la poésie de Darwich : « D'autres barbares viendront. La femme de l'empereur sera enlevée. Et les tambours rouleront/ [...] Homère naîtra-t-il après nous... Et les épopées ouvriront-elles leurs portes à tous ?<sup>34</sup> »

---

<sup>30</sup> Sur les liens entre ce *romance* et la littérature arabe voir mon article dans *Récits d'Orient dans les littératures d'Europe*, A. Duprat et E. Picherot (dir.), Paris, PUPS, 2009.

<sup>31</sup> L'histoire de Ricote, dans la deuxième partie de *Don Quichotte* le rappelle aussi : le Morisque fait tout pour revenir dans sa « patrie. »

<sup>32</sup> *La terre nous est étroite*, éd. cit., p. 270-271.

<sup>33</sup> *Palestine mon pays, l'affaire du poème*, Lonrai, Editions de Minuit, 1988.

<sup>34</sup> *La terre nous est étroite*, éd. cit., « D'autres barbares viendront », p. 220.

Pour Boabdil, le poète palestinien précise ainsi le contexte dans lequel se trouve le roi, les allusions à l'histoire de Grenade jalonnent le poème qui évoque le « Pacte de paix » (v. 16) où encore les « clefs » (v. 18). L'allusion aux « minarets de Dieu » (v. 18) rappelle la transformation quasi immédiate des mosquées grenadines en églises, les minarets devenant des clochers marqués de la « couronne », blason de la Castille, province de la reine Isabelle. On peut se demander dès lors, puisque le poète est si attentif aux circonstances matérielles du poème source, pourquoi il supprime la série de monuments citée dans le *romance* et qui sont autant de termes arabes instaurant une forme de bilinguisme poétique fréquemment utilisé dans le corpus morisque : « Ô mon Albaycin, le haut quartier / et ma riche Alcayzería ! // Ô Alhambra et Alijares, ma demeure / et la précieuse mosquée ! ». Dans le poème de Darwich, le roi n'énumère plus ce qu'il perd, il l'évoque dans une répétition négative : « je n'ai pas vue sur... » complétés des substantifs « myrte » qui évoque les jardins de l'Alhambra, ou plus exactement, leur parfum immatériel, « nuit » et « ombre » qui noient le souvenir dans l'oubli volontaire puisque le retour n'est pas permis.

Cette lecture du poème, qui s'appuie sur l'identification du Je poétique avec le roi musulman, permet de comprendre le passage du *romance* au poème de Darwich mais elle n'est pas complète. Le dernier vers affirme une autre identité du Je : « Je suis le dernier soupir de l'Arabe ». C'est le poème lui-même qui devient le dernier souffle arabo-andalou et on ne peut que saluer l'exacte connaissance du *romance* qui, comme on l'a vu, est encore largement arabisé, malgré le castillan qu'il emploie. Au-delà d'une simple identification au vaincu, il devient ainsi une sorte de mémorial poétique, une « Alhambra » de vers qui rappelle ce qu'on a dit plus haut : l'Andalousie du poète est aussi celle de la tradition poétique qu'elle a inspirée. La personne du dernier roi musulman s'efface et se désincarne pour devenir l'ombre d'un peuple poussé hors de chez lui. De manière significative en effet, il n'est plus un « Maure ». Le terme, complexe en espagnol comme en français, désigne bien plus un « musulman » qu'un « Arabe ». Le « Maure » est d'ailleurs d'autant plus spécifique qu'il renvoie, en général, et si rien d'autre n'est précisé, à l'Andalousie, un « Maure » étant un « musulman d'Espagne ». En traduisant « Arabe », Darwich quitte la province espagnole et donne au personnage une dimension universelle. Il n'est ni Boabdil, ni un musulman d'Espagne, il est un Arabe car 1492 et la reddition de Grenade signent le début d'une autre histoire, l'« Adieu notre histoire » affirme le poème, celle que « l'homme blanc » écrit pour lui seul et qui renvoie dans les marges tout ce qui n'est pas lui-même.

Grenade devient le symbole poétique de cette lutte contre l'oubli d'un pan de l'histoire collective : celui des vaincus qui n'ont le droit ni à la terre ni au chant. L'ensemble des références aux circonstances très précises de la reddition de Grenade peuvent aussi être comprises d'un point de vue palestinien. La perte de la terre est bien sûr le motif le plus évidemment commun et Mahmoud Darwich lie les histoires palestinienne et andalouse en rappelant la ressemblance de leur déroulement. Mais le « Pacte de paix » si imprécis du vers 16 pourrait désigner n'importe quel accord signé depuis 1948 et dont aucun n'a permis aux Palestiniens le retour attendu ni la reconnaissance de la *Nakba*. Il affirme ainsi dans « Notre pays, c'est notre pays » :

Il ne comprendra pas que la paix ne signifie pas l'abandon de la liberté. Mais que cette paix n'est pas non plus la justice. Que la revendication palestinienne du droit au retour, à l'autodétermination, à l'édification de l'Etat sur une partie de la terre occupée ne veut nullement dire que notre pays n'est pas notre pays. Il ne comprendra pas que l'occupant ne renonce pas, si cet Etat naît, à quelque chose qui lui appartient. Que c'est nous qui faisons des concessions.

Il est étonnant que les Israéliens s'étonnent de la transparence formidable de la mémoire palestinienne ; le Palestinien devrait-il attendre deux mille ans pour que la mémoire juive l'autorise à se souvenir ? A revenir avec M. Balfour, avec Cyrus, sur un porte-avions

occidental, ou grâce à une clause arabe introduite parmi les garanties de la sécurité israélienne ?

Vingt ou quarante ans passés ne suffisent pas pour que les Palestiniens oublient leurs racines enfouies dans la terre de leur pays<sup>35</sup>.

On comprend dès lors l'importance du paradigme andalou pour Darwich, dans une étonnante répétition, l'histoire propose des symboles si proches que le poète ne peut que les reprendre. Les « clefs » du poème sont bien sûr celles de la ville de Grenade mais la « clef » est aussi un motif fondateur de l'identité palestinienne pour les Réfugiés de 48 : c'est celle qu'ils avaient dans leur poche au moment de leur départ, persuadés qu'ils ne s'en allaient que pour quelques jours afin d'échapper aux violences de la guerre, c'est celle qu'ils transmettent de génération en génération, même si la maison qu'elle ouvre n'existe plus, parce que l'objet en lui-même signe leur lien indéfectible avec leur histoire et leur lieu. Le roi ne se retourne pas dans le poème de Darwich, il ne veut pas voir l'Alhambra parce qu'il l'a déjà perdue : le retour en arrière est impossible et cela rappelle la profonde mélancolie des poèmes Bédouins antéislamiques. Le campement est parti, emportant les souvenirs du poète, seules quelques traces que le vent effacera vite, témoignent d'une ancienne présence humaine.

Le poème n'est pas simplement celui du « dernier Arabe », c'est celui du dernier soupir, dernière trace immatérielle que la forme poétique permet de conserver, soupir évanescent et évocateur d'un monde entier, anéanti par l'histoire malheureuse des perdants. La référence intertextuelle permet de faire émerger les sens complexes de cette poésie de Darwich qui joue avec les deux éléments qui l'irriguent : l'histoire de l'Andalousie et celle de la Palestine. En réactualisant le *romance*, ce qui rappelle ce que fait Lorca lui-même, le poète retrouve la fonction première de cette forme : raconter une histoire collective de façon à en perpétuer la mémoire. La figure de Lorca est évidemment très présente et le poète de Grenade est cité juste avant le poème que nous venons de commenter : « Je suis l'Adam des deux édens / L'un et l'autre perdus / Alors chassez-moi lentement, / Et tuez-moi lentement / Sous mon olivier / Avec Lorca<sup>36</sup>. » S'il s'agit du Lorca « assassiné » qui est cité ici l'explicitation de la référence permet toutefois de comprendre l'importance de l'intertextualité. Lorca est aussi, dans « Onze astres sur l'épilogue andalou », l'auteur des *Complaintes*, la dernière pièce du cycle achève de le prouver. Darwich reprend en effet la lecture historique du poète grenadin qui fait des Gitans, comme on l'a vu, les successeurs immédiats des Morisques qu'ils auraient remplacés : « Les violons pleurent les Arabes qui sortent de l'Andalousie / les violons pleurent avec les gitans qui partent pour l'Andalousie<sup>37</sup>. » Darwich dresse dans ces vers symétriques le lien thématique entre la poésie arabe dont il est l'héritier direct et le *romance gitano*.

Dans l'anthologie, « Le dernier discours de l'homme rouge » suit immédiatement la série andalouse. Du point de vue palestinien, il s'agit, encore, de la même histoire. Il n'est pas question ici d'entrer dans les détails d'une intertextualité plus complexe que pour le *romance* du dernier soupir du Maure mais de voir que le paradigme andalou se superpose à l'histoire des « Hommes rouges ». Colomb, qui débarque dans les Caraïbes l'année où Grenade tombe assure le lien entre les deux espaces :

Le maître blanc ne comprendra pas les mots anciens, là, dans les âmes en liberté entre le ciel et les arbres. Il est du droit de Colomb le libre de trouver des Indes dans n'importe quelle mer. De son droit de nommer nos fantômes, piments ou Indiens. [...] Mais il ne pense pas que les humains sont semblables, tels le vent et l'eau, à l'extérieur du royaume des cartes. Qu'ils naissent tout comme l'on naît à Barcelone, mais en toutes choses adorent le dieu de la nature et n'adorent pas l'or. Et Colomb le libre quête une langue qu'il n'a pas trouvée ici, et il quête

---

<sup>35</sup> *Palestine mon pays*, op. cit., p. 57.

<sup>36</sup> *La terre nous est étroite*, éd. cit., p. 269.

<sup>37</sup> *Op. cit.*, p. 285.

l'or dans les crânes de nos pères bienveillants. Et Colomb a obtenu autant qu'il lui plaisait de vivants et de morts. Pourquoi de sa tombe éternise-t-il l'extermination<sup>38</sup> ?

Le maure de Grenade, comme l'Homme rouge, partage avec le Palestinien l'expérience d'une légitimité subitement niée par la force. Les toponymes changent, la langue elle-même s'exile ou disparaît. C'est alors que la poésie, par la force de la seule profération, fait exister ce qui a disparu.

On a pu voir l'importance de la référence andalouse dans les poésies de Lorca et de Darwich. S'ils ne reprennent de la même manière ce « paradigme andalou », ils en rappellent la puissance d'évocation. Support marginal d'une identité collective, le Maure, comme le Gitan, ne joue pas seulement un rôle dans l'Histoire mais dans le présent d'une représentation commune de l'appartenance à un lieu portée par une poésie spécifique. Le Maure est aussi le grand vaincu, lorsque Philippe III décide, en 1609 d'expulser définitivement tous les descendants des familles musulmanes pourtant convertis depuis un siècle, personne n'en comprend vraiment les raisons ; il marque la fin d'une période qui devient progressivement dans toute l'Europe celle d'une tolérance religieuse soutenue par une croyance en la légitimité de l'appartenance à un lieu.

---

<sup>38</sup> *La terre nous est étroite, Op. cit.*, « Le dernier discours de l'homme rouge », p. 287.