

Maurice Ohana et la ritualité masquée

Aurélie Allain
Musicologue
Université de Rouen

Résumé. En marge de tout courant esthétique, Maurice Ohana décrit, à travers ses compositions, un univers singulier profondément enraciné dans la tradition andalouse. Œuvre résolument espagnole, le *Llanto por Ignacio Sanchez Mejias* met en présence des forces symboliques où se rencontrent Eros et Thanatos.

Mots clés. Rituel, sacré, mort, mythe, symbole.

Abstract. Despite all current aesthetic, Maurice Ohana describes, through his compositions, a singular universe deeply rooted in the Andalusian tradition (a resolutely Spanish implement the “*Llanto por Ignacio Sanchez Mejias*” is in the presence of symbolic forces where Eros and Thanatos are reunited.

Keywords. Ritual, sacred, death, myth, symbol.

I. L’Imaginaire mythique de Maurice Ohana

Né le 12 juin 1914 à Casablanca, Maurice Ohana décrit à travers ses œuvres une géographie imaginaire. Profondément attaché à sa région d’origine qui est l’Andalousie, il crée un univers propre emprunt de références culturelles mais aussi largement mythiques. L’Andalousie représente, pour Maurice Ohana, un lieu sans âge qui est peut-être celui des origines de notre culture.

« Ce dont parle Maurice Ohana, et ce que dit souvent son œuvre en effet, c’est d’abord la non-histoire, le temps d’avant le temps que l’Andalousie fait voir si on a des yeux pour la regarder, et que l’on pourrait contempler ailleurs aussi puisqu’il s’agit d’un temps où peut-être aucun continent n’existait encore »¹.

Dirigée par la seule imagination, la démarche artistique de Maurice Ohana s’appuie sur des perceptions anciennes : « Très tôt, écrit-il, j’ai eu l’impression d’avoir hérité d’une mémoire antérieure »². C’est dans le jardin des Hespérides, décrit comme le lieu de sa naissance, qu’il part à la recherche de souvenirs gardés, depuis l’enfance, dans la mémoire.

¹ MARCEL, Odile : « L’Ibérisme de Maurice Ohana. Essai de caractérisation de quelques traits d’une œuvre », *La Revue Musicale, Maurice Ohana : essais, études et document*, Paris : Richard-Masse, 1982, n° 351-352, p. 16.

² MARTI, Jean-Christophe : « Anonyme XXe siècle : entretien avec Maurice Ohana », *L’Avant-scène Opéra*, Paris, 1991, hors série, n°3A, p. 7.

« Si on me demandait le lieu de ma naissance, délaissant l'état-civil, je me réfèrerais davantage à cette région assez vaste, où plus tard j'ai pu situer les lieux qui me fascinent : le jardin des Hespérides, une certaine contrée où paissaient les troupeaux de taureaux que Hercule s'est appropriés après avoir tué Geyron, un lieu encore où un grand cataclysme a uni la Méditerranée à l'Océan. Je retourne sur ces lieux. Je rôde autour, à la recherche de je ne sais quel souvenir, peut-être celui d'une vie antérieure, à la recherche sans aucun doute de forces qui alimentent ma musique par une transmutation dont je ne veux pas analyser les pouvoirs. Il me suffit de percevoir que ce sont ces forces qui assurent à travers leur diversité, la continuité d'une seule idée dans tout ce que j'écris »³.

Situé à l'extrême occident, le jardin des Hespérides est symbolisé par un arbre fabuleux dont les fruits étaient gages d'immortalité et de fécondité. Par sa fructification merveilleuse, le jardin des Hespérides incite à la rêverie la plus paisible. « Qu'on nous rende le jardin et le pré, la berge et la forêt, et nous revivrons nos premiers bonheurs »⁴, écrit Gaston Bachelard. Symbole d'une fécondité toujours renaissante, le jardin se rattache aux valeurs messianiques et résurrectionnelles de l'arbre. Il existe, en effet, « tout un messianisme sous-jacent au symbolisme des frondaisons, et tout arbre qui bourgeonne ou fleurit est un arbre de Jessé »⁵. Défini selon des schèmes verticalisants, l'arbre oriente la mesure du temps et devient, comme le montre Gaston Bachelard⁶, le symbole de la destinée humaine. Relié aux schèmes cycliques du renouvellement, le symbolisme de l'arbre constitue une donnée fondamentale de l'esthétique de Maurice Ohana et parcourt l'ensemble de son œuvre.

Cette mémoire de perceptions anciennes, qui fonde l'esthétique de Maurice Ohana, se manifeste de manière grandiose avec le *Llanto por Ignacio Sanchez Mejiàs* (1950). Œuvre résolument espagnole, le *Llanto por Ignacio Sanchez Mejiàs* est inspiré à la fois de Manuel de Falla et du *cante jondo* espagnol. Commande du Cercle Culturel du Conservatoire qui « laissait toute latitude au compositeur dans le cadre d'une œuvre « de caractère très espagnol »⁷, le *Llanto* inaugure la production vocale de Maurice Ohana.

Chant funèbre écrit à la mémoire du grand *torero* Ignacio Sanchez Mejiàs, le poème de Federico García Lorca est un véritable rituel de la mort. Composé de quatre chants : *La Cogida y la Muerte*, *La Sangre derramada*, *Cuerpo presente*, *Alma ausente* : *La Blessure et la Mort*, *Le Sang répandu*, *Corps gisant*, *Ame absente*, le *Llanto* exprime la révolte d'un peuple contre la

³ GRUNENWALD, Alain : « T'Harar-Ngô : conversation avec Maurice Ohana », *Arfuyen*, Malaucène, 1975, n° 2, p. 60.

⁴ BACHELARD, Gaston : *L'Air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Librairie José Corti, Paris, 1943, p. 231.

⁵ DURAND, Gilbert : *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 391.

⁶ BACHELARD, Gaston : *L'Air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit., pp. 237 et 250.

⁷ ROY, Jean : *Présences contemporaines : musique française*, Nouvelles Editions Debresse, Paris, 1962, (Présences contemporaines), p. 387.

persécution, la misère et l'ignorance. L'Espagne est une nation où le sang et la mort ont toujours constitué le sens de l'histoire.

« Le couperet, la roue du char, le poignard, les barbes piquantes des bergers, la lune pelée, la mouche, les placards humides, les décombres, les saints couverts de dentelle, la chaux et la ligne tranchante des auvents et des balcons vitrés, tout se couvre, en Espagne, d'une frange d'herbe de mort, se charge d'allusions et de signes perceptibles à un esprit en éveil et nous préfigure la roideur de notre propre trépas »⁸.

La poésie de Lorca s'offre alors comme un lien de fraternité entre les hommes d'une culture ouverte à l'Orient par la Méditerranée. Continuateur d'une riche tradition, Federico Garcia Lorca est, comme il le disait lui-même de Pablo Neruda, un poète « plus près de la mort que de la philosophie, plus près de la douleur que de l'intelligence, plus près du sang que de l'encre »⁹.

A trois reprises, l'œuvre de Lorca rencontre l'itinéraire de Maurice Ohana. Il a vingt-deux ans lorsqu'il reçoit pour la première fois le manuscrit du *Llanto*. Au cours de cette même année 1936, il décide de se consacrer entièrement à la musique et devient le pianiste de la célèbre danseuse andalouse La Argentinita. Ancienne compagne d'Ignacio Sanchez Mejiàs et dédicataire du poème, elle lui confie le manuscrit. Sept ans plus tard, mobilisé au Kenya avec les forces alliées, Maurice Ohana se lie d'amitié avec le futur traducteur de l'œuvre de Lorca, Roy Campbell. Ce dernier lui offrira l'unique édition complète de l'œuvre de Lorca, interdite en Espagne.

Dès 1940, Maurice Ohana envisage de se consacrer entièrement à la composition. Démobilisé, il se fixe à Paris en 1946 et fonde l'année suivante, avec quelques musiciens le groupe *Zodiaque*, « dont l'objectif est de défendre la liberté du langage musical contre tous les esthétismes tyranniques »¹⁰.

Imprégné de mémoire et de culture ibériques, Maurice Ohana construit son identité musicale à travers des œuvres authentiquement espagnoles où l'influence du *cante jondo* est perceptible. Pure invention des andalous pour désigner une tension intérieure, le mot *jondo* éveille un sentiment d'une profondeur intense. Ce sentiment se réalise pleinement dans le poème de Lorca dont le sens s'impose désormais comme une évidence.

Créée le 22 mai 1950, à la Sorbonne par l'orchestre des Cadets du Conservatoire, sous la direction de Georges Delerue, l'œuvre est écrite en quelques semaines pour baryton solo, récitant, chœur de femmes et ensemble instrumental comprenant une partie de percussion à trois exécutants et un clavecin.

⁸ GARCÍA LORCA, Federico : *Œuvres complètes*, 2, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1990, p. 926.

⁹ *Ibid.*, p. 963.

¹⁰ ROY, Jean : « Pour saluer Maurice Ohana », *La Revue Musicale, Maurice Ohana études, essais et documents*, Richard-Masse, Paris, 1982, n° 351-352, p. 7.

Usant de l'ambivalence des images symboliques, Maurice Ohana ne cesse de les inscrire dans cette immensité culturelle que représente l'Andalousie. Dans ce lieu mythique, il semble que tout élément se mélange. Ainsi, l'eau se combine à la terre, l'arbre au ciel. Et de cette union intime résulte « un délire foisonnant » où « tout est possible dans la magie d'un monde d'avant l'esprit, un monde de vocables lancés, de mots primordiaux que des troupes peu à peu effrénées reprennent comme dans l'obscur Afrique, le cri du magnétiseur conjurant les étoiles, les plantes et le soleil, les captant dans son miroir de sons et les forçant à comparaître, à se laisser apprivoiser jusqu'au silence »¹¹. C'est cette alliance mythique des hommes et des dieux, de la vie et de la mort qui confère à l'œuvre de Maurice Ohana une portée rituelle.

« Le rituel est quelque chose qui émane de quelqu'un ou de quelques-uns et qui est capable d'embrasser l'adhésion d'un grand nombre. A partir de là, on est dans le rituel, parce qu'on arrive au pied des forces obscures, ou au contraire lumineuses, qui font le consensus général. C'est cette espèce de fraternité provoquée ou recherchée qui constitue le rituel »¹².

Sans aucun ésotérisme, Maurice Ohana tente de s'approcher du rituel en élaborant un langage symbolique. D'emblée, Maurice Ohana saisit le poème tragique dans son essence musicale. Peuplées de correspondances énigmatiques, les images poétiques s'unissent aux images sonores qui, « loin de demeurer locales ou occasionnelles, se révéleront consubstantielles à son univers musical »¹³. C'est donc la structure formelle du poème qui dicte la structure musicale. Car, « la structuration de l'œuvre n'est jamais pour Ohana une abstraction, elle naît de la matière sonore. Et le son naît d'un geste, vocal ou instrumental, à la fois riche et imprévisible, et lié au savoir et à l'engagement du musicien praticien »¹⁴.

II. Le symbole

II. 1. Le Miroir

Tout symbole dans une certaine mesure est un masque. Le symbole qui relève de l'imaginaire, est de l'ordre du non-dit et de l'intentionnalité. De là vient le caractère polysémique du symbole. Cependant, derrière la multiplicité et l'ambiguïté des significations, le symbole révèle une unité.

Doué d'un pouvoir ambivalent, le miroir est à la fois symbole de sérénité et un présage funèbre. La signification symbolique du miroir « provient de l'ancienne croyance selon laquelle l'image et son modèle sont liés par une correspondance magique »¹⁵. C'est pourquoi, à la mort d'une personne, les miroirs sont

¹¹ MARCEL, Odile : *op. cit.*, p. 19.

¹² CHARLES, Agnès : *Du Sourcier au trouveur : une étude de la musique vocale de Maurice Ohana*, Thèse de doctorat sous la dir. de Michelle Biget-Mainfroy, Université François Rabelais, Tours, 2001, p. 239.

¹³ PROST, Christine : « La veille du tigre », *De Federico Garcia Lorca à Maurice Ohana : Llanto por Ignacio Sanchez Mejias*, sous la dir. de Frédéric Deval, Actes Sud, Arles, 1992, p. 68.

¹⁴ CHARLES, Agnès : *op. cit.*, p. 220.

¹⁵ CAZENAVE, Michel (sous la dir.) : *Encyclopédie des symboles*, Librairie générale française, Paris : 1996, La Pochothèque. Encyclopédie d'aujourd'hui, p. 413.

recouverts de draps noirs funéraires pour ne point retenir son âme et lui permettre d'accéder dans l'au-delà.

Loin d'être insignifiante, la forme en miroir du second chant, *La Sangre derramada*, met en évidence un caractère essentiel de l'image du caché : celui de la ressemblance. Il faut, en effet, insister sur le fait que le miroir n'est pas un décalque mais bien l'apparence véritable de l'image reflété. Le miroir ouvre sur un monde qui manque totalement d'existence. C'est la raison pour laquelle le miroir détient un caractère surnaturel. Le miroir est un simulacre qui ne correspond aucunement à la réalité.

Régi selon une architecture symétrique particulièrement complexe, le second chant se subdivise en plusieurs sections. Notons que la succession des épisodes ne s'organise pas selon un principe de progression dramatique mais selon un principe concentrique. De sorte que les sections semblent s'enrouler autour de la partie centrale constituant ainsi le sommet de l'arche. Souvent observée dans les musiques traditionnelles, la forme mélodique en arche symbolise la transcendance, la force, la constance, la hauteur, la sacralité. La signification de la structure en arche est ici très claire : c'est l'aspiration à renaître par retour dans le sein maternel, c'est-à-dire à devenir immortel.

II. 2. Le symbolisme animal

Désigné sous l'appellation « Liturgie du taureau », le *Llanto* prend sa source dans l'animalité. Une des premières manifestations de l'animalisation est le mouvement rapide et indiscipliné. Rythmique, dynamique, tempi procèdent du schème de l'animation. Les changements fréquents de tempi, les contrastes d'attaques et de nuances ainsi que l'utilisation d'une grande polyrythmie provoquent un sentiment d'inquiétude et d'angoisse. Il est intéressant de noter que Maurice Ohana relie son instinct musical à l'animalité : « Je puis dire que tout dans mon existence converge vers la musique, rêvée, imaginée ou en cours de réalisation. Je pense à moi comme à un animal, un fauve qui ne se déplace qu'en fonction de sa proie, de sa survie... Je relie mon instinct musical à cette animalité, si ce n'est que je ne chasse pas la musique : je la laisse venir, comme un oiseleur patient et attentif »¹⁶.

Fondement de l'existence, l'instinct ramène toujours au passé psychique et par conséquent à l'enfance. Derrière l'impulsion de l'instinct se dessine l'éternelle présence.

Dans l'imaginaire, le taureau se rapproche étroitement de l'isomorphisme du cheval. Animal chthonien, le taureau est également, comme ce dernier, symbole astral. Symbole solaire ou lunaire, le taureau désigne la phase destructrice du temps. Le symbolisme taurin reflète l'absurde contradiction de la destinée humaine. Il évoque également le thème du mugissement, du cri et de la plainte. Là est sans doute la raison pour laquelle le *Llanto*, appelée liturgie du taureau, contient une alliance symptomatique du cri et de la plainte.

¹⁶ MARTI, Jean-Christophe : *op. cit.*, p. 4.

Cris ou plaintes se présentent sous de nombreux aspects et selon deux démarches opposées. Phénomène bref et isolé, le cri parcourt les quatre chants du poème. Vocal ou purement instrumental, le cri surgit de la matière sonore. Le *Llanto* s'ouvre sur une sonorité harmonique violente qui plonge l'auditeur dans la mise en scène de sa propre mort. Signal de détresse, appel du désespoir, ce premier accord est l'image même du cri. Il se disperse et devient l'élément organisateur du *Llanto*.

Figure 1. Maurice OHANA : *Llanto por Ignacio Sanchez Mejià*, Billaudot, Paris, 1966, p. 1.

Ce cri parcourt, sous des formes variées, les quatre chants du poème. Parallèlement à cette « figure d'énergie archétypique »¹⁷, le premier chant présente des formules onomatopéiques et des interjections. Appelées glossolalies ou plus simplement lalies, ces formules sont réparties dans le chant afin de renforcer la force émotive du texte. Proche du bruissement, les lalies constituent un élément spécifique de l'émission vocale dans le chant flamenco. L'interjection *ay* qui exprime la douleur mais aussi le regret est une forme de lalie. Cette interjection qui « déchire le silence en cristallisant toute la peine, toute la solitude, tout le drame cosmique et religieux de l'homme andalou »¹⁸, se situe à mi-chemin du cri et du chant. Formée de plusieurs éléments (écart

¹⁷ PROST, Christine : *op. cit.*, p. 67.

¹⁸ LEMOGODEUC, Jean-Marie ; MOYANO, Francisco : *Le Flamenco*, P.U.F., Paris, 1996, Que sais-je ?; 1588, p. 6.

mélodique, silences, prolongement), elle joue un rôle fondamental dans la manière de mettre la voix en condition. Cet élan vocal se transforme alors en un cri arraché. Parfois, cette interjection est prolongée par la conjonction relative *que*. Selon l'analyse comparative de Bernard Leblon entre les musiques tsiganes et le flamenco, le *ay* correspond à la pratique des chevilles. Ces dernières se présentent comme « une coupure très particulière pratiquée à l'intérieur d'un mot, généralement avant la dernière syllabe du dernier mot d'un vers »¹⁹. De cette manière, le *ay* permet la liaison entre le chœur et le récitant.

L'écriture vocale de Maurice Ohana tend à libérer la voix de sa propre vocalité en mettant l'accent non sur la signification verbale mais sur la signification phonétique. Dépouillée de tout artifice, la voix possède alors un véritable pouvoir incantatoire. La récitation syllabique du vers d'airain *A las cinco de la tarde* confère à la pièce une portée magique. L'alternance répétée du vers *A las cinco de la tarde* avec le long vers en trois temps du récit rappelle le déroulement de la liturgie orthodoxe ou peut être mieux encore le *Dies irae* qui correspond exactement au vers : *A las cinco de la Tarde*.

Le second chant, *La Sangre derramada*, privilégie la voix percussive et violente. Attaques glottiques, résonances de gorge, finales arrachées, absence de vibrato sont les expressions même du cri que renferme le chant primitif andalou, appelé *cante jondo*. Le *cante jondo*, dont l'origine doit être rapprochée des systèmes musicaux primitifs de l'Inde évoque « une profondeur qui va du dedans au dehors, par une tension et une torsion intérieures qui projettent l'énergie en une sorte de vrille »²⁰. Appartenant à un temps immémorial, le *cante jondo* est un cri de l'âme où s'expriment les douleurs et les gestes rituels de l'Andalousie. La voix, souligne Bernard Leblon, « ne cherche pas à plaire, mais à convaincre, à blesser... »²¹. Simplement, Maurice Ohana transcrit les cris les plus profonds du cœur mortellement blessé d'Ignacio.

Confié uniquement au récitant, le troisième chant, *Cuerpo presente*, est un récit où la voix nue est ponctuée par de véritables sanglots. Cette image de la plainte se manifeste par une succession de tremblements sans équivoque.

¹⁹ LEBLON, Bernard : *Musiques tsiganes et flamenco*, L'Harmattan, Paris, 1990, Etudes Tsiganes, p. 150.

²⁰ DEVAL, Frédéric : « L'Art jondo », *Le Monde de la Musique Télérama*, Paris, 1994, cahier n°2, p. IX.

²¹ LEBLON, Bernard : *op. cit.*, p. 144.



Figure 31 : Maurice OHANA, *Llanto por Ignacio Sanchez Mejiàs, op. cit.*, p. 108.

Les longues tenues et les points d'orgue révèlent une intention de repli d'où surgit le sanglot. Ces différents procédés produisent un effet saisissant.

Pensé comme une longue plainte, le quatrième chant, *Alma ausente*, renvoie à la thématique littéraire de la déploration et du panégyrique. Dédiée à la mémoire de personnages importants, la déploration exprime, de manière stylisée, la tristesse en faisant appel aux procédés de pathos : amplification, répétition, apostrophe, périphrase. Composée de quatre quatrains en vers de onze pieds et de deux chants de quatorze, cette plainte chante, douloureusement, l'oubli général qui se referme sur les morts. L'image de la plainte prend ici l'apparence d'un mouvement mélodique descendant partiellement chromatique succédant à un accent fortement marqué. Un autre trait caractéristique de la plainte est l'allongement de la note.

III. Entre le festif et le tragique

Avec une profonde ferveur religieuse, Maurice Ohana fait référence dans le second mouvement au chant sacré de la Semaine Sainte andalouse, la *Saeta*. Ce chant qui signifie littéralement flèche est interprété lors du passage des processions de pénitents encadrant les sculptures en bois polychrome de la passion du Christ.

« La saeta, ce chant terrible et jaillissant décoché d'un balcon vers l'image sainte portée en procession, est le seul chant flamenco qui remplit un rôle dans la liturgie catholique »²².

La Semaine Sainte met en scène le sacrifice du Christ dans lequel ressort les différents aspects de la fête. Élément privilégié de la fête, le sacrifice a pour fonction d'apaiser la violence intérieure de l'être et paradoxalement de renforcer la vie. C'est ce paradoxe qui est rendu effectif au moyen du rituel.

L'allure processionnelle du second mouvement témoigne d'un refus absolu de la mort et révèle le caractère tragique et inéluctable du destin d'Ignacio. Le

²² DEVAL, Frédéric : *Le Flamenco et ses valeurs*, Aubier, Paris, 1992, p. 31.

tragique introduit nécessairement la défaite. D'où cette atmosphère de tristesse profonde qui est propre au *cante jondo*. Il y a donc une contradiction entre le festif qui nie la mort et le tragique qui affirme la mort. Cette opposition entre le festif et le tragique est soulignée par la structure temporelle qui s'articule autour de l'idée de statisme et de dynamisme.

Bien que l'allure générale du *Llanto* soit celle d'une libre improvisation, la partition s'ordonne selon deux schémas sur lesquels sont fondées toutes les musiques traditionnelles, à savoir le temps pulsé et le temps non pulsé.

Dans le *Llanto*, Maurice Ohana emploie rarement le temps pulsé. Ce dernier, constitutif d'une activité isochrone, représente le temps existentiel, celui qui marche inéluctablement vers la mort. Aussi, Maurice Ohana adopte le plus souvent une écriture musicale où le déroulement sonore s'effectue avec une extrême liberté. Il tend ainsi à masquer le découpage régulier du temps. L'incessant changement de mesures, les syncopes, les retards, les déplacements d'accents ou encore l'emploi de figures rythmiques irrationnelles contribuent à effacer le temps et par là même à repousser la mort.

La fluctuation constante de ces moyens confère au flux musical une extrême mobilité. Parallèlement, l'aspect litanique du premier chant détruit le caractère statique du funèbre. La répétition monotone du vers *A las cinco de la tarde* est contrecarrée par les multiples variations. Tous ces phénomènes sonores provoquent un sentiment d'incertitude qui correspond à un climat profondément tragique et funèbre où s'expriment violemment l'amour et la mort.

Proche de l'extase, celui de l'acte d'amour, le second chant est organisé autour du rythme et de la cadence. Articulé sur la dualité complémentaire de l'appui et de l'élan, le rythme se rattache non point à la mesure mais au souffle flamenco. Véhicule du chant, le souffle joue un rôle fondamental dans les pratiques du flamenco.

« Le souffle flamenco prend en compte l'existence humaine de la naissance à la mort. Il se transmet des morts aux vivants, puis des hommes aux femmes et des femmes aux foetus. Enfin, à leur mort, le souffle des vivants se dissipe dans l'atmosphère sous forme de vent »²³.

D'essence spirituelle, le souffle est empreint de résonances érotiques. Paul Rozenberg constate que, « des siècles durant, le sang a été l'équivalent global de l'âme, le sperme étant défini comme le meilleur sang (et l'esprit ou le souffle, comme sperme intemporel, invisible) »²⁴. Le chant porté par le souffle devient un spasme qui évoque cet état de grâce que l'on nomme le *duende*. Le *duende*, écrit Corinne Frayssinet, « c'est le dévoilement de l'être autrement dit de la

²³ PASQUALINO, Caterina : *Dire le chant : les gitans flamencos d'Andalousie*, CNRS : Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1998, Chemins de l'ethnologie, p. 258.

²⁴ ROZENBERG, Paul : « Sang pour sang », *Les voix du sang, Convergences, Cahiers de l'Université*, Université de Pau et des pays de l'Adour, 1986, vol. 12, n° 4, pp. 12-13.

parole donnée à elle-même qui trouve un fondement dans les lalies du flamenco »²⁵.

Pouvoir mystérieux, le *duende* « procure une sensation de fraîcheur tout à fait inédite, qui a la qualité de la rose nouvellement créée, du miracle, et suscite un enthousiasme quasi-religieux »²⁶. Emotion quasi mystique, le *duende* est l'expression même du chant profond de l'Andalousie.

Cependant, la mort sous ses masques, se fait de plus en plus présente. En effet, le *duende* « refuse de se montrer s'il ne voit pas de possibilité de mort, s'il ne sait pas qu'il doit rôder autour de sa demeure, s'il n'a pas l'assurance de remuer ces ramures en nous qui sont, qui resteront, inconsolables »²⁷. Les différents aspects du *duende* sont en tous points similaires au *tarab* des musulmans qui désigne l'émotion ou la transe qu'elle suscite. Emotion intense, le *tarab* et le *duende* sont en rapport direct avec un moment particulièrement dramatique. Le caractère frénétique de la dernière section rappelle la présence structurelle de la mort. En définitive, les liens qui unissent Eros et Thanatos renvoient au sentiment d'éternité, sensation d'un perpétuel présent chargé d'intensité.

Sans une lueur d'espérance éternelle, Federico Garcia Lorca chante douloureusement la mort de son ami qu'illustre la musique de Maurice Ohana. La mort est une obsession constante qui s'insinue en toutes choses. « Par certains côtés (...) on peut dire que la détermination psychologique est plus forte dans la fiction que dans la réalité, car dans la réalité les moyens du fantasme peuvent manquer. Le romancier, qu'il le veuille ou non, nous révèle le fond de son être, encore qu'il se couvre littéralement de personnages »²⁸ déclare Gaston Bachelard.

La ritualité masquée trahit non pas un désir de conjuration ou d'expiation mais représente une tentative de domination. C'est en réalité un acte de puissance.

²⁵ FRAYSSINET-SAVY, Corinne : « La Parole musiquée dans le flamenco », *Etudes tsiganes*, Paris, 1991, n° 1, p. 56.

²⁶ GARCÍA LORCA, Federico : *op. cit.*, p. 924.

²⁷ *Ibid.*, p. 928.

²⁸ BACHELARD, Gaston : *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, *op. cit.*, p. 110.