



2012-n°1

Patricia Eichel-Lojkine. *Lire le récit bref. Problématiques*

« Longueur et brièveté du récit dans le roman de fantasy pour la jeunesse »

Fernando Copello (Université du Maine)



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International

Dans un livre publié en 1972, *L'or des tigres*, Jorge Luis Borges évoque une scène qui eut lieu à l'aube d'un certain jour de 1946. Il s'agit de la mort de Pedro Henríquez Ureña, écrivain et critique littéraire dominicain résidant à Buenos Aires :

Monté dans le train, tu mettras ta serviette dans le filet et tu t'assoiras à ta place, près de la fenêtre. Quelqu'un, dont je ne sais pas le nom mais dont je vois le visage, t'adressera quelques mots. Tu n'y répondras pas, parce que tu seras mort. Ce matin-là tu auras pris congé comme toujours de ta femme et de tes filles¹.

La fille aînée de Pedro Henríquez Ureña s'appelait Natacha. Elle était arrivée avec ses parents, toute petite, dans le port de Buenos Aires, en 1924². La famille s'installa en Argentine où Pedro Henríquez allait devenir professeur de littérature hispano-américaine.

Dans cette période-là, une grande poète uruguayenne, Juana de Ibarbourou, qui abandonnait peu à peu les influences du Parnasse et du symbolisme pour se consacrer à une littérature de l'intime et du quotidien³, écrivit *Les chansons de Natacha*, destinées à la fille d'Henríquez Ureña. Il s'agit de sept berceuses, dont voici la deuxième, d'abord en espagnol, puis en français :

*La loba, la loba
le compró al lobito
un calzón de seda
y un gorro bonito.*

*La loba, la loba
se fue de paseo
con su traje rico
y su hijito feo.*

*La loba, la loba
vendrá por aquí
si esta niña mía
no quiere dormir⁴.*

Je propose une traduction qui essaye de respecter le sens du texte et, en même temps, ses sonorités :

¹ BORGES J. L., *L'or des tigres. L'autre, le même II, Éloge de l'ombre, Ferveur de Buenos Aires*, Avertissement, notes et mise en vers français par Ibarra, Paris, Gallimard, 1995, p. 217-218. Le récit s'intitule « Le rêve de Pedro Henríquez Ureña ».

² Natacha Henríquez Ureña était née au Mexique le 26 février 1924. Sa sœur Sonia est née en Argentine en 1926. Voir BARCIA P. L., *Pedro Henríquez Ureña y la Argentina*, Santo Domingo, Secretaría de Estado de Educación, Bellas Artes y Cultos/UNPHU, 1994. Voir aussi DREIZIK P., « *Morir sin agonía*. Borges relata muerte de Henríquez Ureña » : <http://www.ciclonaranja.com/phudreizik.htm>, consulté le 12/06/2010.

³ VITALE I. fait une excellente synthèse sur sa vie et son œuvre dans *Juana de Ibarbourou. Vida y Obra, Capítulo Oriental*, XX, Montevideo, Centro Editor de América Latina, 1968.

⁴ IBARBOUROU J. de, *Obras completas* [1953], Palabras preliminares de Ventura García Calderón, Compilación, anotaciones y noticia biográfica de Dora Isella Russell, Madrid, Aguilar, 1968 [3^a edición], p. 337. Les *Canciones de Natacha* se trouvent p. 336-340. Une note indique que ces poèmes furent le cadeau de naissance de Juana de Ibarbourou à Natacha Henríquez Ureña.

*La louve, la louve
acheta au louveteau
une culotte en soie
et un joli chapeau.*

*La louve, la louve
va se promener
avec sa belle robe
et son petit si laid.*

*La louve, la louve
viendra par ici
si ma petite fille
ne veut pas dormir.*

Il me semble que ce texte fait partie des innombrables récits du monde qui sont supportés et transportés, comme nous le dit Roland Barthes, « par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances...⁵ ». Il y a dans cette « Berceuse n° 2 » une histoire et un discours⁶. Cette histoire, destinée à la fille d'un couple centroaméricain⁷ habitant Buenos Aires, est née sur l'autre rive du Río de la Plata, à Montevideo, capitale de l'Uruguay. Quelle était l'atmosphère de ce petit pays du sud dans les années vingt du XX^e siècle ?

L'Uruguay était un îlot d'originalité dans une Amérique Latine affaiblie par la sous-alimentation et paralysée par l'analphabétisme⁸. Marcel Niedergang nous dit à propos de ce pays :

Avec 9 pour mille le taux de mortalité est le plus bas de toute l'Amérique latine. Le taux de natalité (20 pour mille) est faible [...] Les écoles primaires, secondaires, techniques ainsi que les universités sont ouvertes à tous et l'enseignement est gratuit [...] L'Uruguay est un pays catholique, mais le peuple uruguayen est modérément religieux et l'intolérance y est tout à fait inconnue [...] Le calendrier a été expurgé des fêtes religieuses en 1919 lorsque le gouvernement décréta la séparation de l'Église et de l'État [...] Le président de la République uruguayenne partageait le pouvoir exécutif avec un conseil national d'administration de neuf membres dans lequel les minorités devaient être obligatoirement représentées⁹.

Ce caractère idyllique de la réalité uruguayenne des années vingt n'est pas un rêve. Ce calme, cette paix sociale seront la toile de fond d'un univers qui verra naître une effervescence intellectuelle sans précédent : parmi les écrivains et les artistes, on trouve des femmes, comme Delmira Agustini (créatrice d'une poésie érotique « scandaleuse »), María Eugenia Vaz Ferreira (austère et philosophe) et Juana de Ibarbourou. Cette dernière, née en 1895 (ou sûrement avant,

⁵ BARTHES R., « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 8, 1966, p. 1-27 : p. 1.

⁶ Cf. TODOROV T., « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, 8, p. 125-151 : p. 126.

⁷ Isabel LOMBARDO Toledano, la femme d'Henríquez Ureña, était mexicaine.

⁸ Toutes ces informations proviennent d'un livre déjà classique : NIEDERGANG M., *Les 20 Amériques latines*, tome 1, Paris, Seuil, 1981. Sur l'Uruguay, p. 199-214.

⁹ *Ibid.*, p. 204-205.

mais elle aimait cacher sa date de naissance¹⁰), avait publié en 1919 un livre de poèmes intitulé *Las lenguas de diamante*. Elle était devenue une gloire nationale dans un pays qui accordait aux femmes la place qu'elles méritaient. En 1929, le 10 août, en plein hiver du sud, dans la salle des pas perdus du Palais Législatif de Montevideo, dix mille personnes assistaient à la décoration de Juana de Ibarbourou comme « Juana de América » (Jeanne d'Amérique). Pour une fois la poésie était au premier rang¹¹. Et Juana, assise sur un piano, pour être vue de tous, dit un grand merci.

Tout cela est oublié maintenant. Il ne reste que quelques échos vagues et faibles de ce passé et peut-être de cette chanson que j'évoque, bien loin des *pampas*, dans l'autre hémisphère. J'ai essayé de faire l'archéologie de ce texte devenu chanson, tâche assez difficile parce que le texte d'auteur est devenu assez vite texte anonyme, presque folklorique, et puis, parce que les traces écrites n'étaient pas tout à fait claires. On peut finalement construire l'itinéraire suivant.

La « Berceuse n° 2 », comme les autres *Chansons de Natacha*, a été écrite entre 1924 (date de la naissance de Natacha Henríquez Ureña) et 1930, date de la première publication du texte. Cette première parution des *Canciones de Natacha* est, d'après les informations dont nous disposons aujourd'hui, incluse dans une anthologie de poèmes de Juana de Ibarbourou publiée à Santiago du Chili en 1930 par la Editorial Nascimento. Elle s'intitule *Sus mejores poemas*¹². Par la suite, certains poèmes des *Canciones de Natacha* paraîtront en 1942 dans *Poemas*, à Buenos Aires chez Espasa-Calpe¹³. Finalement, les *Canciones de Natacha* sont intégrées dans un livre intitulé *Dualismo*, qui ne paraîtra pas de manière indépendante mais intégré dans les œuvres complètes de J. de Ibarbourou publiées à Madrid en 1953¹⁴. Cela signifie que *Les chansons de Natacha* n'ont jamais eu une existence éditoriale indépendante en langue espagnole. En revanche, Armand Godoy, poète symboliste né à La Havane en 1880 et installé à Paris en 1919, entreprend une adaptation des *Chansons de Natacha* que la maison d'édition Grasset publie à Paris en 1937. Les 1100 exemplaires de cette édition sont imprimés en Mayenne¹⁵. J'ai pu consulter un exemplaire de cette édition à la Bibliothèque Nationale de France à Paris¹⁶.

¹⁰ Aujourd'hui on considère qu'elle est née en 1892. Un roman inspiré de sa vie, paru il y a peu de temps à Montevideo (FISCHER Diego, *Al encuentro de las tres Marías. Nada fue como se contó* [2000], Montevideo, Editorial Encuentro, 2006) nous montre une Juana de Ibarbourou torturée et en même temps très coquette et dépensière en produits de beauté.

¹¹ Voir IBARBOUROU J. de, *Obras completas...*, p. 44-52.

¹² IBARBOUROU J. de, *Sus mejores poemas*, Prólogo de H. Díaz Casanueva, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1930, cité par PUENTES DE ONEYARD Sylvia dans la préface de son anthologie : IBARBOUROU J. de, *Obras escogidas*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1998, p. 32 (consultable partiellement sur internet). RUSSELL Dora Isella, dans une note des *Obras completas* (p. 336), cite aussi cette première édition : elle indique que l'ordre des poèmes dans les *Obras completas* suit celui de l'édition chilienne.

¹³ Selon PUENTES DE ONEYARD Sylvia in IBARBOUROU J. de, *Obras escogidas*, p. 32. RUSSELL Dora I. souligne que dans cette édition manquent les poèmes I, II et V (IBARBOUROU J. de, *Obras completas*, p. 336, note).

¹⁴ Il s'agit des *Obras completas* consultées dans l'édition de 1968 (3^e édition). *Dualismo* se trouve p. 315-408 et « Las canciones de Natacha » p. 336-340.

¹⁵ IBARBOUROU J. de, *Les chansons de Natacha*, Adaptation d'Armand Godoy, Paris, Grasset, 1937. L'achevé d'imprimer dit : « Il a été tiré onze cent exemplaires sur vélin d'arches, numérotés de 1 à 1100, sur les Presses de l'Imprimerie Floch, à Mayenne (France), le 16 novembre 1937 ». Godoy n'a pas traduit le septième poème.

¹⁶ B.N.F. : Pièce 8° Yg.258. J'ai essayé de me renseigner chez Grasset sur le succès ou non de ce petit livre à l'époque, sans obtenir aucune réponse. Grasset est l'éditeur d'Armand Godoy, qui publie de cet auteur : *Hossana sur le sistre* (1928), *Le Drame de la Passion* (1929), *Ite, Missa est* (1933), *Le poème de l'Atlantique* (1938), etc.

Voici l'adaptation assez libre de notre texte par Armand Godoy, publiée chez Grasset :

*La louve, la louve
Para son petit
D'un jabot de plumes,
D'un bonnet joli.*

*La louve, la louve
Traîne vers le pré
Sa robe si belle,
Son petit si laid.*

*La louve, la louve
Elle va venir
Si cette fillette
Ne veut pas dormir¹⁷.*

Armand Godoy, dans un souci de rendre la berceuse plus délicate et plus intemporelle, dépouille le texte de deux éléments qui me semblent importants. D'une part, il remplace le verbe « compró » (acheta) par le verbe « para », qui enlève l'aspect consommateur de la louve. D'autre part, l'idée de « ir de paseo » (se promener), qui renvoie plutôt à une balade en ville, est remplacée par « traîne vers le pré », ce qui enlève à la louve son caractère humain pour la rendre plus animale, plus sauvage. D'ailleurs, en général on met une belle robe pour aller se promener là où on est vu, c'est-à-dire dans un lieu de sociabilité plutôt urbain. Ces éléments seront à retenir lors de notre analyse du texte.

Or pour revenir à notre archéologie de la « Berceuse n° 2 », il faut tenir compte du fait que l'histoire d'un poème devenu chanson n'est pas seulement littéraire, elle est aussi musicale. Le texte de « La loba, la loba » fut mis en musique par Carlos Suffern, compositeur argentin né à Luján en 1901. Suffern créa un cycle intitulé *Seis canciones de cuna para Natacha*, qui reprend les six premières berceuses de Juana de Ibarbourou¹⁸. La partition aurait été terminée et publiée à Buenos Aires vers 1929¹⁹. En tout cas, nous savons que Carlos Suffern reçut en 1931 le prix Julián Aguirre pour ses *Seis canciones de cuna para Natacha*²⁰. Ces différentes informations nous permettent d'affirmer que le point de départ de la transmission textuelle et musicale de « La loba, la loba » a eu lieu presque en même temps, vers 1930. Sans doute faut-il imaginer d'abord

¹⁷ IBARBOUROU J. de, *Les chansons de Natacha...*, p. 11-12.

¹⁸ Suffern n'inclut pas la septième berceuse (« Pajarito chino »), de même que Godoy dans *Les chansons de Natacha*, ce qui nous fait penser que Godoy a suivi la partition de Suffern. Une autre hypothèse serait de penser que Juana de Ibarbourou n'a pas toujours tenu à inclure cette dernière berceuse dans l'ensemble des *Canciones de Natacha*.

¹⁹ Je n'ai pas réussi à consulter la partition de *Seis canciones de cuna para Natacha* qui, de toute façon, ne porte pas de date. En effet, dans la partition de *Cuentos para niños (Suite para piano)* de Carlos Suffern, publiée à Montevideo en 1941 (Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, Publicación n° 1, Copyright Instituto Interamericano de Musicología, Montevideo, 1941), le compositeur présente ses œuvres et dit des chansons de Natacha : « He escrito un número apreciable de canciones de este género, habiendo sido publicadas *La señora Luna, Se enojó la luna, La loba, la loba...*, *Por los campos verdes*, (sobre poesía de Juana de Ibarbourou), Ed. Romero y Fernández, Buenos Aires, s/f. ». J'ai pu acheter la partition de *Cuentos de niños*.

²⁰ D'après <http://www.musicaclasicaargentina.com/suffern/canciones.htm>, consulté le 18/07/2010.

un chemin plus intime, plus confidentiel autour de la famille Henríquez Ureña à partir de 1924, date de la naissance de Natacha.

Des six chansons à Natacha mises en musique, la plus populaire, celle qui est entrée dans la tradition orale est « La loba, la loba ». Je l'ai écoutée pendant mon enfance en Argentine dans les années soixante ignorant le nom de son auteur. Je garde dans mon souvenir les deux premières strophes ayant oublié complètement la dernière. J'ai consulté des amis uruguayens pour savoir quel en était leur souvenir : ils connaissaient la chanson par leur mère ou par leur grand-mère, ils ignoraient que le texte appartenait à Juana de Ibarbourou²¹. Nous sommes donc devant un cas assez intéressant de texte savant mis en musique par un compositeur de formation classique qui entre dans le courant de l'oralité. En même temps ce texte est traduit en France par un poète parnassien et diffusé dans un cercle assez réduit.

Il y a néanmoins dans le texte de Juana de Ibarbourou, dans la genèse même du poème, des éléments qui s'orientent vers le populaire. Nous sommes devant un phénomène d'époque qu'il ne faut pas négliger. Citons le cas d'Horacio Quiroga qui, ayant écrit et publié en 1901 son recueil de contes modernistes *Los arrecifes de coral*, évolue vers une représentation du monde plus attachée aux valeurs et légendes américaines, comme on le voit dans ses *Contes de la forêt vierge* (1918). Le grand poète espagnol de la période, lu partout en Amérique Latine, Juan Ramón Jiménez, se sentait tout proche de l'univers populaire andalou qu'il reflète dans son livre le plus connu, *Platero y yo* (1914)²². Or, dans ce courant intellectuel qui souhaite se nourrir du monde paysan il faut situer les recherches de Federico García Lorca. Le poète de Grenade écrit à un ami en janvier 1928 : « je prépare la conférence que je dois donner à la Résidence des Étudiants : elle portera sur "le pathétique de la berceuse espagnole"... »²³. Cette conférence sera donnée par la suite, en 1930, à New York et à La Havane, sous le titre définitif de *Las nanas infantiles (Les berceuses)*²⁴. Juana de Ibarbourou se situe aussi dans ce courant qui, vers les années vingt, essaye de rétablir le lien avec ces chansons populaires. Par ailleurs, dans son livre intitulé *El cántaro fresco (La cruche d'eau fraîche)*, l'écrivain uruguayen inclut un texte en prose à caractère autobiographique, « Canciones de cuna » (« Les berceuses ») : rentrant de la messe de dimanche, Juana passe devant une maison et entend une femme chanter des berceuses, elle transcrit ces deux chansons qu'elle fera entendre par la suite à son fils. Il y a dans ce texte, qui précède sans

²¹ J'ai évoqué cette berceuse avec Lucía Masci, Marita Ferraro Osorio et Manolo Frau.

²² L'un des chapitres de *Platero y yo* s'intitule « La berceuse » et met en scène une petite charbonnière essayant d'endormir son petit frère (JIMÉNEZ J. R., *Platero et moi*, Paris, Seghers, 2009, p. 88).

²³ Cf. GARCÍA LORCA F., *Œuvres complètes*, I, Édition établie par André Belamich..., Paris, Gallimard, 1981, p. 1651. García Lorca inclura des berceuses dans ses œuvres dramatiques, dans *Bodas de sangre*, *Yerma* et *La casa de Bernarda Alba*. GOBBE MEVELLEC Euriell fait une analyse très intéressante de la berceuse chantée par María Josefa dans cette dernière pièce : « Le chant de l'agneau » (in MARTINEZ THOMAS M., *Le retour du tragique. Le théâtre espagnol face à la rénovation esthétique...*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 157-170).

²⁴ *Ibid.*, p. 897-915. À La Havane, la conférence était illustrée par le chant de María Tubau, actrice espagnole résidant à Cuba (Cf. BENSOUSSAN A., *Federico García Lorca*, Paris, Gallimard, 2010, p. 94, p. 261-262).

aucun doute celui de García Lorca, une réflexion sur l'art et le sens de la berceuse²⁵.

Parmi les sept berceuses de la poète uruguayenne, « La loba, la loba » est la seule (avec la dernière) qui ne fait pas allusion à Natacha et qui, en ce sens, rend le texte moins attaché à une situation particulière, moins connoté. Bien que la « Berceuse n° 3 » évoque une souris qui parle²⁶, le texte qui humanise le mieux une bête et qui, par là même, se rapproche le plus de l'univers de la fable, est « La loba, la loba... »²⁷.

Examinons de près notre berceuse. Elle est composée de trois strophes de quatre vers hexasyllabes chacune. Dans chaque strophe, les vers impairs restent *sueltos* (sans aucune rime) alors que les vers 2 et 4 s'accordent entre eux. Cette structure des rimes est typique de la poésie populaire, que Juana de Ibarbourou souhaite reproduire²⁸. Chaque strophe commence par le même vers, ce qui crée un effet de répétition et de monotonie, propre à la berceuse dont la finalité est d'endormir l'enfant. Par ailleurs, cette répétition se multiplie par deux dans chacun de ces vers car nous avons à deux reprises le mot *louve*. En même temps, le fait de nommer six fois l'héroïne du poème-récit souligne son importance. D'autre part, l'auteur n'accorde pas un nom propre au personnage en accentuant ainsi son caractère animal.

En ce qui concerne la structure du texte nous pourrions parler de deux mouvements. D'une part le récit proprement dit, qui occupe les strophes 1 et 2 : la louve achète des vêtements à son bébé et va se promener avec lui. D'autre part la dernière strophe, plus caractéristique de la berceuse, où la personne qui chante s'adresse à l'enfant et le menace : la louve viendra si la fille ne s'endort pas.

Essayons d'étudier rapidement le récit (strophes 1 et 2). À chaque strophe correspond une phrase avec son sujet et son verbe : il y a donc une seule action à chaque fois, bien déterminée : acheter et aller se promener. Le sujet est toujours le même : la louve. Pourquoi la louve et pourquoi un franc succès dans le cas de cette berceuse qui a une louve pour protagoniste ? La louve et le loup, de manière générale, sont associés à l'idée de violence et de peur : le loup est le plus carnassier des animaux, il mange les femmes et les enfants, il est le gros

²⁵ Voir IBARBOUROU J. de, *Obras completas...*, p. 630-632. La première édition de *El cántaro fresco* est de 1920, mais une note nous indique que « Canciones de cuna » ne fait pas partie de la première édition. Or, dans le texte, on dit que le fils de Juana a deux ans et nous savons que Julio César Ibarbourou est né en 1917. Le texte a donc dû être écrit autour de 1919, même s'il ne fait pas partie de la première édition.

²⁶ La souris dit avoir vu le Sommeil danser avec deux dames blondes (IBARBOUROU J. de, *Les chansons de Natacha...*, p. 14).

²⁷ Dans un texte de 1944, *Chico Carlo*, Juana de Ibarbourou évoque le poids du monde animal – et en particulier des animaux qui parlent – dans les récits de son enfance racontés par sa mère ou par sa nourrice noire. Cf. le conte intitulé « Abuela Santa Ana », in IBARBOUROU J. de, *Chico Carlo, Obras completas*, p. 804-808.

²⁸ Il faut souligner que les deux berceuses que Juana de Ibarbourou transcrit dans « Canciones de cuna » et qu'elle écoute chanter à l'improviste ont cette même structure (quatre vers hexasyllabes et rimes *xaxa*). Je les recopie : 1) « Ah niño nata/ Que tiene la gata/ Tres gatitos de oro/ Y cuatro de plata » ; 2) « Ah niño nata/ Que escondió la loba/ Dos lobitos gordos/ Detrás de la escoba » (IBARBOUROU J. de, *Obras completas*, p. 631).

méchant loup dans cette histoire connue de tous, *Le Petit Chaperon rouge*²⁹. Tous ces éléments sont présents à l'esprit du récepteur car, comme nous le dit García Lorca, la berceuse n'est presque jamais destinée au nouveau-né :

*Vous noterez qu'on ne chante presque jamais de berceuse à l'enfant nouveau-né [...] [L]a berceuse requiert un spectateur capable de suivre avec intelligence ses péripéties et d'apprécier l'anecdote, le genre ou l'évocation de paysage contenus dans la chanson. L'enfant à qui l'on chante parle déjà, commence à marcher, connaît le sens des mots et, plus d'une fois, chante lui aussi*³⁰.

Cependant, la louve a aussi été associée à une image positive qui remonte à la légende de Romulus et Remus allaités par une louve³¹. Par ailleurs, Rudyard Kipling dans son *Livre de la Jungle*, paru en 1894, a changé l'image du loup : le petit Mowgli est recueilli par des loups qui vont l'élever³². Ces éléments sont aussi présents dans l'inconscient collectif, mais restent sûrement ignorés du petit enfant qui voit distinctement dans le loup un esprit sanguinaire.

Curieusement, le loup ne fait pas partie de la faune d'Amérique du Sud. Dans un livre déjà classique consacré aux contes et légendes populaires d'Argentine, Berta Vidal de Battini, après une analyse de centaines de récits, nous dit que le loup n'existant pas dans la faune d'Amérique du Sud, il est absent dans le conte populaire. L'animal féroce qui occupe sa place est le tigre américain, c'est-à-dire le jaguar³³. Les deux animaux les plus présents dans le conte populaire de cette région sont le tigre et le renard.

Dans son *Encyclopédie moderne*, publiée en 1850, Léon Rénier parlait d'un type de loup propre aux Pampas de la Plata : le loup rouge ou agouara-guazou³⁴. Or, agouara-guazou signifie en guarani « grand renard ». Le loup est néanmoins présent dans une littérature sud-américaine qui n'est pas folklorique mais qui se nourrit de folklore. La littérature d'auteur, comme celle de Juana de Ibarbourou, participe à un phénomène d'hybridation culturelle déjà présente dans la réalité même. Citons le cas d'une des berceuses écoutées par notre écrivain et évoquées dans son texte « Canciones de cuna ». Il s'agit sûrement, comme l'auteur le dit, d'une chanson d'origine espagnole, mais elle fait déjà partie de la réalité uruguayenne. Je traduis :

²⁹ Sur les images du loup dans les dictionnaires, dans la littérature, dans les proverbes, voir PRUVOST Jean, *Le loup*, Préface par Henriette Walter, Paris, Honoré Champion, 2010.

³⁰ GARCÍA LORCA F., *Œuvres complètes*, I, p. 903-904.

³¹ Voir PRUVOST J., *Le loup*, op. cit., p. 10, p. 60-61, p. 74-75, p. 117.

³² En voici une des premières scènes, qui montre la délicatesse des loups : « Un loup, accoutumé à transporter ses propres petits, peut très bien, s'il est nécessaire, prendre dans sa gueule un œuf sans le briser. Quoique les mâchoires du père loup fussent refermées complètement sur le dos de l'enfant, pas une dent n'égratigna la peau lorsqu'il le déposa au milieu de ses petits. / – Qu'il est mignon ! Qu'il est nu ! ...Et qu'il est brave ! dit avec douceur mère Louve... » (KIPLING R., *Le livre de la Jungle*, traduit avec autorisation de l'auteur par Louis Fabulet et Robert d'Humières, Paris, Mercure de France, 1930, p. 13).

³³ VIDAL DE BATTINI B. E., *Cuentos y leyendas populares de Argentina*, Buenos Aires : Secretaría de Estado de Cultura, 1980, vol. I, p. 42.

³⁴ PRUVOST J., *Le loup*, op. cit., p. 68.

*Mon enfant de crème,
la louve a caché
deux gros louveteaux
derrière le balai³⁵.*

Ce couplet, entendu au hasard lors d'une promenade, a dû inspirer Juana quelques années plus tard. En effet, elle reprendra l'image de la louve et une certaine référence domestique présente dans l'allusion au balai. Mais la louve de Natacha est plus bourgeoise (elle aime le shopping) et plus humaine (elle a un seul bébé, alors que les louves accouchent en général d'au moins trois petits). Le premier à souligner l'aspect consommateur de la louve a été Jorge Arbeleche³⁶. La trouvaille fait penser au nonsense propre aux *nursery rhymes*³⁷, nonsense qui plaît énormément aux enfants. Non seulement notre louve aime le shopping, elle aime aussi le luxe car elle veut pour son fils un vêtement en soie.

Pour ce qui est de la deuxième strophe, une fois notée l'idée de promenade, l'attention de l'enfant se concentre sur l'antithèse entre la richesse et la beauté des habits de la louve et la laideur de son fils. Juana de Ibarbourou semble s'inspirer là d'un proverbe assez courant dans le Río de la Plata et au Chili : « Para la madre no hay hijo feo » (« Aucune mère ne pense que son enfant est laid »)³⁸. Je veux dire par là que la louve se promène toute fière de son fils, même si le regard extérieur trouve le louveteau très laid. Cet éloge de la laideur atteint toute sa logique dans l'univers du nonsense et du monde à l'envers, mais enlève à la louve, en même temps, son caractère cruel par le recours à l'humour. Voilà le détail qui a fait le succès de « La loba, la loba ».

Or, dès que nous passons à la troisième strophe, les choses changent. Nous ne sommes plus dans le récit, mais dans la réalité de la fillette et de la personne qui la borde et qui lui chante. Ce dernier couplet est, en quelque sorte, le récit cadre. Il y a là trois personnages. D'abord, la louve, nommée deux fois et qui constitue toujours le sujet de la phrase (son rang syntaxique n'a pas changé). Puis, la petite fille (qui n'est pas associée cette fois à Natacha Henríquez Ureña, et reste plus que jamais la représentation de toutes les filles). Enfin la mère, ou la personne qui chante, seulement mentionnée par l'intermédiaire du possessif « mía » (ma).

La présence de la louve dans le premier vers assure la transition entre le récit et le cadre narratif en l'envahissant. Seulement cette invasion reste à l'état hypothétique. Juana de Ibarbourou se sert d'une fonction propre à la berceuse : la menace. Il ne faut pas oublier que le but essentiel de la berceuse est d'endormir l'enfant qui n'a pas sommeil et qui préfère continuer

³⁵ « Ah niñito nata,/ Que escondió la loba/ Dos lobitos gordos / Detrás de la escoba » (IBARBOUROU J. de, *Obras completas*, p. 631).

³⁶ « ¿Dónde radica lo fabuloso de esta loba que hace el deleite de cuanto niño tiene el placer de conocerla? / Radica en el hecho de la cotidianeidad de su paseo y de su compra, que bien pueden ser las compras de cualquier madre... » (voir l'introduction à IBARBOUROU J. de, *Antología. Poesía y prosa 1919-1979*, Prólogo y selección de Jorge Arbeleche, Buenos Aires, Losada, 1972, p. 36.

³⁷ Voir LEAR E., *The book of nonsense and nonsense songs* [1845], London, Penquin Books, 1996.

³⁸ Voir PEREDA VALDÉS I., *Cancionero popular uruguayo*, Montevideo, Editorial Florensa y Lafon, 1947, p. 163. Voici le commentaire : « Muy usado en el Uruguay y en Chile. Tiene relación con otro : "Pasión quita conocimiento". Y en verdad, el sentimiento embellece, por lo cual para ninguna madre hay hijo feo ».

à jouer³⁹. En même temps, l'adverbe « aquí » (ici) accentue encore plus le danger et l'intimidation. Il faut bien comprendre que cette dernière strophe se trouve presque à l'extérieur du texte, dans la réalité même de l'acte de communication entre la mère (ou la personne qui chante) et l'enfant. D'ailleurs, l'adulte pourra modifier ou adapter cette dernière strophe à sa guise en transformant « esta niña mía » (ma petite fille) en « este niño mío » (mon petit garçon), sorte d'actualisation et d'entrée en réalité. Nous ne sommes plus dans l'univers de la fiction.

Si nous établissons une comparaison entre les deux mouvements de la berceuse, nous constatons que le dernier couplet n'est qu'une formule qui se répète depuis des siècles, sorte de convention ou de geste rituel situant la totalité du texte dans une tradition : celle de la berceuse. Il y a là peu d'originalité, peu de créativité. Juana de Ibarbourou obéit à des règles ancestrales. En revanche, le premier mouvement, le récit, permet à l'auteur d'élaborer un monde à lui. Ce récit est une pure merveille de concision, ce qui permettra au récitant de le chanter plusieurs fois entrant par là dans la fonction répétitive de l'endormissement. En outre, la brièveté accorde à notre conte chanté une large adaptabilité aux compétences des récepteurs. Néanmoins, l'histoire de la louve et de son petit n'est pas entièrement inédite. Juana de Ibarbourou a su broder sur un canevas traditionnel et familial, où les animaux se comportent comme des humains, se promènent et ont le goût de la coquetterie. Ce qui est inédit est l'acte d'acheter, c'est-à-dire l'accommodation de la fable au monde marchand (cet aspect novateur de la berceuse, Armand Godoy, dans son adaptation du poème, ne l'avait pas compris, ou – chose encore plus intéressante – l'avait censuré). Puis il y a cet « éloge » de la laideur, cette liberté d'être soi-même, cette fierté de la louve face à ceux qui regarderont son bébé. Enfin, une petite révolution très encadrée dans la marge étroite entre l'art populaire et la création savante.

Voilà comment une histoire d'amitié, un poème offert à la fille d'Henríquez Ureña, un acte intime, est devenu texte publié, livre, puis berceuse anonyme... Or, dans mon souvenir de cette chanson le dernier couplet était complètement oublié, je ne gardais que la mémoire du récit.

³⁹ Je cite là, presque mot à mot, GARCÍA LORCA F., *Œuvres complètes...*, p. 903. Certains contes destinés aux enfants ont aussi des fonctions : par exemple la mise en garde contre certains dangers. C'est le cas des premières versions du *Petit chaperon rouge*, selon l'explication de DELARUE Paul : « le conte du *Petit chaperon rouge* aurait été destiné, à l'origine, à mettre en garde les enfants contre le danger de circuler seul dans les bois qui, durant des millénaires, furent hantés par des loups ; de ces loups dont les mères en effet ont toujours menacé les enfants... » (*Le conte populaire français*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1976, I, p. 383).

Bibliographie

I. Sources

- BORGES J. L., *L'or des tigres. L'autre, le même II, Éloge de l'ombre, Ferveur de Buenos Aires*, Avertissement, notes et mise en vers français par Ibarra, Paris, Gallimard, 1995.
- GARCIA LORCA F., *Œuvres complètes*, I, Édition établie par André Belamich, Paris, Gallimard, 1981.
- IBARBOUROU J. de, *Antología. Poesía y prosa 1919-1979*, Prólogo y selección de Jorge Arbeleche, Buenos Aires, Losada, 1972.
- , *Les chansons de Natacha*, Adaptation d'Armand Godoy, Paris, Grasset, 1937 [B.N.F. : Pièce 8° Yg.258].
- , *Obras completas* [1953], Palabras preliminares de Ventura García Calderón, Compilación, anotaciones y noticia biográfica de Dora Isella Russell, Madrid, Aguilar, 1968 [3^a edición].
- , *Obras escogidas*, Prólogo de Sylvia Puentes de Oneyard, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1998.
- , *Sus mejores poemas*, Prólogo de H. Díaz Casanueva, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1930.
- JIMENEZ J.R., *Platero et moi*, Préface de Jean Giono, Traduit de l'espagnol par Claude Couffon, Paris, Seghers, 2009.
- KIPLING R., *Le livre de la Jungle*, traduit avec autorisation de l'auteur par Louis Fabulet et Robert d'Humières, Paris, Mercure de France, 1930.
- LEAR E., *The book of nonsense and nonsense songs* [1845], London, Penquin Books, 1996.
- SUFFERN C., *Cuentos de niños (Suite para piano)*, Montevideo, Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, Publicación n° 1, Copyright Instituto Interamericano de Musicología, 1941.

II. Études

- BARCIA P.L., *Pedro Henríquez Ureña y la Argentina*, Santo Domingo, Secretaría de Estado de Educación, Bellas Artes y Cultos / UNPHV, 1994.
- BARTHES R., « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 8, 1966, p. 1-27.
- BENSOUSSAN A., *Federico García Lorca*, Paris, Gallimard, 2010.
- DELARUE P., *Le conte populaire français*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1976.
- DREIZIK P., « Morir sin agonía. Borges relata muerte de Henríquez Ureña » : <http://www.ciclonaranja.com/phudreizik.htm> (consulté le 12/06/2010).
- GOBBE MEVELLEC E., « Le chant de l'agneau », in MARTINEZ THOMAS M., *Le retour du tragique. Le théâtre espagnol face à la rénovation esthétique...*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 157-170.
- NIEDERGANG M., *Les 20 Amériques latines*, tome 1, Paris, Seuil, 1981.
- PEREDA VALDÉS I., *Cancionero popular uruguayo*, Montevideo, Editorial Florensa y Lafon, 1947.
- PRUVOST Jean, *Le loup*, Préface par Henriette Walter, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2010.
- TODOROV T., « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, 8, 1966, p. 125-151.
- VIDAL DE BATTINI B. E., *Cuentos y leyendas populares de Argentina*, Buenos Aires: Secretaría de Estado de Cultura, 1980.
- VITALE I., *Juana de Ibarbourou. Vida y Obra, Capítulo Oriental*, XX, Montevideo, Centro Editor de América Latina, 1968.