Textes et contextes
ISSN : 1961-991X
: Université Bourgogne Europe

13-1 | 2018
Satire (en) politique - L'expression des sentiments dans la poésie féminine

Des *cantigas de amigo* médiévales aux *Décimas* de Violeta Parra : chants d'amour et de désamour au féminin ?

From Medieval Cantigas de Amigo to Violeta Parra's Decimas: Female Songs of Love and Lust?

Article publié le 06 décembre 2018.

Cécile Iglesias

http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=1842

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Cécile Iglesias, « Des *cantigas de amigo* médiévales aux *Décimas* de Violeta Parra : chants d'amour et de désamour au féminin ? », *Textes et contextes* [], 13-1 | 2018, publié le 06 décembre 2018 et consulté le 12 août 2025. Droits d'auteur : Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.. URL : http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=1842

La revue *Textes et contextes* autorise et encourage le dépôt de ce pdf dans des archives ouvertes.

PREO

PREO est une plateforme de diffusion voie diamant.

Des *cantigas de amigo* médiévales aux *Décimas* de Violeta Parra : chants d'amour et de désamour au féminin ?

From Medieval Cantigas de Amigo to Violeta Parra's Decimas: Female Songs of Love and Lust?

Textes et contextes

Article publié le 06 décembre 2018.

13-1 | 2018
Satire (en) politique - L'expression des sentiments dans la poésie féminine

Cécile Iglesias

http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=1842

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

---

1. Les *cantigas de amigo* galiciennes : assignation d'une voix amoureuse féminine ?
2. Les complaintes de la malmariée dans la tradition orale hispanique : plainte de désamour
3. Violeta Parra : une *troubaritz* de l'ère contemporaine ?
   3.1. Le parcours vital et artistique de Violeta Parra
   3.2. La porte-parole d'une voix féminine universelle ancrée dans la tradition de la chanson populaire renouvelée
   3.3. Dire la douleur de l'abandon en renouvelant la voix féminine des *cantigas* traditionnelles
   3.4. Un testament poétique aux accents universels : par-delà la voix poétique au féminin, le choix de l'écriture 'virile' des *Décimas. Autobiografía en verso*
4. Conclusion

> La pastora que de amor
> herida está
> mil cosas de amor dirá.[1]

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

1 Existerait-il des contraintes formelles ou thématiques dévolues à la poésie féminine, en particulier en matière d'expression du sentiment amoureux ? Face à l'écrasante prééminence de la production lyrique émanant de poètes masculins,[2] les poèmes mettant en scène un 'je' lyrique féminin détonnent et invitent à observer de plus près cette production.

2 L'approche envisagée pour la présente étude est diachronique, quoique non exhaustive, et se rapporte à de précédents travaux sur la continuité de la tradition orale poétique chez des auteurs qui puisent aux sources de la littérature populaire transmise de génération en génération pour irriguer leur propre production lyrique (Iglesias 2003 ; 2006a ; 2006b).

3 La poétesse Violeta Parra (1917-1967) est une artiste chilienne totale, à la fois auteure-compositrice, artiste textile et céramiste. Elle a œuvré en outre pendant toute sa vie pour faire connaître et reconnaître la culture traditionnelle de son pays par un travail pionnier d'ethnomusicologie. Certains de ses poèmes font clairement écho à des chansonnettes et des comptines du folklore enfantin hispanique (Iglesias, 2003 ; Iglesias, 2007 ; Iglesias Ovejero, 2011), tant du point de vue métrique que thématique. Forte de ce constat, la question qui se pose ici est de savoir si Violeta Parra s'inscrit véritablement dans une tradition de l'expression amoureuse féminine ou si au contraire elle cherche à s'en démarquer par une série de choix formels ou thématiques identifiables.

4 Pour mesurer l'écart ou les similitudes perceptibles entre les modèles transmis par la tradition orale et l'esthétique de la lyrique de Violeta Parra, on rappellera tout d'abord les caractéristiques propres aux *cantigas de amigo* gallego-portugaises, qui sont l'une des manifestations très anciennes d'une lyrique au féminin[3] dans la péninsule ibérique. On s'attachera ensuite à analyser dans la tradition orale le cas particulier des chansons de malmariées, pour aboutir dans une dernière étape à une étude plus spécifique de la poétique de Violeta Parra, tantôt chantre de l'amour comblé ou de l'amour frustré, tantôt porte-parole de sentiments plus universels encore.

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

1. Les *cantigas de amigo* galiciennes : assignation d'une voix amoureuse féminine ?

5 Il convient de rappeler qu'au XIIe siècle plusieurs rois de Léon et de Castille eurent le galicien pour langue maternelle, ce qui a favorisé l'émergence aux alentours de l'an 1200 d'une florissante école poétique qui, conjuguant la leçon des troubadours provençaux et les inspirations populaires, constitua pendant près de deux siècles le noyau principal de la lyrique péninsulaire (Rico, 1997 : 54). La tradition gallego-portugaise médiévale a produit entre le XIIIe et le XIVe siècle la *cantiga d'amor*, une forme poétique issue de la *cansó* des troubadours, mais dans un registre plus austère, et la *cantiga d'escarnho* ou de *maldizher*, une forme plaisante et dévergondée du *sirventès* provençal, auxquelles s'ajoute la forme poétique de la *cantiga de amigo*, considérée comme plus originale et plus aboutie que les deux premières, pour n'avoir pas d'équivalent dans la lyrique médiévale européenne.

6 Cette dernière forme poétique a néanmoins beaucoup de points communs avec la 'chanson de toiles' de la France du Nord (Nunes Freire, 2000 ; Zink, 1972 : 8) : dans les deux cas, ce sont des poèmes chantés par des femmes qui évoquent des situations amoureuses dont les protagonistes sont également des femmes. Mais contrairement à la 'chanson de toiles' française, où la femme est plutôt l'objet d'un récit (on les appelle également 'chansons d'histoire'), dans la *cantiga de amigo* (la 'chanson d'ami') on perçoit directement une voix féminine, car le chant lyrique est assumé par un 'je' poétique féminin (à quelques exceptions près).

7 On y entend donc s'exprimer une jeune fille qui évolue en plein air et qui s'élance à la rencontre de l'être aimé, dans des chants qui marquent souvent une communion avec le cycle de la nature.

> Álzate, amigo que duermes las mañanas frías ;
> todas las aves del mundo con amor decían :
> *¡Qué contenta estoy!*
> Álzate, amigo que duermes las frías mañanas ;

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

> todas las aves del mundo con amor cantaban :
> *¡Qué contenta estoy!* [...] [4]
> (Nuno Fernandes Torneol, cité par Rico, 1997 : 994 [5])

8 Dans cette composition, le 'je' poétique féminin évolue dans un monde tellurique qui fait retentir l'écho du sentiment exprimé, lui insufflant une puissance quasi magique. Ici le chant des oiseaux est le signe perceptible de l'élan euphorique d'un amour partagé [6]. La communion avec les forces de la nature se fait souvent de façon privilégiée avec l'élément aquatique – fontaine, fleuve, mais surtout mer et océan [7] –, comme en témoigne par exemple cette *cantiga* de Martin Codax où la mer est interpellée par le moi poétique, tourmenté du fait de l'absence de l'être aimé :

> Ondas del mar de Vigo¿habéis visto a mi amigo?
> *¡Ay, Dios!, ¿si vendrá en seguida?*
> Ondas del mar alzado,
> ¿habéis visto a mi amado?
> *¡Ay, Dios!, ¿si vendrá en seguida?*
> ¿Habéis visto a mi amigo
> por quien tanto suspiro?
> *¡Ay, Dios!, ¿si vendrá en seguida?* [...] [8]
> (Martin Codax, cité par Rico, 1997 : 995 [9])

9 On constate que ces chants adoptent presque toujours le schéma métrique de vers courts (dits de *arte menor*), heptasyllabes ou octosyllabes, aux rimes assonantes ou consonantes, et présentent parfois l'adjonction d'un refrain. Un autre trait caractéristique des *cantigas de amigo* est le fait que le sujet poétique est rarement seul, mais plutôt intégré à une collectivité féminine qui participe à ses amours. Sœurs ou amies, la voix poématique se confie ou invite ses semblables à partager la plénitude du bonheur ressenti ou l'angoisse de l'attente de l'être aimé, comme dans cette composition d'Airas Nunes, dont voici la première strophe :

> Bailemos las tres, amigas queridas,
> bajo estas avellanedas floridas ;
> y quien fuere garrida como somos garridas
> *si sabe amar*
> en estas avellanedas floridas

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

> *vendrá a bailar.* [...][10]
> (Airas Nunes, cité par Rico, 1997 : 995-996[11])

10 Ici l'allégresse propre à la jeunesse se fond dans le décor printanier des arbres en fleurs au fort symbolisme féminin (Frenk, 2006e : 346-347). Le 'je' poétique devient un pluriel qui englobe le groupe : un trio d'amies rendues sœurs par la similitude qu'offre la jeunesse et la fraîcheur du sentiment. Cet exemple correspond tout-à-fait au modèle que Maria Luzdivina Cuesta Torres (2001 : 107-108) désigne comme la *autoalabanza*, 'l'auto-éloge' féminin dans la lyrique traditionnelle : en prélude à la plénitude amoureuse, bon nombre de *cantigas de amigo* et de *coplas*[12] populaires mettent en scène des jeunes filles qui vantent leurs propres charmes, comme un appel envoûtant à la sensualité.

11 Mais cette forme poétique ancienne reflète-t-elle véritablement un lyrisme proprement féminin ? Il est bien connu que les *cantigas de amigo* qui sont parvenues jusqu'à nous sont l'œuvre de troubadours hommes, poètes de métier. C'est encore le cas au XVe siècle, où une partie conséquente de la production des *cancioneros* apparue sous la plume de poètes savants adopte un point de vue féminin. Pour n'en citer qu'un cas, voici le jeu poétique auquel s'est livré Lope de Estúñiga (v. 1406-v. 1480), à la demande de six dames, auxquelles il attribue les vertus symboliques de six fleurs aux teintes variées, qui prennent la parole à tour de rôle. Nous n'en citons que les trois premières, représentatives de ce codage amoureux :

> La blanca
> Yo dormidera cuitada
> llena de grand amargura
> amarte sin ser amada
> fue siempre la mi ventura.
> La azul
> Bien segura puede estar
> cualquiera que me tomare,
> que nunca verá pesar
> de cosa que bien amare.
> La prieta
> Dama de grand gentileza
> guárdete Dios de mi suerte,
> la cual fue siempre tristeza,

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

> muy más áspera que muerte. […][13]
> (Gerli, 1994 : 116-117, n° 45)

12 On voit ici avec quel art le poète attribue à chacune des dames une modalité de l'expression du sentiment amoureux, savamment associée au symbolisme de différentes couleurs.

13 L'importante contribution de Margit Frenk au corpus de *coplas* fait apparaître la persistance dans la tradition orale des XVIe et XVIIe siècles de ces chants 'au féminin' qui mettent au premier plan l'élan amoureux (Frenk 1987 ; 1992).

> Dirá quanto dixere
> la gente deslenguada
> que quiero a quien me quiere
> y amo y soy amada.[14]
> (Frenk, 1987 : 158)

14 Ce simple quatrain aux rimes croisées est représentatif d'une large part de ces chansonnettes qui proclament sans réserve un sentiment amoureux vécu dans sa plénitude (Frenk, 2006b : 310-312). Il faut tenir compte bien sûr du contexte d'interprétation de ces chants ; ils étaient souvent entonnés pour accompagner des tâches quotidiennes ou à l'occasion de fêtes et notamment pour les festivités de mariage (Iglesias Giraud et Iglesias Ovejero, 1998 : 194-196). Mais on peut avoir l'impression que c'est une place dévolue de l'extérieur, par la contrainte sociale d'avoir à trouver un mari, qui commande cette fonction d'auto-éloge que nous avons déjà soulignée. Ces chansons reflètent alors surtout la place qui est assignée aux femmes, pas nécessairement celle qu'elles souhaiteraient occuper. Cela dit, les femmes se sont appropriées ce répertoire lyrique et s'en servent parfois pour transmettre des leçons d'éducation traditionnelle en préparant les filles à leur futur rôle (Iglesias, 2003).

15 Parfois les chants traditionnels font affleurer une forme de subversion des règles sociales établies. Ainsi, dans certains cas, le sujet poétique féminin se sentant délaissé, fait entendre une voix qui réaffirme fièrement ses atours :

> Vanse mis amores
> quiérenme dejar

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

> aunque soy morena
> no soy de olvidar. [15]
> (Frenk, 1987 : 530)

16 Cette dernière revendication de la voix poématique qui s'auto-définit comme une femme sensuelle et expérimentée (*morena*, la couleur brune des cheveux, est associée dans le folklore traditionnel hispanique à l'expérience sexuelle par opposition à la jeune fille innocente et naïve, *rubia* ou *blanca*) (Cuesta Torre, 2001 : 112-113).

17 Ce dernier exemple nous permet d'aborder un autre motif récurrent de la tradition lyrique féminine : la complainte de la malmariée, dont on retrouve des traces écrites qui remontent jusqu'au XVIe siècle.

2. Les complaintes de la malmariée dans la tradition orale hispanique : plainte de désamour

18 Parmi les chants à thématique amoureuse, les *cantares de malcasada* ('chants de malmariée') constituent une catégorie à part, facilement identifiable dans les *Cancioneros* du XVIe siècle. Ainsi, le musicien et humaniste Francisco de Salinas (1513-1590), dans son traité *De musica libri septem* (1576), en recueille un cas, accompagné de la transcription mélodique (Menéndez Pidal : II, 409). [16] Les chants de malmariées qui sont parvenus jusqu'à nous grâce à la tradition orale sont légion, comme en témoigne entre autres l'étude de María E. Luque (2001 : 161-168). Nous en citerons un exemple, puisé dans le répertoire traditionnel de la région du sud-ouest de Salamanque :

> Me casó mi madre muy pequeña y niña
> con un buen muchacho que ella bien quería.
> El día de la boda el traidor se iba
> con la capa al hombro por la espalda tendida.
> Y me fui detrás por ver pa onde [sic] iba,
> y lo vi que entraba pa en ca [sic] de la amiga.
> Me puse a la puerta por ver qué decía.
> Y así le decía: "Prenda de mi vida
> a ti te he de dar sayas y besquiñas [sic]

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

> y a la otra mujer, palo y mala vida".[17]
> (Iglesias Giraud et Iglesias Ovejero, 1998 : 97)

19 Ce *romance* traditionnel en hexasyllabes, qui date au moins du XVIe siècle, est très représentatif de ces complaintes où la voix poétique féminine proteste contre la vie frustrante et amère que lui procure le mariage auprès d'un époux trop âgé, trop autoritaire, infidèle ou trop absent. Il en existe depuis le Moyen Âge des centaines, comme le reflète l'anthologie *Canciones populares de la tradición medieval* élaborée par Francisco Torrecilla del Olmo (en reprenant en grande partie des chants répertoriés par Frenk, 1987), qui consacre la section VIII aux chants à thématique amoureuse, dont près de 180 compositions présentent un 'je' poétique féminin, et répertorie 15 chansons de malmariées[18] (Torrecilla del Olmo, 1997 : 81-83).

20 Souvent, comme c'est le cas de la chanson reproduite plus haut, la complainte est formulée à la façon d'une confidence faite à la mère ou à la sœur, comme pour partager un sort funeste commun ; peut-être peut-on voir une amorce de subversion sociale dans ces chants qui remettent en cause de façon réitérée la déception qu'entraîne le mariage imposé par une norme sociale et qui ne correspond que très rarement à un choix sentimental.

21 Dans certains cas, la voix poétique se plaint de n'être pas considérée comme elle le mériterait et manifeste son désir sensuel :

> Pues que me tienes,
> Miguel, por esposa,
> mírame, Miguel,
> cómo soy hermosa.

> ¡Mira qué extremada
> me hizo natura!
> ¡Cuánta hermosura
> en mí está encerrada! [...][19]
> (Alín, 1991 : 296-297, n° 460)

22 Cette chanson est moins plaintive que revendicative et joue ici encore sur le registre de l'auto-louange, puisque la voix poétique insiste sur les charmes que lui a conférés la nature pour rappeler Miguel à son devoir conjugal (Cuesta Torre, 2001 : 111-112). De façon originale,

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

cette chanson probablement composée au milieu du XVIe siècle met en scène une épouse désireuse de ramener vers elle son époux, à la façon d'une ode à la fidélité conjugale. Cette posture originale est présentée de façon paradoxale du fait que la locution « pues que » (habituellement à valeur causale, 'puisque') peut aussi avoir un sens adversatif, ce qui donne à l'invitation amoureuse une tournure particulière : « regarde-moi, quoique je sois » ou « même si je suis ton épouse ».

23 Cette rapide incursion dans l'immense répertoire du *cancionero* de type traditionnel ancien (médiéval et renaissant) nous a permis d'observer quelques constantes : l'assignation au sujet féminin d'une parole amoureuse expressive, ancrée dans des jeux symboliques immuables (nature en fleurs, chant des oiseaux, présence d'une eau fécondante), usant de parallélismes et d'échos sonores propres à la lyrique populaire (dans les limites souples de la *copla* octosyllabique).

24 Mais comment ces constantes de la chanson de femme apparaissent-elles dans la lyrique de Violeta Parra, pionnière de la chanson folk dans les années 60, et auteure d'une poésie vitaliste nourrie de rythmes et de références puisées dans la tradition du *cancionero* traditionnel chilien ?

3. Violeta Parra : une *troubaritz* de l'ère contemporaine ?

3.1. Le parcours vital et artistique de Violeta Parra

25 La figure emblématique de l'artiste chilienne instigatrice de la *nueva canción chilena* est bien connue. Née en 1917 au sud du Chili, d'un père professeur de musique et d'une mère guitariste et chanteuse, dans une famille de neuf frères et sœurs, elle commence dès l'âge de neuf ans à jouer de la guitare et elle compose ses premières chansons à peine âgée de douze ans. En 1938 elle épouse Luis Cerceda, dont elle aura deux enfants, Isabel et Angel, avec lesquels elle réalisera par la suite une grande part de son œuvre musicale. Elle se séparera de son époux en 1948. À partir de 1952, suivant les conseils de son frère

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

aîné Nicanor Parra, elle commence à parcourir des zones rurales pour enregistrer et cataloguer le fonds folklorique chilien. Ce travail d'investigation l'amène à découvrir la poésie et le chant populaires de tous les recoins du Chili. Elle élabore ainsi une synthèse culturelle chilienne et fait émerger une tradition de très grande richesse jusque là ignorée du monde universitaire. À partir de cette étape elle se fait chantre de l'authentique culture populaire. Elle compose des chansons, des *décimas* (dizains), de la musique instrumentale, mais elle est également peintre, brodeuse et céramiste. Pendant la décennie qui suit, elle est invitée dans toute l'Europe (Pologne, Finlande, URSS, Allemagne) et enregistre ses premiers disques avec des chansons folkloriques et d'autres compositions de sa propre invention. Elle séjourne trois ans à Paris, où elle aura l'occasion d'exposer ses tapisseries au Louvre. À son retour au Chili, elle crée le centre culturel de La Carpa, qui n'obtient pas le succès escompté, ce qui accentue le sentiment de désenchantement qu'elle connaît à cette période. Elle se donnera la mort en 1967.

26 Elle avait rencontré en 1961 l'anthropologue et musicien suisse Gilbert Favre qui devint l'amour de sa vie, et à qui elle dédiera certaines de ses chansons d'amour les plus connues. Cette relation se termine en 1966 au moment où Gilbert Favre s'installe en Bolivie.

27 La façon d'aborder l'écriture poétique est très particulière chez Violeta Parra et semble présenter deux modalités bien distinctes selon le type de sentiment qu'elle souhaite exprimer. En effet on remarque un contraste très marqué entre ses chansons, à la saveur populaire inégalée, et son recueil *Décimas. Autobiografía en versos chilenos*,qui paraîtra de façon posthume, avec une préface de Pablo Neruda (Parra : 1970).

3.2. La porte-parole d'une voix féminine universelle ancrée dans la tradition de la chanson populaire renouvelée

28 Bon nombre des chansons de Violeta Parra prétendent réinsuffler dans la chanson destinée au grand public la saveur oubliée de la chanson traditionnelle chilienne, en adoptant les rythmes et les into-

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

nations des chants folkloriques qu'elle a répertoriés au cours de longues campagnes de compilation ethnomusicologiques.

29 C'est avant tout la nostalgie qui domine dans « Volver a los 17 », une chanson d'inspiration folklorique, composée en 1962 et qui figure dans son album discographique à valeur quasi testamentaire, *Las últimas composiciones* (Parra : 1966) :

> Volver a los diecisiete
> después de vivir un siglo
> es como descifrar signos
> sin ser sabio competente.
> Volver a ser de repente
> tan frágil como un segundo,
> volver a sentir profundo
> como un niño frente a dios,
> eso es lo que siento yo
> en este instante fecundo.

> Se va enredando, enredando,
> como en el muro la hiedra,
> y va brotando, brotando,
> como el musguito en la piedra.
> ay sí sí sí
> [...]
> Lo que puede el sentimiento
> no lo ha podido el saber,
> ni el más claro proceder
> ni el más ancho pensamiento,
> todo lo cambia el momento
> cual mago condescendiente,
> nos aleja dulcemente
> de rencores y violencias,
> sólo el amor con su ciencia
> nos vuelve tan inocentes.
> [...]

> De par en par en la ventana
> se abrió como por encanto,
> entró el amor con su manto
> como una tibia mañana,
> al son de su bella diana

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

> hizo brotar el jazmín,
> volando cual serafín
> al cielo le puso aretes
> y mis años en diecisiete
> los convirtió el querubín. [20]

30 Cette chanson d'amour d'une expressivité bouleversante insiste sur la force du sentiment amoureux capable d'inverser le cours du temps et de ramener le 'je' poétique d'âge mûr, plein de sagesse et de raison, à la fraîcheur et à l'innocence de l'adolescence en pleine effervescence intime.

31 Pour donner corps à cette ode à la plénitude amoureuse, Violeta Parra a fait le choix d'un rythme traditionnel, la *sirilla canción*, qui se compose d'octosyllabes regroupés en strophes de vers embrassés (Millares, 2000 : 174-175). Ce choix est très révélateur, car il inscrit cette chanson contemporaine dans la tradition du lyrisme féminin de la *cantiga de amor* que nous avons évoquée précédemment, comme si cette métrique traditionnelle était la plus appropriée pour dire l'euphorie de l'instant hors du temps que procure l'élan amoureux. De la même manière, Violeta Parra a recours à une série de métaphores empruntées au monde végétal, qui ancrent son chant dans la tradition de la *cantiga* médiévale, dévolue au dévoilement intime d'un sentiment amoureux débordant, qui exulte et aspire à être partagé.

32 Mais si le 'je' poétique est bien présent dans les possessifs et les références à l'âge du sujet féminin, il convient de remarquer que Violeta Parra parvient à donner une valeur universelle à cette ode à la jeunesse amoureuse et heureuse, en gommant toutes les marques grammaticales ou sémantiques du féminin. Le pouvoir orphique de l'amour et les références à Cupidon (« el querubín ») sont des contrepoints plus savants qui 'masculinisent' en quelque sorte la chanson, comme pour parvenir à un équilibre de genre neutre et, partant, universel.

3.3. Dire la douleur de l'abandon en renouvelant la voix féminine des *cantigas* traditionnelles

33 Le répertoire chanté de Violeta Parra nous offre un autre cas de figure bien différent, où la voix de la chanteuse adopte et adapte des

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

modalités traditionnelles pour dire cette fois la douleur de la fin d'un amour partagé. Composée après le départ de son compagnon Favre, la chanson « Run Run se fue pa'l norte » constitue une reprise avec variation du traditionnel « Mambrú se fue a la guerra », lui-même adapté de la chanson populaire française datant du XVIIIe siècle « Malbrough s'en va-t-en guerre » (Iglesias Giraud et Iglesias Ovejero, 1998 : 171-172 ; Iglesias Ovejero, 2011 : 227).

> En un carro de olvido,
> antes de aclarar,
> de una estación del tiempo,
> decidido a rodar
> Run Run se fue pa'l Norte,
> no sé cuándo vendrá.
> Vendrá para el cumpleaños
> de nuestra soledad.

> A los tres días, carta
> con letra de coral,
> me dice que su viaje
> se alarga más y más,
> se va de Antofagasta
> sin dar una señal,
> y cuenta una aventura
> que paso a deletrear
> ay ay ay de mí.
> […]

> La cosa es que una alforja
> se puso a trajinar,
> sacó papel y tinta,
> un recuerdo quizás,
> sin pena ni alegría,
> sin gloria ni piedad,
> sin rabia ni amargura,
> sin hiel ni libertad,
> vacía como el hueco
> del mundo terrenal

> Run Run mandó su carta
> por mandarla no más.

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

> Run Run se fue pa'l Norte
> yo me quedé en el Sur,
> al medio hay un abismo
> sin música ni luz
> ay ay ay de mí.

> El calendario afloja
> por las ruedas del tren
> los números del año
> sobre el filo del riel.
> Más vueltas dan los fierros,
> más nubes en el mes,
> más largos son los rieles,
> más agrio es el después.

> Run Run se fue pa'l Norte
> qué le vamos a hacer,
> así es la vida entonces,
> espinas de Israel,
> amor crucificado,
> corona del desdén,
> los clavos del martirio,
> el vinagre y la hiel
> ay ay ay de mí. [21]
> (Parra, 1966)

34 Le jeu d'intertextualité avec la chanson populaire apparaît en particulier au début de la composition, du fait de la similitude sonore entre « Run Run » et « Mambrú » et de l'amorce « se fue pa'l Norte » qui est calquée sur le vers initial « Mambrú se fue a la guerra » ('Malbrough s'en va-t-en guerre'). La modernisation de ce chant, qui s'inscrit dans la veine des complaintes de mariées privées de leur époux par la guerre, s'opère notamment par la présence de la « carta », la lettre se substituant au page venu annoncer la mort du soldat parti sur le champ de bataille, et par les éléments faisant référence au périple de l'être aimé (« estación del tiempo », « tren », « rieles »).

35 Mais ici le bien-aimé de la voix poétique est parti de son plein gré et décide de lui-même de ne plus revenir. La douleur ressentie à la lecture de la lettre de rupture est exprimée par une série d'images très crues qui font écho à la Passion du Christ dans la dernière strophe de

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

la chanson : épines, couronne, amour crucifié. Ces termes violents visent à identifier la peine du sujet poétique abandonné avec le calvaire du Christ, symbole ultime d'une posture sacrificielle qui accepte la souffrance et la mort pour sauver les hommes, malgré le sentiment d'être trahi et abandonné de tous, y compris de Dieu. C'est donc une parole dépourvue du sentimentalisme habituellement attribué à l'expression féminine de la douleur (larmes, soupirs, sanglots…) que choisit d'affirmer Violeta Parra ; elle se sert de la voix traditionnelle du motif de « Malbrough s'en va-t-en guerre » pour la transcender en proposant une évocation empreinte de références chrétiennes qui font de son chemin de croix personnel, une douleur universelle.

3.4. Un testament poétique aux accents universels : par-delà la voix poétique au féminin, le choix de l'écriture 'virile' des *Décimas. Autobiografía en verso*

36 L'œuvre poétique la plus aboutie de Violeta Parra s'intitule *Décimas. Autobiografía en verso*, élaborée entre 1957 et 1959 mais éditée de façon posthume en 1970 (Agosín et Dölz Blackburn, 1988). Elle se compose de 925 fragments enchaînés sans discontinuité, comme un long lai à la façon médiévale.

37 Dans ce cas, la forme même de la strophe adoptée pourrait être qualifiée de plus masculine : si le dizain est bien une strophe traditionnelle, en particulier au Chili (Lluch, 1994 ; Trapero, 1996 ; Miranda Herrera, 2001), il se prête davantage à des sujets habituellement abordés par des voix poétiques masculines. D'une certaine manière, dans cette autobiographie en vers, Violeta Parra assume la voix du troubadour qui interpelle son auditoire et exerce un travail de retour sur soi offert à la communauté, avec un recul beaucoup plus marqué encore que dans les deux exemples de chansons précédemment analysés.

38 Le début de ces *décimas* place la voix d'une façon étonnamment neutre, comme hors de tout marquage d'une identité féminine :

> Pa' cantar de un improviso
> se requiere buen talento,
> memoria y entendimiento,

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

> fuerza de gallo castizo.
> Cual vendaval de granizos
> han de florear los vocablos,
> se ha de asombrar hast'el diablo
> con muchas bellas razones,
> como en las conversaciones
> entre San Peiro y San Paulo.

> Tamién, señores oyentes,
> se necesita estrumento,
> muchísimos elementos
> y compañero'locuente [...]. [22]
> (Parra, 1970 : 22-23)

39 La voix poétique s'assigne un rôle presque similaire à celui de crieur public qui était dévolu autrefois aux colporteurs qui diffusaient les *coplas* populaires dans les campagnes des aires hispaniques. Les termes qui font référence au sujet poétique sont éminemment neutres : « Pa'cantar [...] se requiere buen talento, memoria e inteligencia ». Cette énumération de qualités du chanteur de couplets improvisés ne correspond pas du tout aux représentations traditionnelles de la voix lyrique féminine, comme si d'emblée Violeta Parra se refusait à se contraindre à un rôle poétique imposé.

40 Bien au contraire, elle fait montre tout au long de son œuvre en dizains de sa capacité à surplomber ses souvenirs personnels avec distance et pudeur. D'ailleurs la métaphore de la chanteuse en coq (« gallo de buena casta ») y contribue également, puisque cet animal qui claironne au lever du soleil est traditionnellement symbole de victoire et de résurrection, plutôt considérées comme des apanages virils. [23]

41 L'évocation de l'enfance passe par une prise de conscience des difficultés traversées, sur un mode à la fois introspectif et distancé, comme dans la neuvième de ses *Décimas* :

> La suerte mía fatal
> no es cosa nueva, señores,
> me ha dado sus arañones
> de chica muy despiadá'.
> Batalla descomunal

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

> yo libro desde mi infancia ;
> sus temibles circunstancias
> me azotan con desespero,
> dejándome años enteros
> sin médula y sin sustancia. [24]
> (Parra, 1970)

42 Le ton pessimiste de ces mémoires versifiées est contrebalancé par la fulgurance des images employées pour donner vie au souvenir, mêlée au rythme et à la langue rugueuse de la tradition folklorique chilienne (d'où les finales élidées et les nombreux termes du parler chilien des campagnes qui parsèment les strophes des *Décimas*).

43 L'amour malheureux tient une place notable dans ce recueil autobiographique, même s'il convient de souligner la grande variété des sujets abordés dans les *Décimas*. La composition n° 86 reflète parfaitement la posture de Violeta Parra, à la fois à fleur de peau et désireuse d'atteindre une sorte de détachement :

> Entré al clavel del amor
> cegada por sus colores ;
> me ataron los resplandores
> de tan preferida flor.
> Ufano de mi pasión
> dejó sangrando una herida
> que lloro muy conmovida
> en el huerto del olvido.
> Clavel no ha correspondido,
> qué lágrimas tan perdidas.
> [...]

> Un lirio me da consejos
> me dice de qu'el clavel
> en l'alma de la muher
> siempre ha rondado muy lejos.
> Mi sentimiento perplejo
> se confundió de camino.
> Un pájaro con su trino
> me dijo: « Parte de aquí ».
> Y a mi Santiago volví
> para cambiar mi destino.

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

> Un año crucé las calles
> gimiendo muy dolorosa,
> y a trabajar afanosa
> me fui por montes y valles.
> No quiero entrar en detalles
> ni remover las cenizas,
> lo malo m'escandaliza,
> quiebra nervios y huesos.
> El viento voló sus besos,
> la mar lavó sus caricias.

> Publican de qu'el clavel
> se fue a un jardín del Oriente ;
> yo fui leyendo sonriente
> lo que decía el papel.
> La vida es un carrusel
> que va girando, girando,
> ella me fue demostrando
> que con el tiempo se cura
> hasta la peor desventura
> causada por un ingrato. [25]
> (Parra, 1970)

44 Ce retour poétique a posteriori sur un épisode douloureux de grande déception amoureuse prend ici ancrage à la fois dans la tradition plus 'virile' du dizain poétique, mêlé à des motifs de la tradition lyrique féminine ancienne : ici, celui de la jardinière d'amour (Iglesias Giraud et Iglesias Ovejero, 1998 : 190-192), extrêmement prégnant dans la poétique de Violeta Parra (Millares, 2000 : 176-178). Mais si le jardin printanier en fleurs est habituellement le lieu d'un paradis amoureux, Violeta Parra s'empare du motif pour le revivifier en assimilant les fleurs du jardin à différentes figures masculines (« clavel rojo », l'œillet écarlate, figurant le bien-aimé ; « lirio », lys blanc, conseiller qui lui ouvre les yeux). La lettre qui aveugle et berce d'espoir le sujet poétique est à nouveau présente dans cette composition en dizains (« yo fui leyendo sonriente // lo que decía el papel »), mais de manière fugace, car au lieu d'insister sur la douleur de la trahison et du sentiment d'abandon qui affleurent au début du poème (blessure sanglante, larmes versées, image des cendres de la passion), la voix poématique adopte une posture stoïque en fin de composition, en suggérant que le temps guérit

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

tous les chagrins grâce à l'image du carrousel de la vie, roue qui tourne et qui gomme la « pire mésaventure causée par un ingrat ».

45 Cette attitude apaisée est également celle qui transcende une de ses plus célèbres chansons, à valeur testamentaire, « Gracias a la vida » ('Merci la vie'), où Violeta Parra parvient à affirmer son sentiment d'avoir goûté à la fois les plaisirs et les douleurs de l'existence, et célèbre cette expérience totale, qui lui a tant donné (« que me ha dado tanto », dit le refrain), aussi bien le rire que les larmes.

4. Conclusion

46 Le parcours accompli dans cette étude nous a permis de souligner des constantes remarquables depuis la lyrique traditionnelle des chants d'amour et des complaintes de malmariées jusqu'à l'œuvre individuelle d'une grande originalité de l'artiste qui a inspiré toute une génération d'auteurs compositeurs folks dans les années 70, en Amérique latine et plus largement au niveau mondial.

47 Si Violeta Parra est une poétesse résolument contemporaine et une femme de son temps par son parcours personnel intime, sa sensibilité esthétique la porte à puiser une part de son inspiration aux sources de la tradition de la chanson de femme. Experte des rythmes et des modes traditionnels, elle joue des différentes formes, des thèmes et des motifs transmis par la tradition orale pour se les réapproprier en les transcendant. Elle s'en saisit, d'une part, pour habiter pleinement cette place dédiée à la voix féminine, dans le cadre de certaines de ses chansons qui revivifient le répertoire traditionnel. D'autre part, elle les fait siens pour mieux s'en démarquer en prétendant à une voix asexuée plus universelle encore, en particulier dans certaines de ses *décimas* qui déploient le regard qu'elle porte sur son propre parcours vital et sur le monde cruel dans lequel elle a tenté d'apporter une contribution esthétique unique.

Agosín, Marjorie / Dölz-Blackburn, Inés (1988). *Violeta Parra, santa de pura greda. Un estudio sobre su obra poética.* Santiago de Chile : Biblioteca del Sur.

Alín, José María (1991). *Cancionero tradicional.* (= *Clásicos Castalia*, 190), Madrid : Castalia.

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Alín, José María (1998). « Francisco Salinas y la canción popular del siglo XVI », in : Pedro M. Piñero Ramírez, Ed. *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*. Sevilla : Fundación Machado – Universidad de Sevilla, 137-157.

Cátedra, Pedro, Ed. (2001-2002). *Postillæ in « Corpus » Margit Frenk. Homenaje del Semyr*. (= *Homenajes*, 1), Salamanca : Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.

Cohen, Rip (2003). 500 *Cantigas d'amigo: A Critical Edition. (=Obras clasicas da literatura portuguesa / Literatura medieval*), Porto : Campo das Letras. Document électronique consultable à : https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/33843. Page consultée le 20 mars 2016.

Cuesta Torre, María Luzdivina (2001). « La autoalabanza femenina en la lírica tradicional », in : Alvar Ezquerra, Carlos, Ed. (2001). *Lyra mínima oral : los géneros breves de la literatura tradicional. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 28-30 octubre* 1998, 107-115.

Dölz-Blackburn, Inés (1984). *Origen y desarrollo de la poesía tradicional chilena desde la Conquista hasta el presente*. Santiago de Chile : Editorial Nascimento.

Frenk Alatorre, Margit (1971). *Entre folklore y literatura (Lírica hispánica antigua)*. México : Colegio de México.

Frenk, Margit (1987). *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. (= *Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica*, 1), Madrid : Castalia.

Frenk, Margit (1992). *Suplemento al Corpus de la antigua lírica popular hispánica*. Madrid : Castalia.

Frenk, Margit (2006a). *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. México : Fondo de cultura económica.

Frenk, Margit (2006b). « Amores tristes y amores gozosos en la antigua lírica popular » [1991], in : Frenk (2006a), 308-315.

Frenk, Margit (2006c), « La canción popular femenina del Siglo de Oro » [1993], in : Frenk (2006a), 353-372.

Frenk, Margit (2006d). « Transculturación de la voz popular femenina en la lírica renacentista » [1994], in : Frenk (2006a), 373-386.

Frenk, Margit (2006e). « Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas » [1998], in : Frenk (2006a), 329-352.

García Gómez, Emilio, Ed. (1991). *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*. Madrid : Alianza.

Gerli, Michael, Ed. (1994). *Poesía cancioneril castellana*. (= *Nuestros Clásicos*, 7), Madrid : Akal.

Iglesias Giraud, Cécile / Iglesias Ovejero, Ángel (1998). *Romances y coplas de El Rebollar*. Salamanca : Centro de Estudios Salmantinos.

Iglesias, Cécile (2003). « Transmission et apprentissage des rôles féminins à travers les *romances* pour enfants », in : Moner, Michel / Pérès, Christine Eds. *Savoirs, pouvoirs et apprentissages dans la littérature de jeunesse en langue espagnole. Infantina*. Paris : L'Harmattan, 145-169.

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Iglesias, Cécile (2006a). « Canciones infantiles revisitadas : las nanas en la lírica de Federico García Lorca », in : Angel Iglesias Ovejero, Ed. (2006). *Interferencias lingüísticas y culturales en El Rebollar y otras partes. II Jornadas Internacionales de Estudio de El Rebollar. VI Cololoquio del P.R.O.H.E.M.I.O., Julio 2005, El Rebollar (España)*, Orléans, Presses Universitaires d'Orléans, 443-466.

Iglesias, Cécile (2006b). « Avatares populares y tradicionales de antiguos romances y romancillos nuevos del siglo XVII », in : Cátedra, Pedro M., Ed. *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría. IV Congreso Internacional « Lyra Minima ». Octubre 2004*. Salamanca : SEMYR – Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 503-521.

Iglesias, Cécile (2007). « L'histoire en chansons : de la mémorisation à la fabulation poético-narrative », in : Orsini, Catherine, Ed. *Mémoire(s). Représentations et transmission dans le monde hispanique (XXe-XXIe siècles). Hispanistica* XX, 25, 523-534.

Iglesias Ovejero, Ángel (2011). *Cancionero y formulario lúdico de tradición infantil en El Rebollar y otros lugares del occidente salmantino.* Con la colaboración de Françoise Giraud y Cécile Iglesias. Salamanca : Diputación de Salamanca – Instituto de las Identidades.

Lluch, Amalia (1994). « La décima culta en Puerto Rico », in : Catalán, Diego Ed. (1994), *De balada y lírica. Tercer Coloquio Internacional del Romancero*. Madrid : Fundación Menéndez Pidal – Universidad Complutense de Madrid, 223-232.

Lorenzo Gradín, Pilar (1990). *La canción de mujer en la lírica medieval.* Santiago de Compostela : Universidad.

Lorenzo Gradín, Pilar (1997). « Voces de mujer y mujeres con voz en las tradiciones hispánicas medievales », in : *Anthropos*, 13-81.

Lorenzo Gradín, Pilar (2004). « La *canción de malcasada* en las tradiciones líricas de romances: del contexto al texto », in : Piñero Ramírez, Pedro, Ed. (2004), 189-208.

Luque, Marisa E. (2001). « Algunos cantares hispánicos breves », in : Alvar Ezquerra, Ed. (2001). *Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 28-30 octubre 1998*, 161-168.

Menéndez Pidal, Ramón (1953-1954). *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí).* 2 vols, Madrid : Espasa Calpe.

Menéndez Pidal, Ramón (1973). *Estudios literarios.* (= *Austral*, 28), Madrid : Espasa Calpe.

Millares, Selena (2000). « Geografías del Edén : la poesía trovadoresca de Violeta Parra », in : *Anales de literatura chilena*, I, n°1, 167-179.

Miranda Herrera, Paula (2001). *Las décimas de Violeta Parra: autobiografía y uso de la tradición discursiva.* Tesis de magister en Literatura. Mención Literatura hispanoamericana y chilena. Santiago : Universidad de Chile. Document électronique consultable à : www.http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2001/miran-

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

da_p/.../miranda_p.pdf (http://www.http//repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2001/miranda_p/.../miranda_p.pdf). Page consultée le 15 mars 2016.

Nunes Freire, Irène (1983). « Cantigas d'amigo et chansons de toiles », in : *Médiévales*, 3, 55-67. Document électronique consultable à : http://www.persee.fr/doc/medi_0751-2708_1983_num_2_3_907. Page consultée le 15 mars 2016.

Oulad Amar, Aziz (2013). *Las jarchas y las moaxajas en la España musulmana.* (= *Theses, Dissertations and Other Capstone Projects*), Mankato : Minnesota State University. Page consultable à : https://cornerstone.lib.mnsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.fr/&httpsredir=1&article=1246&context=etds. Page consultée le 15 juin 2018.

Parra, Violeta (1966). *Las últimas composiciones*. Santiago de Chile : Corporación de Radio de Chile, S.A. (RCA Victor Chile).

Parra, Violeta (1970). *Décimas. Autobiografía en versos chilenos*. Santiago de Chile-Buenos Aires-México : Pomaire-Nueva universidad-Universidad Católica de Chile.

Piñero Ramírez, Pedro, Ed. (2004). *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar* in memoriam. *Actas del Congreso internacional* Lyra minima oral III, *Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001*. Sevilla : Fundación Machado – Universidad de Sevilla.

Reckert, Stephen (1970). *Lyra minima. Structure and symbol in Iberian traditional verse*. London : King's College.

Rico, Francisco, Ed. (1997). *Mil años de poesía española*. Barcelona : Planeta.

Riquer, Martín DE (2011), *Los trovadores. Historia literaria y textos* [1975]. Prólogo de Pere Gimferrer. Barcelona : Ariel.

Rodríguez, Osvaldo (1999). « Violeta Parra : dos poemas de amor destinados al canto », in : *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, 1141-1150.

Torrecilla Del Olmo, Francisco, Ed. (1997). *Canciones populares de la tradición medieval*. (= *Nuestros Clásicos*, 20), Madrid : Akal.

Trapero, Maximiano (1996). « La décima popular entre España e Hispanoamérica », in : Atero Burgos (1996), 107-120.

Victorio, Juan (2001). *El amor y su expresión poética en la lírica tradicional*. (= *Bártulos*, 1), Madrid : Ediciones de la Discreta.

Victorio, Juan (2004). « El simbolismo en la lírica tradicional », in : Piñero Ramírez, Pedro, Ed. (2004), 281-286.

Zink, Michel (1972). *Les Chansons de Toiles*. Paris : Le Seuil.

---

1 « La bergère qui d'amour // est blessée // mille choses d'amour dira » (ma traduction). Chant figurant dans le dialogue *Los divinos amores* attribué à Juan Timoneda, publié à Valence en 1568 (Cátedra, 2001 : 89).

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

2 Cette prépondérance de la composition poétique dévolue à des auteurs masculins est manifeste dès l'Antiquité, avec quelques exceptions notoires, comme la poétesse Sapho. Ainsi, dans son ouvrage consacré aux auteurs de la lyrique provençale médiévale, Martín de Riquer répertorie-t-il 122 troubadours, dont seulement deux trobairitz ayant vécu à la fin du XIIe siècle, Azalais de Porcaraigues (Riquer, 2011 : 459-462) et la Comtessa de Dia, souvent comparée à Louise Labé, sans spécifier dans le commentaire les particularités de leur art de composer (Riquer, 2011 : 791-793).

3 Il convient de préciser que les *jarchas* et *moaxajas*, plus anciennes encore que les *cantigas de amigo*, puisqu'elles apparaissent entre le Xe et le XIIIe siècle dans l'Espagne musulmane, reflétaient déjà une profonde intimité féminine, souvent sous la modalité du chant amoureux. S'agissant de compositions bilingues, dont une partie est rédigée en arabe et les strophes finales en langue romance, ancêtre du castillan, ou en arabe vulgaire, nous avons préféré ne pas les inclure dans notre corpus. On pourra consulter au sujet des *jarchas* l'étude de García Gómez (1991) ou la thèse récente de Oulad Amar (2013).

4 « Lève-toi, mon ami, qui dors au glacé matin // tous les oiseaux du monde avec amour disaient : // *Comme je suis contente*! /// Lève-toi, mon ami, qui dors au glacé matin ; // tous les oiseaux du monde avec amour chantaient : // *Comme je suis contente*! » (ma traduction).

5 Version castillane de Miguel Requena ; le texte original galicien de ce troubadour du XIIIe siècle, auteur de huit *cantigas de amigo* et qui était au service d'un chevalier castillan, figure également dans l'anthologie poétique de Rico (1997 : 55-56).

6 Cette expression orphique de la plénitude amoureuse a été maintes fois abordée, notamment dans l'étude de synthèse de Margit Frenk portant sur le contraste entre chants d'amour heureux et chants d'amours malheureux dans le répertoire lyrique traditionnel médiéval (Frenk, 2006a).

7 Concernant les motifs récurrents de la poésie populaire médiévale hispanique, et en particulier sur le symbolisme de l'eau de la fontaine comme motif de fécondité ou d'érotisme, on se reportera aux travaux pionniers de Stephen Reckert (1970) et de Margit Frenk (1971 : 54-55 et 67 ; 2006e : 331), ainsi qu'aux récentes contributions de Juan Victorio concernant l'expression poétique symbolique de l'amour en poésie traditionnelle (2001 et 2004).

8 « Ondes de la mer de Vigo // ¿avez-vous vu mon ami? // *Oh*, *Seigneur*, *viendra-t-il de suite* ? // Ondes de la mer déchaînée // avez-vous vu mon

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

bien-aimé ? // *Oh, Seigneur, viendra-t-il de suite*? // Avez-vous vu mon bien-aimé // pour qui je soupire tant ? // *Oh, Seigneur, viendra-t-il de suite*? […] » (ma traduction).

9 Version castillane de Miguel Requena ; le texte original galicien figure dans l'anthologie poétique de Rico (1997 : 57).

10 « Dansons toutes trois, amies très chères, // sous les noisetiers fleuris : // et qui serait jolie comme nous sommes jolies // *si elle sait aimer* // entre ces noisetiers fleuris // *viendra danser*. […] » (ma traduction).

11 Version castillane de Miguel Requena ; le poème original galicien figure dans l'anthologie de Rico (1997 : 58).

12 Le terme *copla* désigne de brefs poèmes en vers courts, équivalant en général à un quatrain ou à plusieurs couplets enchaînés.

13 « *La blanche* // Moi fleur de pavot inquiète, // pleine de grande amertume // t'aimer sans être aimée // fut toujours ma destinée. /// *La bleue* // Bien assurée peut rester // toute celle qui me cueillera // car jamais elle ne verra chagrin // pour l'objet qu'elle aimera bien. /// *La noire* // Dame de grande gentillesse // que Dieu te garde de mon sort // qui fut toujours une tristesse // encore plus âpre que la mort. […] » (ma traduction).

14 « Ils pourront dire ce qu'ils voudront // tous ces gens médisants, // moi je chéris qui me chéris en retour // et j'aime et je suis aimée » (ma traduction).

15 « Mes amours s'en vont // ils veulent me laisser // bien que je sois brune // on ne doit m'oublier » (ma traduction).

16 Pour plus de précisions sur les liens entre Francisco de Salinas et la chanson traditionnelle au XVIe siècle, voir Alín (1998 : 137-157).

17 « Ma mère m'a mariée, / toute jeune et encore fillette // avec un brave garçon / qu'elle aimait beaucoup. // Le jour de la noce / le traître partait // la cape à l'épaule / étendue sur son dos. // Je partis derrière lui / pour voir où il allait // et je le vis qui entrait / vers chez sa bonne amie. // Je me mis à la porte pour voir ce qu'il disait. // Et il lui disait ainsi : / "Trésor de ma vie, // à toi je te donnerai / des robes et des jupes // et à l'autre femme, des coups de bâton et une mauvaise vie" » (ma traduction). Cette version est interprétée par María Antonia Ovejero, née en 1902 et âgée de 80 ans au moment de l'enregistrement du compilateur dans le village de Robleda (Ciudad Rodrigo, province de Salamanque).

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

18 Torrecilla del Olmo répertorie en outre les invitations galantes faites à l'amant (« Al alba venid, buen amigo » - 'Venez à l'aube, mon bon ami', 12 chansons), les chansons de jeunes filles désirant se marier (16 exemples), les chansons de paysannes amoureuses de gentilshommes (20), celles exprimant la douleur de l'absence de l'amant (17), celles reflétant la peine d'amour (18) et celles, plus paillardes, exprimant le plaisir d'amour (80) (1997 : 73-123).

19 « Puisque tu m'as, // Miguel, pour épouse, // regarde-moi, Miguel, // comme je suis belle. /// Regarde combien parfaite // nature m'a faite ! // Combien de beauté // se trouve en moi enfermée ! [...] » (ma traduction). Cette chanson figure dans le *Cancionero musical de Medinaceli*, compilation de musique polyphonique profane élaborée dans la seconde moitié du XVIe siècle. La troupe de Jordi Savall, Hespèrion XX a enregistré une version discographique à partir des transcriptions anciennes dans son album *Music in Europe* 1550-1650. Accessible sur la page web : https://www.youtube.com/watch?v=Ras8nAhFVf4 (consultée le 5 octobre 2017).

20 « Revenir à ses dix-sept ans // après avoir vécu un siècle // c'est comme déchiffrer des signes // sans être un savant compétent. // Être à nouveau brutalement // aussi fragile qu'un second, // sentir de nouveau profondément // comme un enfant face à Dieu // voilà ce que je ressens // en ce fécond instant. /// Il s'emmêle, s'emmêlant // comme le lierre sur le mur // et il éclot, éclosant // comme la petite mousse sur la pierre// ah, oui, oui, oui. /// [...] /// Ce que peut le sentiment, // le savoir n'en a pas eu le pouvoir, // ni la démarche la plus claire, // ni la pensée la plus vaste, // l'instant change tout // tel un mage condescendant, // il nous éloigne doucement // de rancœurs et de violences, // seul l'amour avec sa science // nous rend aussi innocents. /// [...] /// Par la fenêtre // qui s'ouvrit comme par enchantement, // l'amour entra avec son manteau // comme un tiède matin, // au son de son beau clairon // il fit fleurir le jasmin // en volant tel un séraphin // il mit des arêtes au ciel // et mes années en nombre de dix-sept // le chérubin les transforma. » (ma traduction).

21 « Dans une voiture d'oubli // avant le lever du jour, // dans une gare du temps // décidé à rouler // Roun-Roun s'en va vers le Nord, // ne sais quand reviendra. // Il reviendra pour l'anniversaire // de notre solitude /// Au bout de trois jours // une lettre à l'écriture de corail // me dit que son voyage // se prolonge encore et encore, // il part d'Antofagasta // sans donner de nouvelles, // et raconte une aventure // que je me mets à épeler // aïe, aïe, aïe, pauvre de moi. /// [...] /// Le fait est qu'une besace // il se mit à remuer, // il sortit du papier et de l'encre, // un souvenir peut-être,

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

// sans peine et sans joie, // sans gloire ni pitié, // sans rage ni amertume, // sans fiel ni liberté, // vide come le trou // du monde terrestre, // Roun Roun envoya sa lettre // juste pour l'envoyer, c'est tout. // Roun Roun s'en va vers le Nord // et moi je suis restée dans le Sud, // au milieu il y a un abîme // sans musique ni lumière // aïe aïe aïe pauvre de moi. /// Le calendrier lâche // le long des roues du train // les nombres de l'année // sur le fil du rail. // Les fers font plus de tours, // plus de nuages dans le mois, // les rails sont plus longs, // plus amer est le lendemain. // Roun Roun s'en va vers le Nord // qu'est-ce qu'on peut y faire ? // la vie est comme ça alors // épines d'Israël, // amour crucifié, // couronne du dédain, // les clous du martyre, // le vinaigre et le fiel // aïe aïe aïe pauvre de moi. » (ma traduction).

22 « Pou'chanter en improvisant // on a besoin d'un bon talent, // de mémoire et d'intelligence, // d'une force de coq de bonne caste. // Tel une tempête de grêle // les termes doivent fleurir, // le diabl'lui-même doit rester pantois // avec maints magnifiques mots, // comme dans les conversations // entre Saint Peirre [sic] et Saint Paul. /// Aussi, mesdames et messieurs, // on a besoin d'instrument, // un très grand nombre d'éléments // et un compagn'éloquent. » (ma traduction).

23 Dans la tradition antique, le coq symbolise la victoire contre les ténèbres puisque son chant annonce le renouveau du jour, et dans la tradition judéo-chrétienne dans laquelle s'inscrit Violeta Parra, il est associé au Christ annonçant le jour nouveau de la foi.

24 « Mon sort funeste // n'est pas chose nouvelle, messieurs dames, // il m'a donné ses coups de griffe // quand j'étais petite sans aucune pitié. // C'est une bataille gigantesque // que je livre depuis mon enfance ; // ses redoutables circonstances // me tourmentent désespérément, // me laissant des années entières // sans moelle et sans substance » (ma traduction).

25 « Je suis entrée voir l'œillet de l'amour // aveuglée par ses couleurs ; // m'ont piégée les splendeurs // de cette fleur préférée. // Fier de ma passion // il laissa une blessure sanglante // que je pleure très émue // dans le jardin de l'oubli. // Œillet n'a pas payé de retour, // quelles larmes si perdues. //// [...] /// Un lys me donne des conseils, // me dit que l'œillet // dans l'âme de la femme // a toujours tourné très loin. // Mon sentiment perplexe // s'est trompé de chemin. // Un oiseau avec son chant // m'a dit : "Vas-t-en d'ici". // Et à mon Santiago je retournai // pour changer ma destinée. /// Pendant un an je traversai des rues // en soupirant pleine de douleur // et je partis par monts et vallées // pour travailler avec zèle. /// Je ne veux pas

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

entrer dans les détails // ni remuer les cendres // le mal me scandalise, // il brise les nerfs et les os. // Le vent fit s'envoler ses baisers // la mer lava ses caresses. /// On déclare que l'œillet // est parti dans un jardin d'Orient ; // moi je lus en souriant // ce que disait le papier. // La vie est un carrousel, // qui tourne, tourne, // elle m'a montré peu à peu // qu'avec le temps on guérit // jusqu'à la pire mésaventure // causée par un ingrat. » (ma traduction).

Français

L'étude, centrée sur l'aire hispanophone dans une perspective diachronique, vise à souligner des aspects récurrents observables dans des compositions où une voix poétique féminine exprime ses sentiments. Certaines contraintes poétiques sont à l'œuvre dès les compositions les plus anciennes de lyrisme féminin en Espagne (*cantigas de amigo*) et l'on observe des constantes formelles et thématiques dans des chants traditionnels ultérieurs (*romancero* et *cancionero*). L'analyse porte ensuite sur l'œuvre poétique de Violeta Parra (*Décimas* et certaines *canciones*), qui opère des choix formels habituellement réservés aux auteurs masculins. Cet exemple emblématique permet de s'interroger sur les rôles qu'endossent les voix poématiques féminines pour extérioriser leur moi intime.

English

The present study is centered on the Spanish-speaking world in a diachronic perspective, and aims to highlight recognizable recurring elements in compositions in which a poetic feminine voice expresses its feelings. Some poetic constraints are at work from the earliest compositions of female lyricism in Spain (*cantigas de amigo*) and one notices formal and thematic constants in more recent traditional songs (*romancero* and *cancionero*). Our analysis focuses then on the poetic work of Violeta Parra (*Décimas* and some *canciones*), who has made formal choices which are usually exclusively used by masculine authors. Such characteristic examples raise the question of the roles that feminine poetic voices endorse in order to exteriorize their inner identity.

Mots-clés

poésie féminine, chanson de femme, sentiments, lyrisme, Violeta Parra, cantigas de amigo, poésie traditionnelle hispanique, chanson folk hispano-américaine

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Cécile Iglesias
Maître de Conférences, Centre Interlangues Texte, Image, Langage (TIL EA 4182), Université de Bourgogne Franche-Comté, UFR Langues et Communication, 4 Bd Gabriel, F-21000 Dijon, cecile.iglesias [at] u-bourgogne.fr

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.