ILCEA

Revue de l'Institut des langues et cultures
d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie

38 | 2020

**Chant et nation : de la culture populaire à la culture
savante**

« Alfonsina y el mar » : hommage et permanence de la figure et de l'œuvre d'Alfonsina Storni

*“Alfonsina y el mar”: Tribute and Continuity of the Figure and Work of Alfonsina
Storni*

Cecilia Ramírez

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/9894>

DOI : 10.4000/ilcea.9894

ISSN : 2101-0609

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-172-0

ISSN : 1639-6073

Référence électronique

Cecilia Ramírez, « « Alfonsina y el mar » : hommage et permanence de la figure et de l'œuvre
d'Alfonsina Storni », *ILCEA* [En ligne], 38 | 2020, mis en ligne le 31 janvier 2020, consulté le 10
décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/9894> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ilcea.9894>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

© ILCEA

« Alfonsina y el mar » : hommage et permanence de la figure et de l'œuvre d'Alfonsina Storni

“Alfonsina y el mar”: Tribute and Continuity of the Figure and Work of Alfonsina Storni

Cecilia Ramírez

À la mémoire de Norma Redondo de Castells (1948-2018).

1. Introduction

- 1 Chant et poésie, poésie et chant s'imbriquent dans la culture occidentale depuis les origines des manifestations artistiques de l'Antiquité, jusqu'aux expressions contemporaines les plus savantes, expérimentales et populaires. L'histoire, les fantaisies ainsi que les questionnements et les sentiments les plus profonds de l'homme sont véhiculés par la chanson, dans cette indissociabilité entre les forces expressives de la textualité et de la musicalité poétiques. En ce qui concerne le cas argentin, si l'on peut évoquer un exemple littéraire de cette relation, dans *Martín Fierro* d'Hernández, le chant s'avère la forme et la représentation du raconter : *el canto es el cuento*. Le texte d'Hernández assume aussi bien la force épique de l'histoire du *gaucho* que l'expression lyrique de la subjectivité individuelle et collective. Pour Fierro *cantar es contar* : « voy a cantar mi historia » (1994 [1872] : 53) annonce en effet le *gaucho* dans les premiers vers du poème. Chanter c'est raconter, et raconter c'est ouvrir des portes communicant son intériorité avec les sensibilités du monde, c'est rendre publique l'histoire, l'introspection et les sentiments d'une voix, d'une individualité. Dans cette perspective, la musique argentine intègre l'expression poétique dans sa démarche, et prend des formes bien spécifiques tout au long du xx^e siècle : c'est le cas des genres folkloriques et du tango. Qu'il s'agisse des vers d'Atahualpa Yupanqui ou de ceux de Discépolo

entre autres, on songe à des poèmes qui se chantent, se jouent et parfois se dansent. Et à en juger par tant de chansons tenues pour des « poèmes chantés », certains paroliers semblent bien mériter l'appellation de « poète ». En Argentine, Atahualpa Yupanqui, dont les vers sont salués dans le monde entier et par bien des artistes¹, en est le symbole le plus significatif. Et face à l'évidence de la démarche esthétique assumée par l'auteur d'une part, et face à la reconnaissance des milieux artistiques et à la caution populaire d'autre part, certains poèmes mis en chanson finissent par faire partie d'un patrimoine qui raconte la culture et des moments historiques clés de la société².

- 2 La chanson que nous nous proposons d'étudier appartient au monde de la chanson folklorique et populaire. La chanson « Alfonsina y el mar », d'Ariel Ramírez et Félix Luna, interprétée par la voix de Mercedes Sosa, a remporté un grand succès depuis son apparition et s'est forgé un avenir de réinterprétations. Cette notoriété viendrait d'une part, de l'envergure thématique et musicale de *Mujeres argentinas* (1969), l'album d'où la chanson provient, et d'autre part, du « personnage » et des faits que celle-ci met en avant : la poétesse Alfonsina Storni et sa mort. C'est avec l'ambition de raconter que la chanson « Alfonsina y el mar » voit le jour dans ce *long play* dédié aux femmes argentines : raconter et dire combien la figure de cette femme et écrivaine s'est inscrite dans la culture et la mémoire collective. Nous chercherons à exposer des éléments intertextuels qui font de cette chanson encore si populaire, un petit écrin poétique : au-delà l'engouement que les vers d'« Alfonsina y el mar » provoquent chez le public, il s'agirait aussi d'un texte en constante allusion aux poèmes de Storni.
- 3 Il est vrai qu'en règle générale, le poème n'a pas besoin de la chanson pour exprimer la musicalité, le rythme, le sens et la subjectivité propres à sa nature³. Mais la chanson recouvre le poème d'une autre apparence, et le submerge dans un univers nouveau qui peut être envisagé de deux façons. D'un côté, tout ce qui concerne la mise en chanson des vers du poème et la mise en circulation massive de celle-ci — processus qui comporte parfois le risque de diluer le poème. D'un autre côté, on peut apercevoir l'univers intime du musicien lié aux vers, et diffusé par l'inspiration et l'action musicale de sa composition. La composition s'avère donc le fruit de cette véhémence que le poème et le poète éveillent chez le musicien — et qui peut se percevoir même chez l'interprète. La chanson qui nous occupe serait ainsi la manifestation plus ou moins évidente des poèmes de Storni par une espèce de mise en abyme⁴, une fenêtre ouverte vers le monde esthétique et thématique de la poétesse. En effet, si le grand public est séduit par le *pathos* de son suicide, il n'en reste pas moins que le texte de la chanson déploie subtilement des renvois aux vers et aux motifs qui construisent l'univers lyrique de la poétesse. En effet, il ne faudrait pas négliger le rôle, quoique subreptice, de la poésie dans la chanson. Au-delà de l'effet captivant que l'ensemble rythmique et mélodique peuvent avoir dans la chanson — ce qui la rend justement célèbre et populaire — on trouve dans le processus de composition textuelle, du sens lié à un texte autre. Et c'est le cas d'« Alfonsina y el mar ». Dans un premier niveau de réception, les paroles communiquent des images mélodramatiques qui créent une représentation, non pas fausse, mais incomplète de la figure de Storni. En effet, les circonstances de sa disparition feraient de la poétesse une femme qui s'avance dans la mer pour mettre fin à ses jours, à cause d'une désillusion amoureuse : « *Y si llama él no le digas nunca que estoy / di que me he ido* », expliquent les deux derniers vers de la chanson qui se sert, nous le verrons dans notre travail, du dernier poème de Storni. Dans un second degré de réception et d'interprétation, il y a aussi — malgré cette représentation romanesque

d'« Alfonsina » — de la poésie latente, la chanson puise dans ses vers pour créer du sens. « Pour que la poésie se renforce, malgré l'empire de la chanson qui en a capté la rythmique rimée, sans doute faut-il se rappeler que la poésie est le battement du sens », revendique Beck (2001 : 38-39). C'est dans une fonction intertextuelle plus subjective entre les poèmes storniens et les paroles du parolier, que nous trouvons un effet artistique supplémentaire dans la chanson.

2. La poétesse

- 4 La figure de cette poétesse⁵ argentine, née en Suisse en 1892, d'où venaient aussi ses parents, et décédée à Mar del Plata en 1938, transcende les siècles qui l'ont vue naître, écrire, endurer sa condition de femme libre et périr. Son œuvre s'avère l'un des témoignages de l'effervescence et du développement intellectuel argentin lors des trois premières décennies du ^{xx}e siècle où, en plein essor de la modernité économique, politique et sociale, s'ouvre peu à peu un espace plus ou moins autonome pour les artistes et les intellectuels vis-à-vis des centres de pouvoir politiques et sociaux (cf. Salomone, 2006 : 22) qui permettra l'émergence de nouveaux acteurs dans l'intelligentsia argentine. En effet, Salomone signale à l'égard de Storni : « *Alfonsina Storni es una más entre esos/as sujetos/as intelectuales nuevos/as, por su origen social y por su compromiso por la creación literaria, en busca de un espacio propio dentro de un territorio cultural y literario que se está reconfigurando en un sentido moderno.* » (2006 : 37) Selon Sarlo, au-delà d'un succès soi-disant dû aux effets sentimentalistes et à la lecture « facile » de ses poèmes, l'écriture de Storni vient ouvrir un nouvel espace littéraire où la femme agit et revendique son genre. L'écriture de Storni déploie un univers thématique où la femme — généralement réduite à la passivité — sait aussi être créatrice, prédatrice et maîtresse de son destin :

Su poesía no será solo sentimental, sino erótica; su relación con la figura masculina, será no solo de sumisión o de queja, sino de reivindicación de la diferencia; los lugares de la mujer, sus acciones y sus cualidades aparecen renovados en contra de las tendencias de la moral, la psicología de las pasiones y la retórica convencionales. (Sarlo, 2003 : 79)

- 5 En ce qui concerne l'effet poético-thématique de son œuvre, les premiers ouvrages de Storni se situent dans un modernisme d'une subjectivité patente, de *La inquietud del rosal* (1916), en passant par *El dulce daño* (1918), *Languidez* (1920), *Ocre* (1925) jusqu'à *Poemas de amor* (1926). Dans un deuxième temps, son écriture s'inscrit dans l'avant-garde plus expérimentale et diversifiée, avec les ouvrages poétiques *Mundo de siete pozos* (1934) et *Mascarilla y trébol* (1938). C'est à partir de cette deuxième étape que Martín Prieto présente un aperçu général de l'œuvre stornienne où la poétesse :

[...] abandona el tono, la forma y la materia de su obra anterior, a favor de una poesía más moderna, más objetiva, más controlada y más experimental. Paradójicamente, estos poemas —mejores, según un parámetro puramente técnico y también cronológico, debido a que parecen una puesta al día en sintonía con la experiencia vanguardista, frente a la que sus poemas anteriores eran notoriamente anacrónicos— la representan y expresan mucho menos. (2006 : 176)

- 6 En outre, le caractère d'une vie consacrée à exprimer sa vision du monde par le biais d'une écriture au ton autobiographique est demeuré et a proliféré dans l'imaginaire culturel argentin et hispanique tout au long du ^{xx}e siècle.
- 7 Elle met fin à ses jours dans la ville balnéaire de Mar del Plata en octobre 1938 se jetant à la mer pour en finir avec un cancer du sein en état avancé, toujours prise d'une

mélancolie qui se manifestait par une intériorité morne, à la fois lucide et créatrice. Sa vie et sa mort alimentent la figure d'une Alfonsina Storni qui continue encore à interpeller les consciences par la façon révoltée et féministe dont elle a mené sa vie (puisque mère célibataire, femme libre et écrivaine) et fait valoir sa poésie vis-à-vis de l'hégémonie littéraire masculine⁶, comme une femme intégrée dans la vie sociale et intellectuelle argentine⁷.

3. « Alfonsina y el mar » dans le cadre de *Mujeres argentinas*

- 8 « Alfonsina y el mar⁸ » fait partie du répertoire discographique de *Mujeres argentinas* paru en 1969. Il s'agit d'une *cantata* rendant hommage à huit « héroïnes », des personnages féminins aussi bien réels qu'imaginaires de l'histoire, des arts et de la culture nationale. L'album parcourt en même temps les genres musicaux folkloriques tout en passant par la *zamba*, le *triumfo*, la *milonga campera*, la *cueca nortena*, la *guarana*. Cette *cantata* dédiée aux muses de l'identité argentine est, selon le descriptif de l'album, « un intento noblemente logrado de estilizar personajes y elementos formativos del ser nacional, a través de la magia de la música y la poesía armoniosamente vinculadas por una interpretación de excepción » (Ramírez et al., 1969 : s. n.)⁹. Il s'agit en effet de l'interprétation de la chanteuse Mercedes Sosa (1935-2009), figure marquante de la musique folklorique argentine et sud-américaine des années 1960, notamment de la *Nueva canción latinoamericana*¹⁰. La musique des chansons a été composée par l'argentin Ariel Ramírez (1921-2010), figure représentative du nativisme américain¹¹. Il est, de fait, le compositeur de la célèbre *Misa criolla* (1964), œuvre où il cherche et réussit un syncrétisme musical entre la structure canonique de la messe et les rythmes folkloriques américains et qui lui a valu une reconnaissance internationale. Lors d'un hommage radiophonique sur Radio y televisión española (Rtve) — qui commence précisément avec « Alfonsina y el mar » —, Micaela Vergara souligne en effet ce point : « A mediados de los años sesenta, Ariel Ramírez afronta la tarea de integrar los ritmos, danzas, temas y melodías indígenas con la estructura de dos formas sacras de la tradición europea clásica, como son la cantata y la misa. » (2010 : 23:26 min). Les textes ont été écrits par Félix Luna (1925-2009), historiographe argentin et parolier reconnu qui a consacré une partie de sa vie professionnelle à la divulgation historique dans le milieu culturel et peu conventionnel de la chanson.
- 9 Dans le descriptif du *long play* on laisse entendre que le choix des personnages chantés relève plus des penchants des compositeurs pour les personnalités féminines et pour les idées et la symbolique qu'elles incarnent, que d'une ligne temporelle et historique rigoureuse. « No se trata —han señalado los autores— de las ocho mujeres más importantes o más significativas de nuestra historia; son simplemente ocho motivos de inspiración, cuya sustancia les ha permitido el desenvolvimiento musical y lírico que aspiraban a crear. » (Ramírez et al., 1969 : s. n.). À cet égard, Ramírez argue que la musique composée pour « Alfonsina y el mar » est inspirée aussi bien par les poèmes de Storni et sa mort tragique que par les histoires de sa vie, que le père du compositeur — ancien instituteur de la poétesse — lui avait transmises¹².
- 10 Le critère de sélection du duo Ramírez-Luna répondait ainsi aux opportunités de récréation lyrique de la figure de chaque « muse ». On peut écouter, par exemple, une *cueca nortena* (genre folklorique du Nord argentin) dans la mise en chanson de la figure

de Juana Azurduy (1780-1862), femme militaire d'origine bolivienne, qui met l'accent sur la région andine. En effet, on peut constater que dans la chanson « Juana Azurduy » du même album, aussi bien le rythme que les sonorités instrumentales accompagnent et soutiennent la thématique d'hommage à cette capitaine des guerres d'indépendance sud-américaines. Le rythme propre au genre (plus rapide que la *cueca* traditionnelle) ainsi que les arrangements par les effets prépondérants des percussions et du clavicorde, créent le ton militaire et strident de la chanson.

- 11 En ce qui concerne « Alfonsina y el mar », on fait appel à la cadence posée et au ton mélancolique que la *zamba* peut créer pour évoquer la poétesse et représenter sa disparition sereine dans les flots. La *zamba*, musique du Nord argentin, avec la *chacarera*, constitue le genre folklorique argentin par antonomase, qui se chante, se joue et se danse. De structure binaire, elle naît de la *zamacueca* (genre folklorique péruvien), et se développe en Argentine au XIX^e siècle par la coexistence des polyrythmies africaines, des instruments à corde et de la métrique espagnols, ainsi que des apports des peuples originaires de la région (Quintero, 2013 : 2:20 min). D'après le célèbre compositeur et folkloriste Eduardo Falú, la *zamba*, « d'un esprit et une subtilité très argentins », est un genre « convoquant » et du point de vue thématique, « la *zamba* est liée à un souvenir, à une nostalgie, à un sentiment amoureux¹³ » (Quintero, 2013 : 6:58 min, 7:38 min). Dans la *zamba*, et dans le reste de genres folkloriques argentins en général, les phrases musicales sont composées d'une forme mélodique qui dessine une question et sa réponse, réponse normalement répétée (Q-R-R) dans le couplet. Les paroles de notre chanson accompagnent ce geste de répétition, tel est l'exemple du premier couplet : « *Por la blanda arena que lame el mar / su pequeña huella no vuelve más / Un sendero solo de pena y silencio llegó / hasta el agua profunda / Un sendero solo de penas mudas llegó / hasta la espuma* » (Ramírez & Luna, 1969 : 22 s). Dans le refrain traditionnel de la *zamba*, la structure phrastique Q-R-R se répète tout en exprimant le climax mélodique et thématique de la chanson¹⁴. Dans « Alfonsina y el mar », si la mélodie et les paroles du refrain suivent la structure Q-R-R, le climax du refrain est mis en relief de surcroît par une mélodie très nuancée. Nous pouvons l'observer d'un côté, par des altérations qui « élèvent » peu à peu la mélodie — « *dormida Alfonsina, vestida de mar*¹⁵ » (Ramírez & Luna, 1969 : 115 s) — et d'un autre côté, par la voix qui chante en *diminuendo*, tout en signifiant l'éloignement de la poétesse qui disparaît peu à peu dans la mer.
- 12 Nous signalions plus haut que, du point de vue thématique, cet album chante l'exploit des femmes : la femme guerrière, la femme agricultrice, la femme éducatrice, la femme métissée chez qui on peut trouver une sorte de volonté d'acculturation hispano-américaine. Il s'agit, en somme, des portraits-archétypes de la femme argentine qui met les circonstances de sa vie au service de la construction et de l'avenir de la patrie¹⁶. Dans ce cadre, la figure d'Alfonsina Storni dans cet album s'avère « dissonante » : les mots « vie » et « avenir » se dissolvent devant une chanson qui essaie d'expliquer le silence et la mort. Une mort, en effet, d'un héroïsme qui se joue à huis clos et répond à un appel plus existentiel. Voici le texte complet de la chanson :

*Por la blanda arena que lame el mar
Su pequeña huella no vuelve más
Un sendero solo de pena y silencio llegó
Hasta el agua profunda
Un sendero solo de penas mudas llegó
Hasta la espuma*

Sabe Dios qué angustia te acompañó
Qué dolores viejos calló tu voz
Para recostarte arrullada en el canto
De las caracolas marinas
La canción que canta en el fondo oscuro del mar
La caracola
 Refrain :
Te vas Alfonsina con tu soledad
¿Qué poemas nuevos fuiste a buscar?
Una voz antigua de viento y de sal
Te requiebra el alma y la está llevando
Y te vas hacia allá como en sueños
Dormida, Alfonsina, vestida de mar
Cinco sirenitas te llevarán
Por caminos de algas y de coral
Y fosforescentes caballos marinos harán
Una ronda a tu lado
Y los habitantes del agua van a jugar
Pronto a tu lado
Bájame la lámpara un poco más
Déjame que duerma nodriza, en paz
Y si llama él no le digas que estoy
Dile que Alfonsina no vuelve
Y si llama él no le digas nunca que estoy
Di que me he ido

- 13 Les paroles d'« Alfonsina y el mar » tentent d'éclairer les raisons du suicide de la poétesse tout en lui adressant des vers, telle une plainte : « *Sabe Dios qué angustia te acompañó / qué dolores viejos calló tu voz*¹⁷ » (Ramirez & Luna, 1969 : 57 s), lit-on dans le deuxième couplet ; « *¿Qué poemas nuevos fuiste a buscar?*¹⁸ » (ibid. : 96 s), lui demande-t-on de façon répétée dans le refrain. Nous tâcherons ici d'élucider les liens plus ou moins subtils qu'entretiennent les poèmes d'Alfonsina Storni avec la création du texte de la chanson.

4. « Alfonsina y el mar » : à propos des couplets

- 14 Afin d'expliquer la mort de Storni, le texte de la chanson dépeint une espèce de fiction lyrique qui s'accompagne de ses poèmes. Les couplets développent la thématique présentée par le refrain. Nous pouvons noter, d'une part, que les paroles de Luna décrivent les faits comme une cérémonie dirigée par une voix archaïque et marine qui flatte l'esprit affligé de la poétesse et l'emporte peu à peu, comme le signale le refrain : « *Una voz antigua de viento y de sal / te requiebra el alma y la está llevando* ». D'autre part, nous pouvons lire à cet égard, dans le troisième couplet, le rituel de l'entrée du personnage dans les flots sous l'influence incantatoire et colorée d'une ronde :

Troisième couplet	Traduction
<p><i>Cinco sirenitas te llevarán, por caminos de algas y de coral. Y fosforescentes caballos marinos harán, Una ronda a tu lado. Y los habitantes del agua van a jugar Pronto a tu lado. (Ramírez & Luna, 1969 : 164 s)</i></p>	<p>Cinq petites sirènes te conduiront par des sentiers d'algues et de coraux. Et des hippocampes phosphorescents te feront la ronde. Et les habitants de l'eau joueront bientôt à tes côtés.</p>

- 15 La traversée du seuil entre une vie mélancolique empirée par la maladie et le silence définitif de la mort est perçue dans la chanson comme un passage rituel que la poétesse réalise pour aller vers un royaume de plénitude et d'inspiration poétique. Les similitudes avec la poésie stornienne se laissent entrevoir comme les effets d'une prophétie accomplie. Le troisième couplet ferait en effet allusion au poème « Yo en el fondo del mar » de *Mundo de siete pozos* de Storni où elle décrit son séjour onirique évoquant la mort — « *Duermo en una cama / un poco más azul / que el mar*¹⁹ » —, où elle est entourée d'êtres marins qui la saluent et l'honorent : « *Un gran pez de oro / [...] me viene a saludar. / Me trae, / un rojo ramo / de flores de coral* » ; « *Un pulpo / me hace guiños [...]* » ; « *Se balancean y cantan las sirenas de nácar verdemar*²⁰ » (Storni, 2005 : 239). Nous reproduisons ici le poème dans son intégralité :

*En el fondo del mar
hay una casa
de cristal.
A una avenida
de madreporas,
da.
Un gran pez de oro,
a las cinco,
me viene a saludar.
Me trae
un rojo ramo
de flores de coral.
Duermo en una cama
un poco más azul
que el mar.
Un pulpo
me hace guiños
a través del cristal.
En el bosque verde
que me circunda
—din don... din dan—
se balancean y cantan
las sirenas
de nácar verdemar.
Y sobre mi cabeza
arden, en el crepúsculo,
las erizadas puntas del mar.
(Storni, 2005 : 239-240)*

- 16 L'ambiguïté qui s'installe entre la cérémonie funèbre et la pompe qui inaugure une vie nouvelle dans un ailleurs aquatique, trouve toute son ampleur dans ce poème dont les

motifs sont repris, nous venons de le voir, dans les vers d'« Alfonsina y el mar ». On constate pourtant une différence d'interprétation : la scène moderniste décrite dans le poème de Storni se rapproche plutôt d'une espèce de rituel rappelant la danse des bacchantes. À ce sujet, on peut revenir sur les vers du poème ci-dessus : « *En el bosque verde / que me circunda / [...] se balancean y cantan / las sirenas / de nácar verdemar.* » À la différence de ce qui précède, chez Luna on assiste à une ronde décrite d'un ton plutôt infantile ou affectif — le diminutif dans « Cinco sirenitas » ainsi que les actions telles que « faire la ronde » et « jouer » du troisième couplet en seraient une explication. Lorsque le parolier se remémore les détails de la composition de la chanson, il déclare : « *Lo curioso es que, siendo un episodio triste, afloraran imágenes casi juguetonas, como la arena, el mar y las caracolas.* » (Luna, 2002 : s. n.)

- 17 Félix Luna, prenant encore un thème stornien, choisit et développe celui de la mort à travers le motif de l'assoupissement. L'intertexte vient de « Voy a dormir » (1938), le dernier poème d'Alfonsina Storni, écrit quelques jours avant son décès. Dans le quatrième et dernier couplet, le parolier inclut des allusions directes aux vers du poème prêtant cette fois-ci la voix à la poétesse elle-même ; nous pouvons observer les ressemblances lexicales et sémantiques entre les extraits signalés par une couleur différente :

Quatrième couplet	Traduction
<i>Bájame la lámpara un poco más</i>	Baisse la lampe un peu plus
<i>déjame que duerma nodriza, en paz</i>	laisse-moi dormir, ma nourrice, en paix
<i>y si llama él no le digas que estoy</i>	et s'il vient à appeler, ne lui dis pas où je suis
<i>díle que Alfonsina no vuelve.</i>	Dis-lui « Alfonsina ne revient pas »
<i>Y si llama él no le digas nunca que estoy,</i>	et s'il vient à appeler, ne lui dis jamais où je suis,
<i>di que me he ido.</i>	dis que je suis partie.
(Ramírez & Luna, 1969 : 201 s)	

- 18 Dans le poème de Storni :

« Voy a dormir »	Traduction
<i>Dientes de flores, cofia de rocío, manos de hierbas, tú, nodriza fina, tenme prestas las sábanas terrosas y el edredón de musgos encardados</i>	Dents de fleurs, coiffe de rosée, mains d'herbe, toi, ma fine nourrice, apprête-moi les draps terreux et l'édredon en mousse cardée
<i>Voy a dormir, nodriza mía, acuéstame. Ponme una lámpara a la cabecera, una constelación, la que te guste: todas son buenas; bájala un poquito.</i>	Je vais dormir, ma nourrice, couche-moi. Pose une lampe au chevet, une constellation, celle qui te plaît le plus : toutes sont belles ; baisse-la un petit peu.
<i>Déjame sola, oyes romper los brotes... te acuna un pie celeste desde arriba y un pájaro te traza unos compases</i>	Laisse-moi seule, entends-tu éclater les bourgeons... d'en haut te berce un pied céleste et un oiseau te trace quelques airs
<i>para que olvides... Gracias. Ah, un encargo: si él llama nuevamente por teléfono le dices que no insista, que he salido...</i> (Storni, 2005 : 305)	pour oublier... Merci. Ah, un dernier service : s'il téléphone de nouveau dis-lui de ne plus insister, dis-lui que je suis partie...

- 19 Reprenant le poème de Storni, Luna (re)présente la situation où un « lit terreux », devenu marin dans la chanson, est déjà disposé pour le sommeil du personnage qui demande une dernière assistance : annoncer son absence. Luna remanie donc les vers de « Voy a dormir » afin de pouvoir les inclure dans sa chanson comme une espèce de testament de la poétesse. Ainsi, de façon ostensible — par l'évidence de l'intertextualité — et scrupuleuse à la fois — par le respect de la première personne dans le quatrième couplet —, le parolier achève son texte avec une référence plus directe et authentique. Et en même temps, ce procédé dialogique ne va pas sans une signification particulière : ces vers sont porteurs d'un message d'adieu, lequel, énoncé par le moi poétique, donne le *pathos* conclusif de la chanson.

5. « Alfonsina y mar » : à propos du refrain

- 20 « *Te vas Alfonsina con tu soledad*²¹ » (Ramírez & Luna, 1969 : 91 s, 205 s). Le refrain, qui se répète deux fois dans cette *zamba*, met en relief le départ de la poétesse porteuse d'une irrémédiable solitude. Ce n'est pas seulement la description plus ou moins littérale de sa souffrance : nous trouvons que l'évocation du poème « Soledad » de *Mundo de siete pozos* se manifeste comme une espèce de mise en filigrane de la poésie stornienne. L'allusion à ce poème ouvre un aperçu plus intime et explicatif, certes d'un ton mélodramatique, mais rapprochée de cette conception de la « solitude » de la poétesse. Il s'agit d'un poème qui exprime son mal-être d'une façon plus poignante, étant donné le sentiment d'impuissance de la voix poétique. En effet, « Soledad », parle d'une douleur existentielle passée sous silence, invisible et anonyme face à un monde indifférent aux sentiments, à la douleur morale et physique, à la morosité, à l'ardeur ambivalente de la voix poétique, qui se veut la voix de la poétesse :

Podría tirar mi corazón
 desde aquí, sobre un tejado:
 mi corazón rodaría
 sin ser visto
 Podría gritar
 mi dolor
 hasta partir en dos mi cuerpo:
 sería disuelto por las aguas del río
 Podría danzar
 sobre la azotea
 la danza negra de la muerte:
 el viento se llevaría mi danza
 Podría,
 soltando la llama de mi pecho,
 echarla a rodar como los fuegos fatuos:
 las lámparas eléctricas la apagarían²².
 (Storni, 2017 : 83)

- 21 Le refrain se clôt et avec lui la chanson, soutenant l'image métaphorique de la mort par l'incantation onirique évoquée plus haut : « *Y te vas hacia allá como en sueños, dormida, Alfonsina vestida de mar*²³ » (Ramírez & Luna, 1969 : 112 s, 214 s). Cette dernière image ne nous laisse pas indifférents face aux vers de Storni. Le poème « Dolor » apparut dans *Ocre* décrit une Alfonsina « revêtue de la mer », désirant paradoxalement être indifférente, dépourvue de désir, assimilée aux phénomènes et aux images qui mettent en scène les forces imposantes de la mer. Alors qu'elle fusionne avec cet univers étranger à sa propre nature physique et psychologique, sa douleur s'efface et sa personne avec elle :

Quisiera esta tarde divina de octubre
 pasear por la orilla lejana del mar
 [...]

Ser alta, soberbia, perfecta, quisiera,
 como una romana para concordar,
 con las grandes olas, y las rocas muertas,
 y las anchas playas que ciñen el mar.
 Con el paso lento, y los ojos fríos
 y la boca muda, dejarme llevar;
 ver cómo se rompen las olas azules
 contra los granitos y no parpadear;
 [...]

Perder la mirada, distraídamente,
 perderla y que nunca la vuelva a encontrar:
 Y figura entre el cielo y la playa
 sentirme el olvido perenne del mar²⁴.
 (Storni, 2005 : 197)

- 22 Les mots que nous avons mis en caractères droits dans le poème viennent soutenir l'idée d'un espace d'emblée dissocié de la réalité et qui se profile déjà comme un au-delà voulu par l'auteur : « *pasear por la orilla lejana del mar* ». Dans « Dolor » il s'agit d'un espace auquel elle vient « s'accorder » pour se « laisser emporter », car pour Storni cette mer qui habite tant ses poèmes renferme une variété de promesses dont le refuge, l'oubli et la mort s'amalgament et que la chanson « Alfonsina y el mar » suit tout en renforçant sa base thématique.

6. Réflexions et conclusions

- 23 Nous pouvons constater que le parolier s'inspire des poèmes de Storni pour recréer une scène parmi les faits ; Alfonsina disparaît dans un environnement que le parolier a voulu de la même substance que son imaginaire poétique. Julia Kristeva, à partir des idées de Bakhtine, caractérisait le texte comme « absorption et transformation d'un autre texte » (Kristeva, 1969 : 145). Par les procédés appliqués par Luna, le texte de la chanson est certes une transformation des poèmes de Storni, mais plutôt que de les absorber, la chanson les fait remonter à la surface à chaque écoute et réinterprétation, dissimulés ou évidents selon le type de réception. De cette façon, les paroles de la chanson de Luna et Ramírez ouvrent subtilement des échappées vers l'univers lyrique d'Alfonsina Storni.
- 24 Certains pourraient juger que cette chanson affaiblit la figure de l'auteur en condensant le récit de son existence à l'épisode plus ou moins romantique d'une femme en souffrance amoureuse et existentielle qui met fin à ses jours en pénétrant dans la mer (cf. Mamani, 2017 : 159-160). En effet, Luna reprend des images poétiques qui se rapprochent de l'écriture de Storni et les présente de façon à construire un environnement imprégné de la force dramatique de son imaginaire, mais il le fait en diluant l'empreinte lucide, ironique et revendicative que portent aussi plusieurs de ses poèmes. L'imaginaire de Storni exprime ses désirs et son insatisfaction au-delà de l'intime, comme femme de son siècle et comme écrivaine²⁵. « *Lo sórdido del tiempo, y la mujer —en cuanto a tal y en tanto que poeta— en el centro del siglo, superado todo patetismo sentimental con la distancia precisa de la ironía, entendido ya el amor como otra cosa: diálogo marcado por una sabiduría en igualdad* », déclare Rodríguez Padrón (2005 : 18). Mais « Alfonsina y el mar » est la chanson d'une disparition, d'une femme toujours enfantine dont l'âme fatiguée cherche à se reposer — « *su pequeña huella no vuelve más* », « *arrullada en el canto de las caracolas marinas* »²⁶, comme le suggèrent la première et la deuxième strophes. Il s'agit, pourrait-on dire, d'un premier niveau d'appréhension du texte, quoique réducteur de la représentation de Storni, dans un registre adopté et cautionné par la culture populaire.
- 25 Après la première « Alfonsina y el mar » de 1969, viendront d'autres reprises. Au-delà de la nature répétitive de la chanson — rediffusions et éventuelles réinterprétations —, cette chanson réapparaît au long des années dans une appropriation culturelle constante et renouvelée. C'est ce qu'on peut constater aujourd'hui, cinquante ans après la publication de l'album *Mujeres argentinas*. Nous pouvons signaler à cet égard que la *cantata* sera revisitée en 1998 (vingt ans après sa parution) par Ramírez lui-même avec la voix de Patricia Sosa. En 2010 (plus de quarante ans après) le répertoire est réactualisé par Silvia Iriondo. Plus particulièrement, « Alfonsina y el mar » a pris son indépendance par rapport au *long play* d'où elle vient : elle est réinterprétée sans cesse partout dans le monde, sur d'autres styles musicaux, par les musiciens de langues autres que l'espagnol, avec une intensité toujours renouvelée²⁷. À cet égard, nous aimerions évoquer les mots de Luna à propos de sa chanson :

« Alfonsina y el mar », [es] un tema que se toca y se canta en todo el mundo. Ha sido vertido a varios idiomas y adoptado por cantantes de prestigio internacional. Muchas veces me he preguntado la razón de este suceso tan prolongado sin acertar una respuesta. [...] lo curioso es que « Alfonsina... » seduce a gente que no tiene la menor idea de quién fue Alfonsina Storni, ni mucho menos de su drama. Una vez en Cuba dos guitarristas locales que animaban una reunión se acercaron a mí con una actitud casi reverencial. [...] estos cubanos, que amaban

el tema, ignoraban de quien se trataba [la canción] [...] Simplemente les gustaba «Alfonsina...», intuían que su entramado argumental escondía una tragedia humana que merecía evocarse y esto les bastaba. Me imagino que esta explicación puede aplicarse a casi todos los artistas que no hablan español y la han hecho suya. Creo que con Ariel [Ramírez] hemos hecho temas mejores que «Alfonsina...» pero no hay que darle más vueltas a una explicación imposible porque pertenece al misterio de la creación musical y poética del cancionero popular. (2005 : 12)

- 26 Dans un deuxième niveau d'interprétation, si l'on scrute un peu plus les paroles à l'aide du dialogisme bakhtinien repris par Julia Kristeva, cette chanson, démontrant à la fois virtuosité musicale et textuelle, constitue une rencontre avec la poésie de l'auteur : « Le mot (le texte) est un croisement de mots (des textes) où on lit au moins un autre mot (texte) [...] » (1969 : 145) Nous osons à notre tour reprendre la dernière phrase de Kristeva : dans cette chanson on chante ou on écoute « au moins un autre vers », que ce soit par l'allusion, la citation, ou même par la traduction dans une autre langue. Il s'agit, en ce qui concerne « Alfonsina y el mar », des mots — des vers — s'entrecroisant et s'inscrivant cette-fois-ci dans le registre proliférant de la chanson populaire.
- 27 La figure d'Alfonsina Storni continue à interpeller la sensibilité des créateurs musicaux : « *Sus palabras me parecen eternas, de verdad. Se sienten tan apremiantes y poderosas ahora como se habrán sentido entonces* », déclare Bryce Dessner (2018 : s. n.), qui décide de mettre des poèmes de Storni en musique. En effet, en 2018, quatre-vingts ans après la disparition de la poétesse, ce célèbre compositeur états-unien présente dans son pays « *Voy a dormir*²⁸ », pièce musicale pour voix et orchestre — interprétée par la mezzo-soprano Kelley O'Connor —, un ensemble de poèmes storniens : « *Yo en el fondo del mar* », « *Dulce tortura* », « *Faro en la noche* » et finalement « *Voy a dormir* ». La composition musicale de Bryce Dessner vient apporter une dimension qui dépasse les domaines d'une représentation « locale » d'Alfonsina Storni. Toujours interprétés en espagnol, les poèmes mis en musique prennent un tournant qui les met à nouveau sur la scène internationale en contact avec la musique savante, une scène qui a à voir moins avec un sentiment d'appropriation culturelle régionale qu'avec une approche plus détachée, universelle et intemporelle.
- 28 « Alfonsina y el mar » est ainsi la possibilité d'une double rencontre : avec la culture et la musique populaires d'un côté, avec les vers de la poétesse, de l'autre. La chanson ramène la figure de Storni avec un récit romantique de son suicide et invoque à la fois sa poésie, sa voix et sa subjectivité. Il s'agit ainsi d'une rencontre certes facultative, mais ouvrant le chemin à une perception différente de la chanson, qui la dépasse. L'œuvre d'Alfonsina Storni est la référence première des paroles et non pas seulement le récit mélodramatique des circonstances de son suicide.
- 29 Il s'agit, pour conclure, de la chanson-récit d'un départ, une espèce de berceuse qui raconte l'endormissement de la poétesse, mais qui promet et réalise à chaque écoute et réinterprétation le réveil et la réactualisation de la figure déjà mythique d'Alfonsina et de son œuvre. Et les vers de « *Voy a dormir* » ont une incidence cruciale dans cette démarche si nous prenons en compte les observations de Salomone sur ce poème :
- [...] el retorno a la tierra o al agua, a ese cálido seno materno donde cesan los sufrimientos de cuerpo y del alma, acunado por la armonía celeste de las constelaciones y por los ritmos naturales que hablan de la constante renovación de la vida como si se tratara de un renacimiento futuro. (2006 : 198)*
- 30 Intertextualité et fiction sont couronnées par le cadre exaltant de l'album *Mujeres argentinas*. Le succès de « Alfonsina y el mar » à travers le monde et tout au long des

décennies est un fait qui élève peut-être la poétesse davantage au mythe qu'au panthéon littéraire, mais on ne peut pas nier que la chanson assoit sa figure avec la solidité et la cohésion qu'octroie l'imaginaire collectif. Ce sont, en effet, des images qui s'éloignent de la dureté de la réalité de sa mort pour revêtir l'image d'une Alfonsina Storni en partance, sous un halo poétique, « *vestida de mar* » : revêtue de la force et du flux liquide et mouvant des mots qui riment et qui chantent, revêtue de ses poèmes et d'une chanson.

BIBLIOGRAPHIE

- BECK Philippe (2001), « Où va le vers », *Magazine littéraire*, 396, dossier « La nouvelle poésie française », 38-39.
- DESSNER Bryce (2018), « Musicalizan poemas de Alfonsina Storni » (entretien), *La Jornada*, 16 février 2018, <www.jornada.com.mx/2018/02/16/cultura/a04n1cul> (13 février 2019).
- DIZ Tania (2013), « Alfonsina Storni », B. Didier, A. Fouque & M. Calle-Gruber (dir.), *Le dictionnaire universel des créatrices*, Paris : A. Fouque, Des femmes, 3, 4125.
- FLAVIGNY Christian (2007), « La mise en musique du poème. La langue maternelle », *Champs psychosomatique*, 48, 73-91, <<https://doi.org/10.3917/cpsy.048.0073>>.
- HERNÁNDEZ José (1994), *El gaucho Martín Fierro* [1872], Madrid : Ed. Angel Battistessa, Clásicos Castalia.
- KRISTEVA Julia (1969), *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil.
- LUNA Félix (2002), « La canción que no se detiene », *La Nación*, 24 mars 2002, <www.lanacion.com.ar/212211-la-cancion-que-no-se-detiene> (15 janvier 2019).
- LUNA Félix (2005), « Canciones a medida de la Negra », *La Nación*, 10 février 2005, <www.lanacion.com.ar/cultura/canciones-a-la-medida-de-la-negra-nid678335> (15 janvier 2019).
- MAMANI Ariel (2017), « Heroínas, mártires y cautivas », *Revista Argentina de Musicología*, 18, 143-166, <<http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/220/223>> (10 février 2019).
- PRIETO Martín (2006), *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires : Taurus.
- QUINTERO Juan (2013), « El origen de las especies » (émission de télévision), *Canal Encuentro*, <<http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8507/5895?temporada=1>> (10 février 2019).
- RAMÍREZ Ariel (n. d.), « Ariel Ramirez contó cómo compuso “Alfonsina y el mar” » (émission réécoutée), « Radioactividades » (émission radiophonique), *Radio Uruguay*, 26 décembre 2017, <<http://radiouruguay.uy/ariel-ramirez-nos-cuenta-como-compuso-alfonsina-y-el-mar-y-la-misa-criolla/>> (10 février 2019).
- RAMÍREZ Ariel et al. (1969), *Mujeres argentinas* (texte descriptif du long play). Transcription en ligne sur : <<https://perrera.org/argentina/mercedes-sosa-mujeres-argentinas-1969/1754/>> (15 janvier 2019).

RÉMOND Anne-Charlotte (2018), « 1965, Ariel Ramírez crée sa *Misa criolla* », *Musicopolis* (émission radiophonique), *France Musique*, 24 décembre 2018, <www.francemusique.fr/emissions/musicopolis/1965-ariel-ramirez-cree-sa-misa-criolla-67578> (8 février 2019).

SALOMONE Alicia (2006), *Alfonsina Storni: mujeres, literatura y modernidad*, Buenos Aires : Corregidor.

SARLO Beatriz (2003), *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires : Nueva Visión.

STORNI Alfonsina (2002), *Obras. Prosa: narraciones, periodismo, ensayo, teatro* (t. 2), Delfina Muschietti (éd.), Buenos Aires : Editorial Losada.

STORNI Alfonsina (2005), *Antología mayor*, Jesús Munárriz (éd.), Jorge Rodríguez Padrón (Introduction), Madrid : Hiperión.

STORNI Alfonsina (2017), *Poemas. Alfonsina Storni*, Buenos Aires : Biblioteca del Congreso de la Nación.

VERGARA Micaela (2010), « Adiós a Ariel Ramírez », *América mágica* (émission radiophonique), *Radio clásica* (Radio y televisión española), 25 février 2010, <<https://blog.rtve.es/loquehayqueoir/2010/02/ariel-adi%C3%B3s.html>> (10 février 2019).

Discographie

CONTE Paolo (1987), *Paris Milonga* [1981], Sony Music, 8697748842, CD.

RAMÍREZ Ariel, LUNA Félix & SOSA Mercedes (1969), *Mujeres argentinas*, Phillips Records, 56071, Audiocassette. Écoute en ligne sur : <<https://youtu.be/8nPHADT10dI>>.

NOTES

1. Nous pouvons évoquer « Alle prese con una verde milonga » première piste de *Paris Milonga* (1981) où Paolo Conte évoque le compositeur argentin : « *Da inseguire sempre, da inseguire ancora [la corsa de la milonga] / Fino ai laghi bianchi del silenzio / Fin che Atahualpa / O qualche altro Dio / non ti dica "descansate niño che continuo io".* » (Conte, 1981 : 208 s)
2. Nous pouvons citer à cet égard certains poèmes de Mario Benedetti mis en chanson qui sont devenus de joyaux musicaux par l'interprétation vocale et musicale, tel l'exemple de « Rostro de vos » (1973-1974), et des classiques du chant choral et populaire rioplatense, notamment « Te quiero » (1973-1974) ou la célèbre chanson-poème « Por qué cantamos » (1979) devenu un chant de rejet des dictatures dans le Cône Sud américain.
3. C'est ce dont Christian Flavigny atteste, tout en ajoutant : « [...] le poème gagne, pour être savouré, à être parlé, serait-ce en un murmure intérieur : son énonciation fait partie du plaisir qu'il dispense, comme d'une nécessaire mise en bouche. » (2007 : 73)
4. On ne se lassera jamais de songer aux jeux de miroirs de « La chanson de Prévert » de Serge Gainsbourg (apparue dans *L'étonnant Serge Gainsbourg*, 1961). Dans le contexte de la musique argentine il s'agit d'une pratique assez répandue : nous pouvons évoquer le musicien Andrés Calamaro, qui dans certaines de ses chansons fait appel à des vers du *Martín Fierro*. Il fait aussi la récitation de vers des tangos chantés par Carlos Gardel (notamment « El día que me quieras », d'Alfredo Lepera, Carlos Gardel, Alfonso García) et de vers des chansons d'Atahualpa Yupanqui (par exemple, « Los hermanos », 1967).
5. Pas seulement poétesse mais aussi prosatrice et dramaturge (cf. Storni, 2002 ; Diz, 2013 : 4125).

6. En effet, « [...] la autora había logrado convertir sus poemas en un vehículo de ideología increíblemente eficaz que creó posibilidades ciertas para el desarrollo del feminismo en Argentina » (Prieto, 2011 : 176).
7. Ainsi l'explique Beatriz Sarlo : « Justamente, la elaboración de una figura de mujer más integrada es una de las claves del éxito inmediato y perdurable de Alfonsina. La mujer integrada presenta en su poesía un elenco de reivindicaciones y derechos basados en la autodeterminación y el autosostenimiento. » (2003 : 82)
8. La chanson « Alfonsina y el mar » se trouve sur la piste cinq de l'album. Nous ferons référence à ce titre en précisant la seconde(s) du début de chaque citation. Quant aux émissions radiophoniques et télévisées citées nous préciserons la minute (min) du début de la phrase évoquée.
9. Toutes les citations des notes du LP correspondent à la transcription disponible sur le site de la chanson engagée *Perrera.org* : <<https://perrera.org/argentina/mercedes-sosa-mujeres-argentinas-1969/1754/>>.
10. On appelle *Nuevo cancionero* ou *Nueva canción latinoamericana* le mouvement esthétique et politique né entre la fin des années 1950 et le début des années 1960 dans le cadre des revendications sociales et politiques de la gauche latino-américaine, où l'on a cherché à faire de la chanson engagée sur ses multiples genres musicaux américains, un moyen de sensibilisation, de lutte et de soutien aux processus révolutionnaires dans le continent.
11. On peut toujours écouter l'hommage au compositeur, « Adiós a Ariel Ramirez », réalisé par l'émission radiophonique *América Mágica* présentée par Micaela Vergara sur Radio Clásica (Rtve), disponible sur <<http://blog.rtve.es/loquehayqueoir/2010/02/ariel-adi%C3%B3s.html>>. Sur le site web de *France Musique*, on peut également écouter une émission consacrée à Ariel Ramirez et à sa *Misa criolla* : <<https://www.francemusique.fr/emissions/musicopolis/1965-ariel-ramirez-cree-sa-misa-criolla-67578>>.
12. Ariel Ramírez déclare dans un entretien radiophonique : « *Alfonsina Storni está muy vinculada a mi vida familiar, ya que en 1916 mi padre que era profesor de literatura de la Escuela Normal de Coronda, provincia de Santa Fe, tuvo el privilegio de tener como alumna cuando tenía apenas 14 15 años [...] a Alfonsina. Y los primeros poemas que escribió Alfonsina, se los enviaba a mi viejo que se los corregía o se los aplaudía. Con Félix Luna nos reuníamos en mi casa y leíamos sus poemas, leíamos los artículos [...] cuando su muerte trágica aparecieron en los diarios y en las revistas de Buenos Aires [...] Es así que teniendo todos esos temas yo no hice otra cosa que sentarme al piano y hacer un acorde, y ahí sale sola la melodía.* » (n. d. : 8:15 min)
13. C'est nous qui traduisons.
14. Ce sont des gestes que l'on peut aussi constater dans la danse, laquelle dessine des mouvements et des figures souvent plus affectés lors du refrain que pendant les couplets.
15. Les syllabes signalées en caractères droits correspondent aux notes mettant l'emphasis, soit par des altérations, soit par des demi-tons plus hauts, sur la phrase mélodique.
16. La chanson « Las cartas de Guadalupe », avec « Alfonsina y el mar » serait la seule qui échappe à cette manifestation hyperbolique des femmes argentines. Mais on pourrait penser que dans la chanson « Las cartas de Guadalupe », il s'agit de l'image d'une femme, telle une *pietà*, « offrant » son mari, Mariano Moreno, intellectuel indépendantiste du XIX^e siècle, qui périt noyé lors d'un voyage diplomatique pour la cause d'une nation en formation. Le cas d'Alfonsina Storni s'avère plus dramatique car dans la chanson, aussi bien que dans sa poésie, elle « s'offre » à la mer, dans une démarche les immortalisant toutes deux.
17. « Seul Dieu connaît l'angoisse qui t'escorta, les douleurs anciennes qui turent ta voix ». C'est nous qui traduisons. Nous proposerons dorénavant dans les notes notre traduction pour tous les vers et les extraits des poèmes étudiés.
18. « Quels nouveaux poèmes cherchais-tu en t'en allant ? »
19. « Je dors dans un lit / un peu plus azur / que la mer. »

20. « Un grand poisson d'or / à cinq heures / vient me saluer. / Il m'apporte / un rouge bouquet / de fleurs de corail » ; « Un poulpe / me fait des clins d'œil [...] » ; « Dans un vert bois / qui m'entoure [...] / se balancent et chantent les sirènes vert océan ».

21. C'est nous qui soulignons (en caractères droits).

22. « Je pourrais lancer mon cœur / d'ici, sur les toits : / mon cœur roulerait / sans être aperçu // Je pourrais crier / ma douleur / jusqu'à briser en deux mon corps : / elle serait anéantie par les eaux du fleuve // Je pourrais danser sur le haut des bâtiments / la danse macabre de la mort : / le vent emporterait ma danse // Je pourrais, / libérant la flamme de ma poitrine, / la faire courir comme les feux follets : / les lampes électriques l'éteindraient. »

23. « Et c'est ainsi que tu t'en vas Alfonsina, là-bas, comme dans un rêve, endormie, revêtue de la mer ».

24. « J'aimerais, cet après-midi divin d'octobre, / me promener le long du bord lointain de la mer [...] Être grande, superbe, parfaite, voudrais-je, / comme une romaine pour m'harmoniser / avec les fortes houles, et les rochers morts, / et les larges plages qui cernent la mer // D'un pas lent et les yeux froids / et la bouche muette me laisser emporter / voir comment rompent les bleues vagues / contre le granit sans sourciller [...]. Perdre le regard, distraitemment, / le perdre, et ne jamais plus le retrouver : / et, figure dressée entre le ciel et la plage, / me sentir l'oubli pérenne de la mer. »

25. Des poèmes comme « La loba », « Injusticia » dans *La inquietud del rosal* ; « Tú me quieres blanca », « Oveja descarriada », dans *El dulce daño* ; « Veinte siglos », « Hombre pequeño » dans *Irremediablemente* ; « Van pasando mujeres » dans *Languidez* ; « Palabras de la virgen moderna », dans *Ocre* ; « Y la cabeza comenzó a arder », « Palabras degolladas » dans *Mundo de siete pozos* ; « Tiempo de esterilidad » dans *Mascarilla y trébol*, sont autant d'exemples de l'attitude féministe, critique et revendicative de la poétesse à travers son œuvre.

26. « tes *petites* traces ne reviendront plus », « *bercée* par le chant des conques marines » : c'est nous qui soulignons en italique dans la traduction (en caractères droits dans le texte original).

27. Nous pensons notamment à la version de Diego El Cigala (2010) et celle de Maurane (1993).

28. La première de cette performance musicale s'est déroulée le 15 février 2018, au Carnegie Hall de New York.

RÉSUMÉS

La figure de la poétesse argentine Alfonsina Storni transcende le siècle qui l'a vue écrire, endurer sa condition de femme libre et périr. L'effet thématique de sa poésie est demeuré et a proliféré dans l'imaginaire culturel hispanique du xx^e siècle, et continue à nous interpeller par son caractère féministe, la façon dont elle amené sa vie et su faire valoir son écriture. Sous le rythme de la *zamba*, la chanson « Alfonsina y el mar » d'Ariel Ramirez et Félix Luna met en relation le récit du suicide de la poétesse avec ses poèmes à partir d'une intertextualité tantôt directe tantôt indirecte. « Alfonsina y el mar » est ainsi la possibilité d'une double rencontre : d'un côté, avec la culture et la musique populaires et, d'un autre côté, avec les vers de la poétesse. La chanson ramène la figure de Storni avec un récit romantique de sa mort et évoque à la fois sa poésie, sa voix, sa subjectivité.

The image of the Argentinian poet Alfonsina Storni transcends the centuries in which she was born, produced her works, endured her status as an emancipated woman and finally died. The

thematic impact of her poetry remained and developed in the Hispanic mindset throughout the 20th century, and continues to raise questions through her feminist life style and the way she asserted her writing. The song “Alfonsina y el mar”, a *zamba* by Ariel Ramírez and Félix Luna, connects the poet’s suicide with her own poems based on intertextuality, both direct and indirect. Thus, “Alfonsina y el mar” may give rise to two encounters: with culture and popular music on the one hand, and with poetic verse on the other.

INDEX

Mots-clés : Alfonsina Storni, chanson folklorique et populaire du XXe siècle, Mujeres argentinas (album), poésie stornienne

Keywords : Alfonsina Storni, Alfonsina Storni poetry, folk song of the 20th Century, Mujeres Argentinas (music album)

AUTEUR

CECILIA RAMÍREZ

Université Clermont Auvergne