

DESTIN POÉTIQUE DE QUELQUES FIGURES MALFAISANTES DU FOLKLORE ENFANTIN HISPANIQUE

CÉCILE IGLESIAS

Université de Bourgogne

L'acte d'imagination [...] est un acte magique. C'est une incantation destinée à faire apparaître l'objet auquel on pense, la chose qu'on désire, de façon qu'on puisse en prendre possession. Il y a, dans cet acte, toujours quelque chose d'impérieux et d'enfantin, un refus de tenir compte de la distance, des difficultés. Ainsi le tout jeune enfant, de son lit, agit sur le monde par ordres et prières. A ces ordres de la conscience, les objets obéissent : ils apparaissent.

Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*¹.

Les productions littéraires traditionnelles à l'attention des enfants sont peuplées d'êtres inquiétants, de croquemitaines, de monstres effrayants, parfois sans nom et sans visage. La culture populaire orale hispanique a donné naissance à une série de figures maléfiques et terrifiantes destinées prioritairement aux enfants, à la manière d'épouvantails imaginaires, dont certains sont communs au folklore occidental, comme le grand méchant loup, les sorcières, les ogres et autres voleurs d'enfants.

¹ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* (1940), Paris : Gallimard, 1990, p. 239.

De fait, ces créatures verbales invoquées pour faire tenir tranquilles les tout-petits sont l'une des premières représentations figuratives du Mal que rencontre l'individu dans les cultures traditionnelles occidentales, en tant que manifestation concrète de dangers extérieurs qui pourraient porter atteinte à l'intégrité du sujet¹.

Ces croquemitaines, monstres et autres animaux féroces qui prennent place dans l'imaginaire enfantin, exercent un pouvoir de fascination ambigu, car ils effraient autant qu'ils fascinent. Ils reflètent -plus qu'ils ne créent- les terreurs des petits et permettent à l'enfant de surmonter ses peurs en les exorcisant sur le plan de l'imaginaire. Mais cette représentation imaginaire primitive du Mal est également révélatrice d'angoisses humaines métaphysiques et universelles ; les *asustaniños* incarnent ainsi des peurs existentielles et constituent l'une des multiples représentations du Mal au XX^{ème} siècle.

Étant donné l'ampleur du domaine du monstrueux, il ne sera pas question ici d'aborder la question d'un point de vue théorique, ni de discuter les apports des spécialistes de l'écriture fantastique². Le champ de l'analyse se limitera délibérément à examiner des modes d'expression à la fois poétiques et narratifs proprement liés à l'enfance : la berceuse, la comptine, la fable. On laissera volontairement de côté le vaste domaine du conte populaire (conte de fées ou conte merveilleux, ancêtres indirects du conte fantastique) qui nous entraînerait dans des considérations qui dépasseraient les limites de cette courte étude.

Le propos s'attachera dans un premier temps à mettre en lumière quelques-unes des figures effrayantes les plus caractéristiques de la culture populaire hispanique contemporaine, en rappelant l'ancienneté de la tradition orale qui les fait vivre, puisqu'elles demeurent, pour une grande part, encore aujourd'hui particulièrement vivaces dans les chansons et comptines enfantines.

On s'intéressera dans un second temps à la façon dont ces figures effrayantes propres à l'oralité apparaissent dans la littérature écrite pour

¹ Sur l'expérience du mal et ses différentes implications (de la souffrance physique à la douleur morale), voir : André Jacob, *Aliénation et déchéance. Post-scriptum à une théorie du mal*, Paris : Ellipses, 2000, pp. 9-11.

² On pourra se reporter notamment à : Rafael Llopis, *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid : Jucar, 1974 ; Roger Bozzetto, *Le fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2001 ; Luis Martínez de Mingo, *Miedo y literatura*, Madrid : Edaf, 2004.

enfants. Quelle place occupent-elles dans la fiction narrative, et surtout dans la représentation imagée de la littérature enfantine hispanique du *xx^{ème}* siècle ? Dans quelle mesure ces personnages terrifiants sont-ils exploités poétiquement lorsque les auteurs contemporains composent à l'attention d'un public enfantin ?

Mais n'y aurait-il pas aussi un usage « pour adultes » de ces monstres de l'enfance ? Un parcours à travers une série de poèmes significatifs de quelques grandes figures de l'écriture poétique tentera d'esquisser quelques pistes de réflexion pour illustrer l'une des nombreuses représentations du Mal dans la culture hispanique contemporaine.

1. LE CROQUEMITAINE : FIGURATION PROTÉIFORME DU MAL DANS L'IMAGINAIRE ENFANTIN

La peur est l'un des mécanismes utilisés pour imposer l'obéissance aux jeunes enfants, dans l'éducation traditionnelle occidentale. A ce titre, on observe en Espagne le même usage que celui que constatait au milieu du siècle dernier le grand spécialiste des traditions populaires françaises Arnold Van Gennep :

Dans le premier [âge de l'enfance], c'est la crainte qui est le procédé communément employé, non pas tant la peur des coups que celle des êtres surnaturels et fantastiques qui, comme les fées des puits et des étangs, les mères Lusines bourguignonnes, les croque-mitaines sous leurs divers noms et leurs diverses formes, interviennent sur la demande des parents.

Remarquable est le fait que, si ce procédé se justifie quand il s'agit des eaux courantes, des étangs, de la mer, du feu et des chutes, il ne se comprend pas quand il s'agit de la nuit et de la lune, bien qu'ici, puisqu'il s'agit des campagnes, on doive tenir compte du danger que les petits enfants peuvent courir de s'égarer dans les bois et parmi les rochers. Pour empêcher les enfants de rester dehors quand la nuit tombe, on emploie non seulement l'appel aux loups-garous, au Grand Loup et à d'autres êtres fantastiques, mais aussi des farces, comme la citrouille que l'on creuse percée de trois trous et munie d'une chandelle à l'intérieur ; farce qu'on m'a faite aussi et qui me rendit

certes plus sage, mais non sans déterminer un traumatisme psychique durable.

La série des croquemitaines ruraux est tellement abondante qu'on est obligé de la regarder comme un moyen d'éducation autrefois normal dans toute la France ; de nos jours, on a moins recours à leur intervention, grâce à une opposition persistante des éducateurs et des psychologues.¹

La peur est (ou était) utilisée comme un moyen de prémunir le jeune enfant de différents dangers dont il n'est pas capable de mesurer les conséquences (mal externe qui le dépasse) et comme moyen d'intimidation pour l'inciter à l'obéissance. Dès son plus jeune âge, l'enfant est donc invité à bien se conduire (*ser bueno*), avant même que l'enfant puisse accéder à une véritable conscience morale. Dans cet état de « première enfance », préalable à la formation du caractère moral, d'après Emile Durkheim, se met en place une initiation à quelques notions et sentiments élémentaires, où il est primordial de faire comprendre à l'enfant la nécessité d'obéir aux commandements de l'éducateur et de se plier à la discipline².

Y compris dans l'éducation la plus traditionnelle et populaire, au sein de la famille, loin de toute préoccupation psychologique ou didactique clairement formulée, on a recours à une distinction axiologique relativement complexe fondée sur une opposition basique « bien » vs « mal », directement liée à la relation d'autorité qui s'établit entre adulte et enfant, davantage qu'à la conscience de soi du sujet en formation : « bien dormir », « bien manger », être « bien portant » contribue à rassurer et à satisfaire la mère ou le parent éducateur, qui projette sur le jeune enfant un premier idéal de conduite à atteindre. Avant de pouvoir comprendre les implications morales de toute action, on l'inscrit dans une organisation du monde articulée en fonction de valeurs positives ou négatives, un monde régi par des lois éthiques, un jugement moral omniprésent.

Parallèlement, on impose à l'enfant une conduite sous la contrainte de la punition virtuelle : se conduire « mal » entraînera un châtement, un « mal » physique, en retour. Le mal que rencontre l'enfant sous la forme du croquemitaine est avant tout présenté comme la sanction d'un mal

¹ Arnold Van Gennep, *Le folklore français. Du berceau à la tombe. Cycles de Carnaval – Carême et Pâques* (1943), Paris : Robert-Laffont, 1998, pp. 151-152.

² Emile Durkheim, *L'éducation morale*, Paris : PUF, 1992, p. 15.

qu'il produit lui-même ; tout mal propre entraînera un mal supérieur. On perçoit ainsi comment cet usage éducatif traditionnel, fortement marqué par la religion judéo-chrétienne, prend appui sur le sentiment de la faute et sur la culpabilité¹.

Créatures qui punissent, qui enlèvent les enfants turbulents ou désobéissants, certains croquemitaines peuvent parfois cependant opérer sans raison, sans motif, incarnant alors une forme de mal gratuit. C'est le cas des êtres de l'obscurité qui surgissent du placard (*el monstruo del armario*) ou vivent sous le lit, et semblent répondre précisément à la peur du noir, à une forme d'angoisse préexistante. D'une certaine manière, les monstres imaginaires proposés à l'enfant, correspondent à un besoin universel de mettre des mots, des images sur les angoisses, pour tenter de les surmonter.

Les termes génériques employés en espagnol pour désigner ces créatures malfaisantes renvoient justement au discours enfantin, à la communication articulée mais encore non organisée. Le plus élémentaire de ces vocables désignant des croquemitaines est le mot *bu* ; très expressif, il relève à la fois de l'onomatopée et de la métonymie, puisque le cri proféré pour effrayer (« ¡buuh! »²) en est venu à désigner le personnage imaginaire invoqué (ou imité) pour faire peur. Les éditions successives du *Diccionario de la Real Academia Española* font figurer l'illustration : « *Mira que viene el BU* », particulièrement révélatrice du type de situations où le personnage en question est invoqué. De cet usage commun et général dérive très logiquement la locution populaire *hacer el bu*, au sens de « effrayer, épouvanter ». Malgré la vitalité langagière de ces expressions, l'enquête n'a pas permis de constater de création littéraire orale ou écrite enfantine qui utilise ou adapte cette dénomination.

A l'inverse, le second terme générique du castillan, le *coco*, s'est avéré beaucoup plus fécond, comme on le verra plus loin. Morphologiquement, le terme correspond parfaitement au langage enfantin, puisqu'il présente un redoublement de syllabe typique des « mots d'enfants », étape nécessaire à l'acquisition du langage articulé. En effet, la duplication syllabique est un des processus de simplification phonologique affectant

¹ Claude Rommeru, *Le mal. Essai sur le mal imaginaire et le mal réel*. Paris : Éditions du Temps, 2000, pp. 5-6. Marie Louise Von Franz, *L'ombre et le mal dans les contes de fées* (1974), Paris : La Fontaine de Pierre, 1980, pp. 58-59.

² *Le Diccionario de Autoridades* (1726), Madrid : Gredos, 1990, ménage une entrée à « bu, bu, bu » pour préciser qu'il s'agit du cri enragé du Diable dans les représentations d'*autos sacramentales*.

la structure des mots du premier lexique enfantin (au même titre que l'apocope ou les réductions consonantiques)¹.

Les travaux contemporains usent de termes plus précis, comme *asustadores*, *asustaniños* ou *asustachicos*, mais l'usage courant n'a pas véritablement entériné ces mots-valises, forgés pour les besoins des anthropologues et sociologues. Il existe en revanche d'autres dénominations utilisées traditionnellement pour désigner un être malfaisant, par référence à la représentation symbolique religieuse monothéiste qui fait du démon le messager du Malin, incarnant le Mal, tandis que les anges sont les émissaires du Dieu tout-puissant, siège du Bien. L'usage populaire a gardé cette répartition manichéenne des deux pôles de la morale humaine à travers des expressions comme *ser un demonio* qui s'emploie de façon hyperbolique pour faire référence à un enfant désobéissant ou trop remuant². Les enfants espagnols des contrées traditionnelles étaient familiarisés très précocement à ce catéchisme minimal par le biais des prières récitées dans le cercle familial, au lever, avant les repas, ou au coucher, et où apparaissent diverses instances, bénéfiques ou maléfiques : ainsi certaines prières enfantines appellent la protection des forces bienfaisantes, comme « Cuatro esquinitas tiene mi cama » (en référence aux quatre évangélistes) ou « Con Dios me echo » tandis que d'autres mentionnent le diable pour éviter son emprise, comme dans « Padre chiquinino »³. Par ailleurs, dans de nombreuses régions espagnoles, les fillettes dansent en ronde sur l'air de « Santa Catalina » (où un ange vient chercher la jeune sainte), dont la mélodie peut également servir pour interpréter le *romance* du « Marinerito », où le démon cherche vainement à tenter un marin perdu en mer⁴.

Quant à la représentation imagée de ces figures malfaisantes qui existent d'abord par leur nom, il est frappant de constater que c'est l'indétermination qui prévaut quant à l'apparence concrète de ces créatures. Par ailleurs, un lien s'établit dans l'imaginaire entre Mal et laideur physique ou difformité, qui fait que l'être malfaisant et terrifiant aura forcément une apparence repoussante

¹ Alfred Tomatis, *L'oreille et le langage*, Paris : Seuil, 1978, p. 83; Michèle Kail et Michel Fayol, *L'acquisition du langage. Le langage en émergence. De la naissance à trois ans*, Paris : PUF, 2000, pp. 117-122.

² José Antonio Pérez-Rioja, *Modismos del español*, Salamanca : Librería Cervantes, 1997, pp. 85-87, signale également l'usage des expressions : « Tener los demonios en el cuerpo » et « parece que tiene el diablo en el cuerpo ».

³ Cécile Iglesias Giraud et Angel Iglesias Ovejero, *Romances y coplas de El Rebollar*, Salamanca : Centro de Estudios Salmantinos, 1998, pp. 196-198.

⁴ C. Iglesias Giraud et A. Iglesias Ovejero, *Romances y coplas de El Rebollar*, pp. 113-115.

(qui paradoxalement le rend également fascinant). C'est là le propre du monstre que d'attirer le regard alors même qu'il fait fuir. Mais quelle apparence concrète revêt le *coco*, s'il échappe à tout récit mythique ?

A l'origine, le *coco* était décrit comme un homme à tête de citrouille, puis comme un être obscur, noir ou vêtu de noir¹ (du fait du symbolisme traditionnel qui associe l'obscurité à la « noirceur » de l'âme). Cependant sa principale caractéristique est d'être effrayant et hideux sans pour autant avoir de forme déterminée. Federico García Lorca, dans sa célèbre conférence de 1928 intitulée « Las nanas infantiles », a relevé le caractère insaisissable du *coco* et considère qu'il tire son pouvoir de fascination du fait même qu'il demeure invisible, et par conséquent indescriptible :

La fuerza mágica del « coco » es precisamente su desdibujo. Nunca puede aparecer, aunque ronde las habitaciones. Y lo delicioso es que sigue desdibujado para todos. Se trata de una abstracción poética, y por eso el miedo que produce es un miedo cósmico, un miedo en el cual los sentidos no pueden poner sus límites salvadores, sus paredes objetivas que defienden, dentro del peligro, porque no tienen explicación posible. Pero no hay tampoco duda de que el niño lucha por representarse esa abstracción, y es muy frecuente que llame « cocos » a las formas extravagantes que a veces se encuentran en la Naturaleza.²

Voyons ce qu'il en est dans les manifestations orales attestées de ces figures malveillantes, notamment dans les recueils de chansons traditionnelles et comptines pour enfants.

¹ Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1611), Madrid : Turner, 1979, indique dans sa définition de *coco* : « En lenguaje de los niños vale figura de espanto, y ninguna tanto como las que están a lo oscuro o muestran color negro ».

² Federico García Lorca, *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo (1954), Madrid : Aguilar, 1974, t. I, p. 1050.

2. LA PART DU CROQUEMITAINE DANS LE FOLKLORE HISPANIQUE : FORMES ET FONCTIONS

Si l'on s'en tient aux êtres fantastiques qui sont explicitement destinés à effrayer les enfants, les figures malfaisantes véhiculées par la tradition populaire correspondent à trois grandes catégories : les êtres anthropomorphes, les êtres zoomorphes et les croquemitaïnes sans forme déterminée -êtres verbaux, comme le suggère la typologie proposée par Nicole Belmont dans son étude sur la « mythologie destinée à l'enfance »¹.

Ces représentations effrayantes prennent des formes multiples et variées dans les contes et légendes du folklore occidental. Un recensement effectué par l'équipe dirigée par Daniel Mathews de l'Université Nationale du Centre du Pérou (UNCP) en relève près de 170 pour l'ensemble de la Péninsule ibérique, y compris créations récentes et variantes régionales². Rappelons à titre d'exemple quelques croquemitaïnes à figure humaine très enracinés dans la tradition, comme « Tío Camuñas », « El Papón », « El Peludo » ou la « Cucafera », sans oublier que les parents brandissent également des épouvantails modernes comme « El Cura », « El Policía » ou « El Médico », dont la seule mention suffit à effrayer tout aussi efficacement certains jeunes enfants. Les êtres zoomorphes de la Péninsule ibérique sont tirés de la faune environnante à la fois familière et inquiétante : « El Oso », « El Toro » rivalisent avec « El Lobo » pour menacer les petits.

Pour en revenir à celui qui sert de nom générique aux croquemitaïnes en Espagne, rappelons que la figure du *Coco* et de ses variantes (notamment *Cuco* ou *Cancón*) est certainement le croquemitaïne hispanique le plus répandu. Il bénéficie en outre de témoignages littéraires qui révèlent l'ancienneté de son usage : Gil Vicente est le premier à le mentionner dans son *Auto da barca do Purgatório* (1518), sous la forme : « Mãe, e o *coco* está ali »³, où *coco* fait référence au diable.

¹ Nicole Belmont, *Comment on fait peur aux enfants* (1990), Paris : Mercure de France, 1999, p. 12.

² Ce catalogue, établi à partir d'une vaste documentation, est consultable sur le site : <http://encina.mec.es>.

³ Joan Corominas et José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid : Gredos, 1980, art. « coco ».

Le folklore hispanique enfantin

Un autre témoignage littéraire de l'usage de *coco* comme épouvantail enfantin apparaît au début du *Lazarillo* (1554). Dans le premier traité, le narrateur rapporte le comportement de son jeune frère effrayé par l'apparence de son géniteur : « Y acuérdome que estando el negro de mi padastro trebejando con el mozuelo, como el niño veía a mi madre y a mí blancos, y a él no, huía de él con miedo para mi madre y señalando con el dedo decía: '¡Madre, coco!' »¹.

Une autre attestation littéraire intéressante apparaît au terme de l'*Entremés del Niño y Peralvillo de Madrid*, de Francisco de Quevedo ; trois jeunes femmes s'extasiaient devant le jeune Perico et tentent de lui soutirer sa bourse :

Manuela.- ¡Ay qué linda criatura!
María.- ¡Ay, cómo llora!
Los dientes deben de salirle agora.
Dame la bolsa y quitarete el moco.
Niño.- ¿Dame la bolsa? **Coco, Coco, Coco.**
Manuela.- Mil sales tienes; eres lindo: daca.
Niño.- ¿Daca tras lindo? Caca, caca, caca.
Manuela.- ¡Oh, qué mal niño eres!²

Les croquemitaines n'ont donc pas besoin de surgir d'un récit élaboré, de susciter des contes ou légendes déterminés pour fonctionner à l'état de mythes et synthétiser des frayeurs diverses. Le *coco* apparaît en particulier dans certaines berceuses, sous forme de menace inquiétante, destinée très paradoxalement à encourager l'endormissement du petit enfant. La plus ancienne trace de ces berceuses faisant intervenir le *coco* apparaît dans el *Auto de los desposorios de la Virgen*, du dramaturge Juan Caxés :

Ea, niño de mis ojos
duerma y sosiegue
que a la fe venga el coco

¹ *La vida de Lazarillo de Tormes*, Paris : Aubier-Flammarion, 1968, p. 84.

² Francisco de Quevedo y Villegas, *Obras completas*, Ed. Felicidad Buendía, Madrid : Aguilar, 1991, t. II, p. 568, vv. 226-232.

si no se duerme.¹

La version la plus commune à l'heure actuelle dans toute la géographie hispanophone se chante sur l'air de la *Wiegenlied* de Brahms, avec une rime oxytone en (á) :

Duérmete, niño,
duérmete ya,
que viene el coco
y te comerá.²

Mais la tradition populaire regorge de variantes insolites, comme ce véhément couplet qui intime l'ordre de plonger dans le sommeil (et surtout de cesser de pleurer) :

¡A dormir! ¡A callar!
Mira que viene el coco
y te va a llevar.³

Une autre berceuse, madrilène, présente le *coco* comme un voleur d'enfants redoutable avec ceux qui refusent de dormir :

Eee...
Si mi niño se durmiera yo le haría una cunita,
pero como no se duerme **viene el coco** y me lo quita.⁴

L'usage de l'indicatif présent rend dans ce cas la venue du croquemitaine presque effective et contribue à dramatiser la menace.

¹ Cité par : Mariana Masera, « Las nanas: ¿una canción femenina? », *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 49 (1994), p. 205.

² Cité sur la page web : <http://encina.pntic.mec.es/ãgonza59/europeos.htm>, p. 5. Les éditeurs signalent qu'une variante très répandue au dernier vers est : « te llevará ».

³ Pedro César Cerrillo, *Cancionero popular infantil de la provincia de Cuenca (Lírica popular de tradición infantil)*, Cuenca : Publicaciones de la Excm. Diputación de Cuenca, 1990, p. 76.

⁴ José Manuel Fraile Gil, *La poesía infantil en la tradición madrileña*, Madrid : Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1994, p. 46.

Le folklore hispanique enfantin

Mais dans cette même région de Madrid, on chante aux enfants une berceuse un peu moins terrifiante sous la forme :

Duerme el niño en la cuna
y dice su madre:
-Calla, que viene el **coco**-.
Y era su padre.

Coco, coquito,
coco, no vengas,
mira que no es tuyo
ni un pelo siquiera.¹

La première strophe, par le jeu du discours direct inséré dans une narration à la troisième personne, établit une distance rassurante : c'est l'enfant personnage de ce récit sommaire qui est le premier destinataire de la menace formulée de façon rituelle, tandis que l'enfant réel, récepteur du chant en action, n'est qu'indirectement interpellé. Cette médiation amoindrit la menace de la venue ; celle-ci est même en quelque sorte annulée par le dernier vers, qui dévoile l'identité rassurante de la tierce personne : ce n'est pas le croquemitaine, mais la figure paternelle qui se trouvait là. L'association *coco-padre* n'est certainement pas fortuite : à défaut de créature fantastique, c'est la sévérité de l'autorité paternelle qui attend l'enfant récalcitrant. Il n'en demeure pas moins que cette démystification du monstre s'avère rassurante et révèle l'existence purement verbale du *coco*.

Le second quatrain de la berceuse semble indépendant du premier. La voix poétique paraît ici s'identifier à l'instance maternelle, et interpelle directement le monstre, pour lui interdire d'approcher. Tout le pouvoir de la voix maternelle réside dans cet art de faire surgir ou disparaître à volonté cette créature malfaisante. Le diminutif *coquito* indique de surcroît un rapport presque affectif ou en tout cas familial avec le croquemitaine sans visage : le *coco* se trouve ainsi diminué, dégonflé, et une fois ramené à la dimension enfantine, il n'a plus rien d'effrayant.

¹ José Luis Puerto, *Cancionero para niños*, Madrid : Ed. de la Torre, 1993, p. 114, n° 134, tiré de : Manuel García Matos, *Cancionero de la provincia de Madrid* (1951-52).

A l'inverse, certaines variantes du *coco*, présentent un suffixe augmentatif. C'est le cas du *cancón*, invoqué notamment dans la région de Badajoz, dans la berceuse « Duérmete, niño chiquito », où la seconde strophe brandit la menace suivante :

Duérmete, niño chiquito,
mira que viene el **Cancón**,
preguntando de casa en casa
dónde está el niño llorón.¹

Parmi les animaux les plus fréquemment utilisés depuis le Moyen Age dans les contes et légendes occidentaux, le loup figure en bonne place. Longtemps craint en raison des ravages bien réels qu'il pouvait créer sur les troupeaux ou les promeneurs solitaires dans les campagnes, le loup a d'abord été un mal bien concret, un fléau à bannir de la communauté. Mais magnifié par les mythes qu'il a suscités, le loup est aussi l'épouvantail enfantin le plus commun, incarnant la férocité irrationnelle. Dans la sphère hispanique, on le retrouve aussi bien sous la forme générique du *lobo*, que sous la formule figée des contes, *el lobo feroz* (équivalent du « grand méchant loup »), ou encore sous une forme féminine, *loba*. Il semble bien que cette vocation symbolique du loup à incarner une peur panique enfantine soit à relier avec les antiques croyances qui associent le loup à la mort et à la destruction cosmique².

Moins répandu que le *coco*, le loup apparaît cependant dans certaines berceuses avec une fonction tout à fait semblable, et dans des formules d'intimidation analogues probablement facilitées par l'équivalence syllabique des deux termes :

A dormir **que viene el lobo**,
y si no, **viene la loba**,
preguntando de casa en casa
cuál es el niño que llora.³

¹ Bonifacio Gil García, *Cancionero infantil*, (1964), Madrid : Taurus, 1992, p. 14.

² Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : Dunod, 1992, pp. 91-92.

³ Pedro César Cerrillo, *Cancionero popular infantil de la provincia de Cuenca*, op. cit., n° 2.

Le folklore hispanique enfantin

Contrairement aux contes qui font souvent du loup le *malo* (« grand méchant ») de l'histoire, les comptines à usage éducatif mettent surtout l'accent sur l'humanisation du personnage, avec un recul humoristique et une technique qui relève souvent du *disparate* :

El **lobo feroz**
come remolacha.
El **lobo feroz**
baila la guarracha.

Une autre formule rimée destinée à éveiller les tout-petits en faisant pivoter doucement la main ouverte, les doigts tendus y a également recours :

Cinco **lobitos**
tenía la **loba**,
blancos y negros,
detrás de una escoba.
Cinco **lobitos**
la loba parió.
Y a todos los cinco
tetita les dio.
Cinco lavó,
cinco peinó
y a todos los cinco
al colegio mandó.¹

Le personnage de loup se trouve dans ce cas complètement dépossédé de ses facultés terrifiantes. Il apparaît sous un jour sympathique ; la chanson opérant alors un retournement ludique (carnavalesque) du monde, il devient végétarien et pacifique, dans le premier cas, ou bien se comporte en bonne mère de famille, uniquement soucieuse de nourrir sa portée de louveteaux espiègles. Mais dans ces deux derniers exemples, il

¹ Texte recueilli par Angel Iglesias à Robleda (Salamanque) en 1976. Une version analogue a été éditée par Tomás Blanco García, *Para jugar como jugábamos. Colección de juegos y entretenimientos de la tradición popular*, Salamanca : Centro de Cultura Tradicional, 1991, p. 38.

s'agit de comptines associant voix, chant et geste, faisant partie intégrante de jeux où l'adulte capte l'attention du tout-petit. Il ne s'agit pas là de faire peur pour se faire obéir, mais de faire rire ou d'amuser dans un contexte ludique (où la visée éducative d'apprentissage du langage et du corps n'est pas explicite). Cet usage n'a donc rien à voir avec les légendes des hybrides loups-garous, qui pouvaient faire frémir tout l'auditoire des veillées traditionnelles, comme les histoires de *lobisomes* de Galice ou celles des *lobushomes* d'Estrémadure, où la lycanthropie est d'ordinaire la conséquence involontaire de malédictions parentales¹.

Le cas des personnages voleurs d'enfants est plus complexe à aborder. Il est récurrent dans toute l'Europe et prend des formes variables. Là encore, il s'agit de figures maléfiques qui ne sont pas prioritairement destinées aux enfants, mais qui alimentent les phobies collectives de toute une communauté. Les comptines enfantines y ont d'ailleurs plus rarement recours, mais on pourra citer cette apparition d'un géant mystérieux, au détour d'un couplet invitant à la danse en rythme :

Antón, Antón,
no pierdas el son,
porque en la alameda,
dicen que hay un **hombrón**
con un camisón
que las niñas lleva...²

Dans cette ronde (*canción de corro*), l'augmentatif *hombrón* suffit à ébaucher la silhouette de l'adulte effrayant, démesurément grand, aux yeux de l'enfant, sans nom et sans visage, ce qui le rend d'autant plus inquiétant. Son apparence vestimentaire atypique peut renvoyer à l'univers nocturne. Il est l'objet de rumeurs et surgit du bois, de façon très significative, comme agresseur sexuel potentiel.

¹ José María Merino, *Leyendas españolas de todos los tiempos*, Madrid : Temas de Hoy, 2002, pp. 257-261.

² Version recueillie par C. Iglesias et A. Iglesias Ovejero à Robleda (Salamanque) le 31 juillet 2003.

Le folklore hispanique enfantin

L'ogre fait aussi partie de ces représentations de voleurs ou d'assassins d'enfants ; la forme la plus répandue en Catalogne est *Papu*¹ (qui descend des nuages pour dévorer les enfants), dont une des variantes hispaniques est le *Papón*, qui apparaît notamment dans le refrain de berceuses asturiennes comme :

Ea, mi neñín, agora non,
ea, mi neñín, que está el **papón**.²

Le patrimoine hispanique des contes traditionnels connaît tout un répertoire de personnages sinistres ayant vocation à capturer les enfants ; le célèbre « Homme del saco » les enferme dans sa besace ; le « Sacamantecas » se double d'un étripéur sanguinaire. Ces personnages anthropomorphes sont généralement invoqués pour mettre en garde les jeunes enfants contre les dangers nocturnes et pour les contraindre en recourant à cette forme d'intimidation à ne pas rester dehors une fois la nuit venue.

Il est assez remarquable de constater à quel point ces personnages fabuleux sont susceptibles de retrouver de la vigueur à l'occasion de faits divers sordides, et plusieurs cas historiques témoignent de ce réinvestissement imaginaire ; tout récemment, le film d'horreur de Paco Plaza, *Romasanta: la caza de la bestia* (2003) se fait d'ailleurs l'écho de l'une des dernières manifestations de la légende du *Sacamantecas* en Galice dans les années 1850, à l'occasion des crimes perpétrés par Manuel Blanco Romasanta, qui a échappé à la peine capitale en alléguant souffrir de lycanthropie.

Ces récits mythiques, ces ritournelles et berceuses effrayantes marquent pour longtemps la mémoire imaginante ; ils sont à leur tour source d'inspiration pour bien des créateurs. Il est évident que les fictions contemporaines, en particulier dans le domaine du récit fantastique et du thriller, s'inspirent amplement de ces peurs de l'enfance, de ces êtres fabuleux terrifiants, reprenant ou adaptant les figures du loup-garou, de l'ogre, du tueur en série, jouant sur la fascination ambiguë qu'exercent ces

¹ Joan Amades, « Los ogros infantiles », *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 13 (1957), pp. 255-256.

² Cité par F. García Lorca dans sa conférence « Las nanas infantiles », *op. cit.*, I, p. 1058.

personnages ; sur le plaisir trouble que provoquent les récits terrifiants, mélange de fascination et de répulsion.

Mais qu'en est-il de ces monstres de la petite enfance dans la création poétique espagnole ? Constituent-ils un fonds imaginaire propice à l'expression poétique d'une forme de mal intérieur, d'une forme d'angoisse donnée ?

3. LE SORT DES CROQUEMITAINES DANS LA LITTÉRATURE DESTINÉE À L'ENFANCE

Les auteurs de contes et récits pour enfants ont parfois repris ces personnages traditionnels pour animer leurs fictions. Ainsi, à l'aube du XX^{ème} siècle, dans le conte éducatif qui inaugure son recueil intitulé *Cocos y hadas: cuentos para niños y niñas*, Julia de Asensi met en scène une fillette turbulente et ombrageuse, Teresa, qui changera de conduite au contact du « Coco azul ». ¹ Dans ce récit, la jeune héroïne finit par prendre conscience de sa crédulité excessive et renonce à ses caprices, tout en apprenant à surmonter ses propres frayeurs. On observe que l'auteur a cherché à croiser habilement deux archétypes des contes traditionnels pour enfants ; le croquemitaine et le *príncipe azul* des contes de fées, puisque tel un bon prince, ce *coco* bleu s'avèrera bénéfique. Il convient d'observer que ce récit s'inscrit dans une perspective rationaliste, puisque ce monstre bleu est en fait le déguisement qu'a choisi la sœur aînée de Teresa pour l'encourager à être moins peureuse. Le but avoué du récit est de faire sortir l'enfant des croyances magiques de la petite enfance pour le faire accéder à un nouvel état de conscience, parallèlement à son avènement à la conscience morale.

C'est là une démarche que l'on retrouvera dans bien d'autres récits à visée pédagogique, comme le très contemporain récit *Gustavo y los miedos* (1990) de Ricardo Alcántara. Contraint de séjourner chez l'austère

¹ Julia de Asensi, « El coco azul », dans : *Cocos y hadas: cuentos para niños y niñas*, Barcelona : Antonio J. Bastinos, 1899. Edition digitale consultée sur le site de l'Université d'Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001 (<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/platero>).

Le folklore hispanique enfantin

Tía Milagros, Gustavo a du mal à finir son assiette ; cela suffit pour faire surgir une forme de mal jusque-là inconnue du garçon :

Entonces, enfadada y con el ceño fruncido, le amenazó: « Si no comes, el bicho de la oscuridad te llevará con él. » Gustavo abrió unos ojos muy grandes, ojos cargados de susto. Jamás había oído algo semejante.

-¿El bicho de la oscuridad? -repitió asombrado.

-Sí, es muy malo con los niños delgaduchos como tú -afirmó la tía Milagros ocultando una sonrisa traviesa.

La tía pensaba que lo que no se conseguía con las buenas palabras se lograba con la ayuda del miedo.

Y los miedos, que son seres endiablados, acuden veloces cuando alguien les nombra.

En aquel momento, precisamente, uno andaba cerca. Y, al oírlos, entró en la casa. Tal como las moscas cuando descubren miel.

Se trataba de un miedo bajo y delgado. Tenía ojos saltones y los pelos de punta. Iba vestido de negro¹.

Toute la saveur de ce récit réside précisément dans l'alternance entre la vision réaliste des stratagèmes des adultes et des appréhensions bien concrètes de l'enfant (peur du noir, de s'endormir seul ou de se relever la nuit) et la fantaisie débordante de ces êtres espiègles qui incarnent en fait les terreurs de Gustavo pour lui chuchoter à l'oreille toutes sortes de balivernes effrayantes. Après avoir subi les mauvais tours de ces peurs capricieuses, Gustavo parviendra à s'en débarrasser ; là encore, la perspective éducative du récit tend à montrer comment il est possible littéralement de vaincre ses peurs, ses démons intérieurs.

Ainsi, tout un pan de la littérature enfantine réinvente les figures malfaisantes héritées de la tradition orale pour forger des fictions « réalistes » où la fausseté de ces images est démontrée et où le véritable mal à combattre est la frayeur elle-même, source d'erreur et de mal-être. Dans ce cas, on a affaire à des récits initiatiques, où la victoire sur soi-même suffit à faire disparaître le mal de ces apparitions illusoirs.

¹ Ricardo Alcántara, *Gustavo y los miedos*, Madrid : Ediciones SM, 2003, pp. 10-13.

Un autre courant joue au contraire avec la peur de l'enfant, non pas pour le maintenir dans la terreur, mais pour le divertir en exploitant sa fascination pour les êtres étranges ou maléfiques. Il s'agit en général d'histoires mettant en scène des sorcières, fantômes ou autres monstres étonnants, qui ont en commun de ne jamais être totalement méchants ou mauvais. On a alors affaire à des personnages ambivalents qui reflètent la complexité des humeurs humaines et incitent plutôt à une attitude de compréhension et de tolérance. A titre d'exemple, on mentionnera le recueil de contes de l'Argentine Elsa Bornemann, *Queridos monstruos (diez cuentos para ponerte los pelos de punta)*¹, qui fait une large place à des spectres, revenants et autres monstres aux prises avec de jeunes intrépides. Effets de surprise et évocations saisissantes y sont désamorçés par l'approche résolument humoristique.

Dans leur ensemble, ces récits destinés aux jeunes enfants semblent inverser la perspective moralisatrice traditionnelle, pour substituer à la croyance magique aux êtres surnaturels malfaisants, un apprentissage critique fondé sur la raison. Qu'il s'agisse de surmonter les peurs irrationnelles en dénonçant l'inconsistance des légendes terrifiantes ou de jouer avec ses propres peurs pour mieux les exorciser, dans les deux cas le recours à l'imaginaire crée une distance, favorise une prise de conscience et déplace la visée didactique : il ne s'agit plus de faire obéir l'enfant aveuglément à la voix de l'adulte sous l'effet d'intimidation d'une apparition menaçante, mais de lui faire prendre conscience de la réalité complexe du monde qui l'entoure.

Cela dit, on remarquera qu'à la cruauté et à la violence des récits traditionnels, a succédé une forme d'angélisme protecteur qui occulte en quelque sorte à l'enfant l'existence réelle du Mal ; la grande majorité des histoires pour enfants offrent une vision très édulcorée des croquemitaines. Les sorcières deviennent de sympathiques grincheuses, les monstres sont malheureux d'être repoussés, et finalement l'univers rassurant proposé, à trop vouloir démystifier, risque peut-être parfois de masquer pudiquement à l'enfant les dangers et les souffrances qui font aussi partie de la vie.

Les compositions datant d'avant-guerre font parfois apparaître les croquemitaines de façon assez conventionnelle, comme s'il s'agissait simplement de transcrire un élément du monde de l'enfance. Le cas de

¹ Elsa Bornemann, *Queridos monstruos (diez cuentos para ponerte los pelos de punta)* (1991), Madrid : Alfaguara, 2003.

Le folklore hispanique enfantin

« Caperucita encarnada » de Francisco Villaespesa est particulièrement intéressant :

-Caperucita, la más pequeña
de mis amigas, ¿en dónde está?
-Al viejo bosque se fue por leña,
por leña seca para quemar.
-Caperucita, di, ¿no ha venido?
¿Cómo tan tarde no regresó?
-Tras ella todos al bosque han ido
pero ninguno se la encontró.
-Decidme, niños, ¿Qué es lo que os pasa?
¿Qué mala nueva llegó a la casa?
¿Por qué esos llantos? ¿Por qué esos gritos?
¿Caperucita no regresó?
-Sólo trajeron sus zapatitos...
Dicen que un lobo se la comió.¹

Le poète moderniste connu pour son raffinement et ses luxuriantes arabesques réécrit dans cette courte composition le célèbre conte du Petit Chaperon Rouge de façon à la fois retenue et cruelle. En effet, l'évocation tend à démystifier le conte, au sens où le loup n'apparaît pas comme un personnage fantastique doté de parole, mais comme une bête féroce bien réelle qui a fait disparaître la petite. Les dialogues rituels du conte entre le loup et la fillette font place ici à des répliques sans voix identifiées, à la façon des dialogues des *romances* traditionnels, comme pour insister sur l'émotion que provoque la disparition de la petite. La tonalité dramatique est encore renforcée par le laconisme du dernier vers. Seul le titre du poème (« La Caperucita encarnada ») et le prénom scandé tout au long de la composition relient l'évocation à la tradition du conte.

Il arrive aussi que le lyrisme enfantin passe par une édulcoration de la figure malfaisante, comme dans « El Brujito » de María Luisa Muñoz Buendía figurant dans *Bosque sin salida* (1934) :

El brujito de la noche

¹ Cité dans : Ana Pelegrín (éd.), *Poesía española para niños*, Madrid : Alfaguara, 2001, p. 33.

Cécile IGLESIAS

se ha asomado a mi ventana
y me ha hecho cucamonas
con la punta de una rama.

¡Ay, madrecita, ciérrala bien!
¡Ay, madrecita, que se vaya!
Como un sol, los bucles de oro,
se ocultan bajo la sábana¹.

La part maléfique du sorcier est amoindrie par le diminutif (*brujito*) et l'espièglerie de son geste, mais la voix poétique (qui adopte la perspective enfantine) s'attache à reproduire le sentiment de frayeur sur un mode plutôt ludique (avec l'anaphore de l'appel de l'instance protectrice « ¡Ay, madrecita! »). L'évocation s'achève avec le regard mi-amusé, mi-attendri porté sur la chevelure de l'enfant s'enfouissant dans son lit.

Mais dans l'ensemble de la poésie enfantine, particulièrement fournie depuis les années 60, on observe plutôt la tendance « réaliste » ou « rationaliste » destinée à dégonfler les peurs enfantines. C'est le cas chez des poètes comme José González Torices, né dans la région de Zamora en 1947 et auteur par ailleurs de fiction narrative et de théâtre pour enfants. Dans l'un de ses récents recueils, le dépassement des peurs enfantines apparaît à deux reprises, d'abord représenté sous l'apparence de lunettes magiques qui lui font voir les choses à leur juste mesure dans le poème « Niño miedoso » :

El niño tenía miedo
de un gatito de cartón,
de una bruja nunca vista,
de un ogro que no soñó.

El niño tenía miedo
de un burrito juguetón,
de la lluvia, de la sombra,
de la luna y del tambor.

El niño tenía miedo
de un fantasma de algodón,
de una gallina cojita,
de dos perros y un ratón.

Una mañana, su madre,
unas gafas le compró,
unas gafas vencemiedos
que todo lo ven sin sol.

¹ Cité dans : A. Pelegrin (éd.), *Poesía española para niños*, p. 29.

Le folklore hispanique enfantin

El niño se las puso
ya no tiene miedo, no.
Ayer estuvo jugando
con los miedos al balón.¹

Ici aussi, le dégonflement des terreurs d'enfants s'opère sous forme d'une personnification puisque les *miedos* se métamorphosent en compagnons de jeux. Dans « La casa vieja », l'évocation prend appui sur le motif des légendes transmises par la tradition orale et sur la curiosité qui pousse à jouer précisément avec ce qui fait peur :

La casa era vieja.	las princesas feas,
Viejo era el tejado.	el rey encantado...
Las ventanas, viejas,	Fui a la casa vieja
y el balcón sin amo.	la tarde del sábado:
La puerta era vieja	buscaba dragones,
y viejos los cuartos	piratas muy malos.
y viejas las mesas	¿Qué había en la casa
y viejos los cuadros.	vieja de aquel barrio?
Pues aquella casa	¿Qué había, qué había?
tenía mil años.	¡Un nido de pájaros!
Decían los viejos	Pajaritos negros,
que todos los sábados	pajaritos blancos.
allí se reúnen	Cantaban contentos,
las brujas y magos,	comiendo en mi mano.
los perros rabiosos,	¿La casa era vieja?
los fantasmas mancos,	¡Qué va! Estoy inventando. ²

Ici, le poème fait durer le suspense avec une énumération de questions, mais la conclusion en forme de boutade ne permet pas de faire la part entre le vrai et le faux ; si tout n'est qu'invention, le discours se discrédite lui-même.

¹ José González Torices, *Poesía infantil*, León : Everest, 2002, pp. 61-62.

² J. González Torices, *Poesía infantil*, pp. 10-12.

Certains poèmes offrent au jeune lecteur une révision du manichéisme traditionnel, en renversant la distinction consacrée entre bons et méchants, comme le « Lobito bueno » de José Agustín Goytisolo, figurant dans ses *Canciones para Julia y otras canciones* (1979) :

Érase una vez
un lobito bueno
al que maltrataban
todos los corderos.
Y había, también,
un príncipe malo,
una bruja hermosa
y un pirata honrado.
Todas estas cosas
había una vez.
Cuando yo soñaba
un mundo al revés.¹

Cette courte composition peut se lire sur un mode festif, léger et ludique, comme une inversion carnavalesque du système de valeurs établi, ou de façon plus profonde et plus sérieuse, comme une invitation à observer la complexité du monde, et le fait que rien n'est jamais tout blanc ou tout noir ; la référence finale au rêve déréalise l'énumération carnavalesque des deux premières strophes, mais ce rêve éveillé suggère aussi une vision d'un autre monde possible. De fait, ce poème est une sorte de programme poétique, puisque les quatre recueils de Goytisolo publiés entre 1983 et 1984 s'intitulent justement *El lobito bueno*, *El príncipe malo*, *La bruja hermosa* et *El pirata honrado*.

L'abondante production poétique de Gloria Fuertes destinée aux enfants a ouvert la voie à cette forme d'expression cocasse et humoristique, où la fantaisie débridée revisite les comptines et les jeux rimés. « Casa encantada », poème appartenant au recueil *Don Pato y don Pito* (1970) en est un exemple :

¹ Cité dans : A. Pelegrín, *Poesía española para niños*, p. 32.

Le folklore hispanique enfantin

Sucede que en la cocina,
mientras duerme la muchacha,
un ratón salta en la harina
y aplaude una cucaracha.

Y si quieres ser bombero,
no te duermas por la noche,
por si el burro del trapero
viene a buscarte en su coche.

Mosquitos en la ventana,
tocando sus trompetillas,
y entre la ropa de lana
se arma un baile de polillas.

Sucede que en la cocina,
mientras duerme la muchacha,
un ratón salta en la harina
y aplaude una cucaracha.¹

¡Cuidado con levantarte,
si a media noche en la cama
te tira del camisón
la señora doña Rana!

L'enchantement de cette vie nocturne qui animerait la maison lorsque les habitants dorment semble faire intervenir de sympathiques animaux et bestioles apparaissant dans diverses chansons traditionnelles ou populaires comme : « El ratón del señor Martín », « Tengo una muñeca » ou « Ya se murió el burro ». La maison ne se trouve donc pas hantée par des créatures sombres et maléfiques, mais mise sens dessus dessous par une troupe farceuse. De la sorte, le jeu et le rire propres à l'enfance semblent bien l'emporter et reléguer toute présence angoissante au placard.

Si la tendance de la poésie pour enfants est de ramener les êtres surgis des peurs nocturnes au rang de compagnons de jeux loufoques, reste à examiner les figures et usages des croquemitaines dans la poésie qui n'est pas spécifiquement adressée à un public enfantin.

¹ Gloria Fuertes, *Antología*, Madrid : Susaeta, 2000, pp. 36-39.

4. FIGURES MALFAISANTES DANS LA POÉSIE POUR ADULTES DE QUELQUES POÈTES DE L'ENFANCE

Pour compléter cette approche des représentations maléfiques de l'enfance, il faudrait analyser les formes et les caractéristiques de ces motifs dans un corpus poétique mûrement élaboré. On ne pourra ici qu'ébaucher ce travail, sous la forme de notes de lectures pointant les traces de ce fonds imaginaire traditionnel chez une poignée de poètes qui se sont volontairement abreuvés aux sources de la lyrique populaire et qui ont entretenu un rapport thématique privilégié avec le monde de l'enfance à un moment donné de leur itinéraire créatif.

ANTONIO MACHADO ET LA NOSTALGIE DE LA FÉERIE PERDUE

Les poèmes de jeunesse de Machado témoignent d'une sorte d'obsession pour l'enfance idéalisée ; il ne sera question ici que de quelques remarques concernant les ombres fugaces qui jalonnent les longs corridors de ses *Galerías* (1907). La nostalgie de l'innocence et de l'émerveillement de l'enfance est associée dans ce recueil à la magie créatrice du poète, si bien que la plupart des images renvoyant à l'univers enfantin sont marquées positivement. Machado suggère un monde parallèle peuplé de bonnes fées veillant sur le destin du je poétique : *la más hermosa hada* (au premier vers de « Sueños »¹), *el hada más joven* (dans « Sueño infantil »²) sont les complices de l'émerveillement de la voix poétique et veillent sur les rêves de l'enfance où réside la magie poétique.

Mais il est cependant possible de déceler des traces du côté obscur de l'imaginaire enfantin de façon sporadique, comme au détour du poème LXVI :

¹ Antonio Machado, *Poesías completas*, ed. M. Alvar (1975), Madrid : Austral, 1994, p. 142.

² *Ibid.*, pp. 134-135.

Le folklore hispanique enfantin

Duro ceño.
Pirata, rubio africano,
barbitaheño.
Lleva un alfanje en la mano.
Estas **figuras del sueño**...
[...]
Entre las cuatro blancas paredes,
cuando una mano cerró el balcón,

por los salones sal-si-puedes
suenan el rebato de su bordón.
Muda en el techo, quieta, ¿dormida?
la negra nota de angustia está,
y en la pradera verdiflorada
de un sueño niño volando va...¹

Le dernier poème de *Campos de Castilla* (1912, 1917), « Mi bufón » présente un portrait difforme et grotesque qui peut rappeler à certains égards les représentations enfantines du *coco*, même si ici le poète s'inspire de la déformation des cauchemars :

El demonio de mis sueños
ríe con sus labios rojos,
sus negros y vivos ojos,
sus dientes finos, pequeños.
Y jovial y picaresco
se lanza a un baile grotesco,
luciendo el cuerpo deforme

y su enorme
joroba. Es feo y barbudo,
y chiquitín y panzudo.
Yo no sé por qué razón,
de mi tragedia, bufón,
te ríes... Mas tú eres vivo
por tu danzar sin motivo.²

Mais ici la figure populaire du démon comme croquemitaine paraît fortement retravaillée, et le lien avec la lyrique enfantine est un élément très secondaire. On est loin de la démarche des poètes qui ont puisé au cœur de la chanson traditionnelle et du folklore enfantin pour vivifier leur propre création poétique, à commencer par Alberti ou García Lorca.

¹ *Ibid.*, pp. 135-136.

² *Ibid.*, p. 250.

ALBERTI ET LA REPRISE DES CADENCES TRADITIONNELLES

Dans *Marinero en tierra* (1924), le jeune Rafael Alberti explore en effet les multiples possibilités poétiques de la lyrique traditionnelle. S'inspirant délibérément de la tradition populaire, il compose notamment une « Nana del niño malo » qui réinvestit le schéma habituel de la berceuse hispanique, mi-rassurante, mi-menaçante :

¡A la mar, si no duermes,
que viene el viento!
Ya en las grutas marinas
ladran sus perros.

¡Si no duermes, al monte!
Viene el búho
Y el gavián del bosque.

Cuando te duermas:
¡al almendro, mi niño,
y a la estrella de mental!¹

Il s'agit de la seconde d'une série de sept *nanas* faisant intervenir des animaux ou des forces de la nature plus ou moins favorables à l'endormissement de l'enfant. Ici ce sont les éléments naturels qui se trouvent investis d'un pouvoir terrifiant : *mar*, *viento*, *monte*, *bosque* sont tous des lieux de danger et de perte. Les animaux énumérés sont quant à eux reliés au monde des ténèbres (les chiens aux portes de la grotte marine rappellent le gardien des enfers, de même que les oiseaux mentionnés, l'un, nocturne, et l'autre, rapace, évoquent également une idée de mort). La fin de la composition rétablit un équilibre en posant par contraste la perspective d'un décor aimable et printanier, fait de douceur, de lumière et de saveur gourmande. La fraîcheur finale de cette évocation revisite ainsi la structure habituelle de la « nana », jouant à la fois sur l'intimidation et la promesse de récompense.

¹ Rafael Alberti, *Obras completas*, ed. Aitana Alberti, Madrid : Aguilar, I, p. 38.

Dans le livre de poèmes qu'il publie en 1925, *La amante*, Alberti réemploie la peur du loup par le biais d'une création verbale inédite, qui peut faire écho à certaines croyances animistes qui attribuent au vent une vie propre :

Sí, nada más que la abuela,
la abuela entre las gallinas,
y el nieto subido a un árbol.
Sí, nada más.

No: por invierno, las nieves,
los corzos y los venados,
y la fogata en el monte
para que **el lobo del viento**
no devore los ganados.¹

Placé entre une « Nana » enjouée et l'inquiétante composition commençant par « No quiero pasar de noche/ sin luna, el desfiladero », ce poème semble servir de transition pour passer du cadre rassurant de l'enfance heureuse à l'angoisse du passage étroit. Cette transition se réalise assez brutalement, puisqu'on passe de l'affirmation initiale (« Sí, nada más »), qui correspond à la vision d'une scène familiale dans l'espace fermé de la basse-cour où semble s'opérer une transmission de génération, à la rectification (« No »), qui introduit une évocation d'un espace ouvert, hostile, où le feu doit suffire à dissuader le prédateur. Mais au-delà de la scène rurale, la métaphore du « lobo del viento » (motivée par l'association sonore entre le souffle du vent hivernal et le hurlement du loup) insinue une menace invisible et incontrôlable qui s'amplifiera dans le poème suivant.

¹ Rafael Alberti, *Obras completas*, I, p. 113.

LORCA ET LES PEURS NOCTURNES

Particulièrement attaché à l'expression poétique traditionnelle et aux formulettes enfantines dans ses premiers ouvrages, Lorca a un rapport à l'imaginaire enfantin assez complexe. Il retient de l'univers enfantin l'éblouissement face à la nature, la fascination devant des animaux amusants ou sympathiques (papillons, grillons, lucioles). Mais en même temps, son profond sentiment de la mortalité humaine le porte fréquemment à convoquer des figures de l'enfance ; la mort la plus tragique, la plus injuste, est celle de l'innocent, et les enfants morts abondent dans son œuvre poétique¹.

Pour exprimer l'angoisse métaphysique, Lorca a recours à des images surréalistes, des associations déroutantes, des visions fulgurantes sombres et pathétiques. En quelques occasions, on peut relever des traces des angoisses propres à l'enfance comme dans ce bref poème daté de 1923 qui figure dans « Nocturnos de la ventana » :

Un brazo de la noche
Entra por mi ventana.

Un gran brazo moreno
con pulseras de agua.

Sobre un cristal azul
jugaba al río mi alma.

Los instantes heridos
por el reloj... pasaban.²

On voit ici une résurgence de la « Mano negra », symbole universel de conspiration, mais aussi figuration traditionnelle asturienne d'un être

¹ Carlos Ramos Gil, *Claves líricas de García Lorca. Ensayos sobre la expresión y los climas poéticos lorquianos*, Madrid : Aguilar, 1967.

² Federico García Lorca, *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo (1954), Madrid : Aguilar, 1974, I, p. 292.

Le folklore hispanique enfantin

qui happe les enfants dans leur sommeil¹. Ici il apparaît sous la forme d'un bras associé à un élément aquatique ; or l'eau dormante fait précisément partie des dangers qui menacent les enfants et dont les parents tentent traditionnellement de préserver leur progéniture en ayant recours à des êtres fantastiques².

Ailleurs, c'est l'ombre ou le double qui sont facteurs d'angoisse. Or l'image reflétée dans l'eau claire rappelle nécessairement la figure de Narcisse fasciné par sa propre image au point de s'anéantir. Cette représentation apparaît par exemple dans l'un des « Tres retratos con sombra » (*Nocturnos de la ventana*), où le portrait « Debussy » a pour ombre « Narciso » :

DEBUSSY

Mi sombra va silenciosa
por el agua de la acequia.

Por mi sombra están las ranas
privadas de las estrellas.

La sombra manda a mi cuerpo
reflejos de cosas quietas.

Mi sombra va como inmenso
cínife color violeta.

Cien grillos quieren dorar
la luz de la cañavera.

Una luz nace en mi pecho,
reflejado, de la acequia.

NARCISO

Niño,
¡que te vas a caer al río!

En lo hondo hay una rosa
y en la rosa hay otro río.

¡Mira aquel pájaro! ¡Mira
aquel pájaro amarillo!

Se me han caído los ojos
dentro del agua.

¡Dios mío!
¡Que se resbala! ¡Muchacho!

...y en la rosa estoy yo mismo.

Cuando se perdió en el agua
comprendí. Pero no explico.³

¹ Voir : <http://encina.pntic.mec.es/~agonza59/peninsulares.htm>.

² N. Belmont, *Comment on fait peur aux enfants*, pp. 28-29.

³ F. García Lorca, *Obras completas*, I, p. 292.

Cette ombre qui plane sur l'eau et qui commande des jeux de miroir n'est pas sans rappeler la part d'opacité qui interdit à la conscience de se connaître intégralement ; les fantômes et les monstres imaginés étant en quelque sorte la représentation figurée de l'ombre de la conscience¹.

Toujours lié à l'élément aquatique, un autre poème lorquien mentionne une créature inspirée des croquemitaines de l'enfance, sous les traits d'un *gigante de agua* dans la dernière strophe de la « Gacela del niño muerto » présente dans le *Diván del tamarit* (1936) :

Un **gigante de agua** cayó sobre los montes
y el mundo se anegó de sábanas y lirios.
Tu cuerpo, con la sombra violeta de mis manos,
era, muerto en la orilla, un arcángel de frío.²

La découverte du cadavre de l'enfant noyé se fige avec cette évocation mythique d'un géant aquatique mortifère. Or c'est précisément l'image de la mort, angoisse humaine primordiale, que l'on retrouve chez d'autres auteurs lorsqu'ils s'emparent de la figure du croquemitaine.

MIGUEL DE UNAMUNO ET L'INCARNATION DE LA MORT

On retiendra uniquement pour cet auteur le saisissant poème intitulé « El coco caballero » datant de 1900 et publié parmi les « Cosas de niños » de ses *Poesías* éditées dès 1907 :

¡DIME quién te ha hecho pupa, hijo mío...!
Algún alma negra...
¿Esta dices? Eh, mala, malota,
por mi mano mi niño te pega.
¡Vamos, abre esa boca, querido,
tan rica y tan fresca,
no la aprietes así, que te ahogas,

¹ M.-L. von Franz, *L'ombre et le mal dans les contes de fées*, pp. 11-12 et p. 58.

² F. García Lorca, *Obras completas*, I, p. 577.

Le folklore hispanique enfantin

toma esto, mi prenda! ;
tómalo, que si no te me mueres,
el Coco te lleva...
Mírale cómo viene montado
caballero en su jaca lijera,
caballo con alas
que corre... que vuela...
¿Un caballo me pides, de carne?
Si tragas la perla
ya verás qué caballo te compro,
caballo que vuela,
que te lleve volando, volando,
volando, mi prenda...
¿Que te amarga, me dices, mi niño?
Una caja de dulces te espera,
mas primero es preciso te cures
tragando una perla.

¡Oh, mi niño, mi niño, qué frío,
parece de cera...!
¿por qué, oh sol, implacable, no abrasas
a mi pobre prenda?
Ese sueño sacude, amor mío,
despierta... ¡despierta...!
¿Dónde va de mi amor la primacia?
¡El Coco le lleva!

¿Cómo vino? Jinete en el Tiempo,
en el Tiempo su jaca lijera...!
No veía... sus ojos horribles
vacíos... dos cuencas...
dos nidos de sombra...
por nariz una oscura tronera...
sólo dientes agudos su boca
que aguarda la presa...
una boca de risa que burla,
que mordiendo besa...

Cécile IGLESIAS

Caballero en la jaca con alas
se vino y le lleva
montado a la grupa,
se vino y le lleva se vino y le lleva
volando, volando, volando
mi niño... ¡mi prenda!¹

La dimension dramatique de l'évocation provient en grande partie de l'utilisation du mot enfantin *coco*, d'abord sous forme de menace prémonitoire (« tómallo, que si no te me mueres/ el Coco te lleva »), puis sous l'aspect d'un constat irrémédiable (« ¡El Coco le lleva! »). La maladie emporte l'enfant qui refuse de prendre ses médicaments et l'évocation reste suspendue à la figure terrifiante du croquemitaine qui revêt ici différents attributs de la Mort, notamment la tête de mort et le rire démoniaque. Le motif récurrent du cavalier et du cheval obéit également à un symbolisme ancien, où le cheval renvoie à l'annonce de la mort².

DÁMASO ALONSO ET SES DÉMONS MÉTAPHYSIQUES

La représentation monstrueuse de l'angoisse métaphysique qui hante la voix poétique de Dámaso Alonso dans « Monstruos » figurant dans *Hijos de la ira* (1944) semble relever elle aussi de l'esthétique du cauchemar et des terreurs nocturnes propres au premier âge de la vie :

Todos los días rezo esta oración
al levantarme:

Oh, Dios,
no me atormentes más.
Dime qué significan

¹ Miguel de Unamuno, *Obras completas*, ed. Manuel García Blanco, Madrid : Escelicer, 1969, VI, pp. 304-305.

² G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, pp. 78-84.

Le folklore hispanique enfantin

estos espantos que me rodean.
Cercado estoy de monstruos
que mudamente me preguntan,
igual, igual que yo les interrogo a ellos.
Que tal vez te preguntan,
lo mismo que yo en vano perturbo
el silencio de tu invariable noche
con mi desgarradora interrogación.
Bajo la penumbra de las estrellas
y bajo la terrible tiniebla de la luz solar,
me acechan ojos enemigos,
formas grotescas me vigilan,
colores hirientes lazos me están tendiendo:
¡son monstruos,
estoy cercado de monstruos!
No me devoran.
Devoran mi reposo anhelado,
me hacen ser una angustia que se desarrolla a sí misma,
me hacen hombre,
monstruo entre monstruos.

No, ninguno tan horrible
como este Dámaso frenético,
como este amarillo ciempiés que hacia ti clama con todos sus tentáculos
[enloquecidos
como esta bestia inmediata,
transfundida en una angustia fluyente ;
no, ninguno tan monstruoso
como esta alimaña que brama hacia ti,
como esta desgarrada incógnita
que ahora te increpa con gemidos articulados,
que ahora te dice:
« Oh, Dios,
no me atormentes más,
dime qué significan
estos monstruos que me rodean

y este espanto íntimo que hacia ti gime en la noche. »¹

Ces démons dévorants, menaçants figurent ici encore les peurs les plus intimes du sujet, cette fois en quête de communication avec la toute-puissance divine. Curieusement, dans la foulée du monstre effrayant, de la créature nocturne, surgit une fois de plus le motif du dédoublement du moi, comme si les images terrifiantes renvoyaient toujours nécessairement à la terreur d'être soi-même « monstruo entre monstruos ».

Cet aperçu des résurgences poétiques des figures malfaisantes dans l'imaginaire de quelques auteurs lyriques qui ont marqué le vingtième siècle hispanique nous amène à quelques conclusions provisoires et partielles. Tout d'abord il apparaît au terme de cette étude, qui ne saurait prétendre à l'exhaustivité, que les *cocos* traditionnels sont loin d'être aussi féconds dans le domaine poétique que dans les genres narratifs tournés vers le fantastique. Les exemples cités ne sont bien sûr pas les seuls cas, mais le nombre de lectures effectuées pour les recueillir laisse à penser que ces figures traditionnelles, étrangères aux motifs de la tradition lyrique écrite classique, ne sont qu'assez rarement exploitées de façon poétique.

D'autre part, on a constaté que lorsque ces figures malveillantes propres à l'enfance réapparaissent sous la plume de tel ou tel auteur, c'est la plupart du temps sous forme de réminiscence imaginaire retravaillée, de façon générique, et non pas sous des appellations régionales ou locales.

Les figures malfaisantes réinvesties de manière significative sont celles du *coco*, du *lobo* et du *demonio*. Mais elles sont aussi décelables à travers des désignations plus diffuses, indéterminées, car au fond le croquemitaine peut être tout ce qui dévore et qui résiste à la description. Nommer les choses, désigner le mal, c'est déjà commencer à le maîtriser ; si les compositions contemporaines destinées à l'enfance cherchent en général à amoindrir l'effet terrifiant de ces créatures surnaturelles par le biais du langage, en revanche les poètes « pour adultes » se servent précisément de cette figure d'un mal absolu, indicible, pour renvoyer à

¹ *Los poetas de la República*, ed. Miguel Casado y Olvido García Valdés, Barcelona : Biblioteca Hermes, 1997, pp. 150-151.

Le folklore hispanique enfantin

l'angoisse existentielle, à la peur irrémédiable de la mort ou de la finitude humaine.

