



À propos de trois œuvres poétiques de Carmelina Sánchez-Cutillas

Concerning three lyrical works of Carmelina Sánchez-Cutillas

BRIGITTE LÉPINETTE
brigitte.lepinette@uv.es

Universitat de València

Résumé: Dans cette étude nous prenons pour objet trois recueils de poèmes en catalan, œuvres de Carmelina Sánchez-Cutillas (1921-2009). Nous considérons d'abord *Conjugació en primera persona* (Conjugaison à la première personne, 1969) et nous y 'lisons' les poèmes qui le constituent comme une autobiographie poétique au féminin. Nous considérons également l'énigmatique *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta* (Les hiéroglyphes et la pierre de Rosette 1976). Enfin, au dernier d'entre eux, le *Llibre d'Amic e Amada* (Le Livre de l'ami et de l'aimée, 1980), rappelant obligatoirement l'œuvre presque homonyme de Raymond Lulle, nous lui donnons comme sous-titre, pour nous, significatif: « Le cœur empli d'amour et de regrets », selon ce qu'annonçait déjà l'exergue de l'auteure.

Mots clés: Carmelina Sánchez-Cutillas. Critique. Poèmes. Analyse. Poétique

Abstract: The subject of this study are three collections of poems in Catalan by Carmelina Sánchez-Cutillas (1921-2009). We first consider *Conjugació en primera persona* (Conjugation in the First Person 1969), which we 'read' as a poetic autobiography in the feminine. We then focus on the enigmatic *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta* (Hieroglyphs and the Stone of Rosette 1976). Finally, the last of the three, *Llibre d'amic i amada* (The Book of the Friend and the Beloved, 1980), which inevitably recalls Ramon Llull's work of almost the same name, is subtitled, for us, significantly: "The heart overflowing with love and sorrow", as the author had already announced beforehand

Keywords: Carmelina Sánchez-Cutillas. Criticism. Poems. Analysis. Poetics

DATA PRESENTACIÓ: 10/06/2024 ACCEPTACIÓ: 27/06/2024 · PUBLICACIÓ: 22/12/2024

1. Introduction

Carmelina Sánchez-Cutillas¹ (1921-2009), écrivaine valencienne connue dans le domaine de la poésie mais aussi, dans une plus large mesure, de la prose en langue catalane, appartient à la génération de l'après-guerre civile espagnole, au moins pour ce qui est des dates auxquelles elle a composé une partie de son œuvre. Malgré la reconnaissance actuelle, cependant circonscrite à quelques cercles encore assez restreints jusqu'à il y a quelques années, mais, sans doute, de moins en moins minoritaires (*Culturplaza*, 14 mars 2020),² l'auteure n'a pas eu la chance de voir ses œuvres poétiques –toutes dignes de la plus grande diffusion– être appréciées hors du domaine linguistique catalan autant qu'elles auraient dû l'être.³ Nous nous référons principalement dans l'ordre de parution, à *Un món rebel*, *Conjugació en primera persona*, *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta* ainsi que le *Llibre d'Amic e Amada* et *Matèria de Bretanya*, D'autre part, de l'avis de Lluís Alperas (1997), si l'œuvre poétique de CSC avait été étudiée et analysée comme il se devrait, ses poèmes seraient considérés comme des plus innovateurs de la littérature catalane des deux dernières décennies [du siècle passé].

Ajoutons que des traductions auraient dû contribuer à assurer la diffusion que l'ensemble de cette œuvre méritait. Il n'en existe qu'une seule, en anglais, celle d'*Un món rebel*.⁵ Il paraît inutile de préciser que c'est l'une des raisons –mais pas la seule– pour laquelle nous considérons que devraient être non seulement analysées mais aussi traduites les autres œuvres poétiques de CSC. Nous pensons en particulier, à cette très originale *Conjugaison à la première personne* que l'on pourrait d'emblée juger tout entière, proche d'une confession autobiographique, et pas seulement parce que la poétesse, avec la simplicité d'une constatation, a levé elle-même le voile, intitulant sans ambages l'un de ses

1 Dorénavant, nous citons l'auteure des recueils ici commentés par ses initiales en majuscules: CSC.

2 «El pasado 15 de octubre se celebró el Día de las Escritoras y mientras recordaba a nombres tan ilustres de nuestras letras en castellano como Rosalía de Castro, Pardo Bazán, Martín Gaité, Carmen Laforet o Ana María Matute, no se me iba de la cabeza el nombre de otra mujer escritora –en lengua valenciana– que, como viene siendo habitual en esta serie, ha pasado más desapercibida de lo que mereciera. Esa mujer era Carmelina Sánchez-Cutillas, poeta e historiadora que escribió una única novela -*Matèria de Bretanya* (1976)- que eclipsó el resto de su obra» (Espinosa de los Monteros 2020). Ajotons que CSC no figura entre los poetas de final del siglo XX.

3 *Conjugació en primera persona* est répertorié in McNerne (1986).

4 Ces informations ne seront plus répétées: *Un mon rebel* [Un monde rebelle, València, s.e., 1964]. *Conjugació en primera persona* [Conjugaison à la première personne, València, s.e., 1969]. *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta* [Les hiéroglyphes et la pierre de Rosette, València: Eliseu Climent. 1976]. *Llibre d'Amic e Amada*, 1980. València: Fernando Torres; *Matèria de Bretanya*, València, 3 i 4, 1976.

5 *A Rebel World* [Un món rebel, Un monde rebelle] (Carl / Muñoz 1969). Est aussi traduite l'oeuvre: *Trenta poemes* [Edition bilingue catalan-castillan] (Alpera 2000). Voir aussi du même traducteur: *Obra Poètica de Carmelina Sánchez-Cutillas. Introducció, edició crítica i glossari* (Alpera 1997). “El realisme en la poesia de Carmelina Sánchez-Cutillas: Un món rebel i Conjugació en primera persona” (March Soler 1997). Citons finalement “Carmelina Sánchez Cutillas. Una poètica de la quotidianitat” (Pérez Montaner 1993).

poèmes: *Aquesta és la meua confessió* (1969, 60⁶). *Les hiéroglyphes* [...], œuvre très puissante et a priori plus énigmatique, en toute justice devrait de même être traduite, ainsi que le reste de l'œuvre de cette poétesse valencienne en langue catalane.

Un article récent d'Anna Cacciola (2019), déjà mentionnée, envisage les deux premiers recueils de poèmes que nous venons de citer: *Un món rebel* et *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta*, sans s'arrêter au *Llibre d'amic i amada* (1980). Pourtant, nous replacerons ce dernier texte poétique dans l'ensemble de la poésie personnelle de CSC, le considérant, au moins tout aussi riche que les précédents.

Signalons par ailleurs que cette étude de Cacciola est intégrée dans le corpus de critiques d'œuvres littéraires nées sous la plume de chercheuses focalisant leur critique sur cette question du genre du sujet poétique et de son idéologie. Cette question est indéniablement présente chez CSC –comme l'indiquerait le titre de l'étude de cette chercheuse: «*Deconstrucción y reconstrucción identitaria femenina desde la marginación*» et son texte–. Cependant, intégrer CSC, sans nuance, dans le courant du *réalisme social*, et l'assimiler à ce dernier avec une seule particularité: «*la incorporación de temáticas feministas*» nous paraît réducteur face à la richesse et la diversité de l'œuvre de CSC, même si *Conjugació en primera persona* ne peut pas ne pas être vu, dans certains de ses poèmes, comme la constatation de l'aliénation de la femme dans son univers domestique.

Enfin, se servir de la poésie de CSC pour valider les théories concernant la littérature défendues par des auteures comme Elaine Showalter (1986) et les diverses étapes que manifesterait l'écriture féminine, revêt d'une certaine teinte d'inadéquation ces analyses appliquées aux recueils poétiques sur lesquels nous nous arrêtons. En un mot, insister sur le contexte politique, social et linguistique qui furent ceux de CSC nous semble omettre, d'abord, que le premier recueil se différencie nettement, du point de vue de la perspective face au *genre*, tel que ce terme est entendu aujourd'hui, et précisément, du sexe dénoté par le sujet poétique, démarche qui n'est pas sans importance. C'est oublier aussi les conditions personnelles de cette écrivaine et c'est également répondre à un désir de généraliser le singulier, voulant classer à tout prix des œuvres profondément originales, non véritablement intégrées sociologiquement, et donc, de ce fait même, de difficile catégorisation.⁸

6 «Ceci est ma confession». Précisons que les pages citées correspondent au texte en catalan de l'édition de 1969.

7 Voir le résumé de l'étude de Cacciola: «La trayectoria poética de Carmelina Sánchez-Cutillas [...] sigue la evolución de las letras valencianas en los años 60 y 70, vinculándose a la corriente del realismo social» (Cacciola 2019: 287). D'autre part, dire que l'œuvre de CSC est «[una] denuncia cruda y directa [...] de la condición de la mujer [...]» (Cacciola 2019: 289) paraît faire de CSC une militante féministe, ce qui relèverait d'un certain anachronisme. Une thèse, revendiquant l'appartenance de CSC au courant du réalisme –mais non purement social– a été défendue par M. L. March Soler (1997).

8 Cité par Cacciola: «Según Pérez Montaner, la literatura valenciana no se ha desarrollado ni con la misma intensidad ni paralelamente a la catalana, sino que se ha conformado sobre un corpus literario exiguo, inferior respecto a la obra en castellano de sus mismos autores. Se achaca esa satelitación a la ausencia de una conciencia nacional profunda y de una unidad lingüística y cultural (1984: 72-73). Alpera parece corroborar esa misma tesis al afirmar que entre las marginaciones sufridas por las poetisas valencianas, hace falta incluir, «paradoxalmente, la indiferencia o la marginación

Notre but ici, on pourra le constater, n'est de dissenter ni sur le contexte culturel et social ni sur les sources de CSC, mais de mettre en relief de quelle *matière* étaient faits ses vers si intimement fondus dans sa propre personnalité et dans la culture valencienne.

D'ailleurs, notre exploration dans la bibliothèque de CSC⁹ nous a donné quelques clés pour pénétrer les arcanes de sa créativité. Ainsi, il ne surprend pas que les lectures qui semblent y avoir été faites et les influences qui en découleraient, sont, pour un certain nombre d'entre elles soit en langue française soit dans des traductions de cette langue. Son œuvre est largement ouverte sur un monde, aussi bien dans le temps –l'époque antique et médiévale mais aussi contemporaine– que dans l'espace: même un auteur russe est devenu matériau pour la construction d'un poème révélateur de son idéologie. Enfin, à titre d'exemple, *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir –une rareté dans L'Espagne des années 60– figurait dans la bibliothèque personnelle de CSC.

2. Conjugaison à la première personne. Autobiographie poétique féminine

Tout ce qu'a écrit Carmelina Sánchez-Cutillas, tout ce qu'elle a publié jusqu'à maintenant, a une sincérité troublante, douloureuse et amère, une unité insoutenable et, parfois, féroce et irrespirable (V. Andrés Estellés, Prologue de la première édition de *Conjugaison à la première personne*,¹⁰ 1969).

Servant d'introduction à *Conjugaison à la première personne*, Vicente Andrés Estellés a écrit pour cette œuvre poétique, un prologue, qui, avoue-t-il, avait été rédigé, avec une certaine urgence –celle, disait-il, que permet l'amitié–, dans la lumière aveuglante d'une journée d'été méditerranéen que l'écrivain valencien avait voulu associer avec quelques-uns des vers de CSC. L'intention de l'auteur de ce prologue était d'*accompagner* la poétesse et, lui aussi, en poète, il s'est plu à savourer ses vers, les replaçant dans le vécu de l'auteure, dans le souvenir personnel qu'il en avait, parce que les paysages qu'ils aimaient tous deux ne différaient pas essentiellement, et non plus l'époque qui était la leur. Pourtant, avec justesse, Estellés a su mettre en valeur les accents très personnels de ce lyrisme,

de les poetes del Principat quan s'han decidit a constituir un col·lectiu" (2001: 10)» (Cacciola 2019: 287). Soulignons surtout que l'objectif de l'étude de Cacciola, tel qu'il est défini consiste à: «realizar un análisis desde la perspectiva de género examinando las interrelaciones existentes a nivel simbólico y lingüístico entre *Un món rebel* (1964) y *Conjugació en primera persona* (1969), para revelar la evolución del proceso identitario femenino que se traza en ambos poemarios», le patron de l'analyse pour ce faire étant celui développé par Elaine Showalter (1979). Pour cette dernière: «La escritura de las autoras se caracteriza por tres etapas: 1) la femenina, de imitación de los modelos de la cultura dominante; 2) la feminista, de protesta contra los estándares y valores de esta cultura; 3) la de la mujer o del autodescubrimiento, en la que empieza una búsqueda de la propia identidad» (Showalter 2009: 11).

9 Cette bibliothèque a été léguée par ses héritiers à la BV Nicolau Primitiu de Valencia (Espagne).

10 A partir de maintenant, nous citerons les titres des œuvres de CSC en français.

débordant de violents désirs de liberté et d'affects, de quotidienneté et d'émotion, de tristesse, de regrets et de frustrations –sur lesquels, pour notre part, nous reviendrons– et le critique y parlait autant de lui que du recueil (lu pour la seconde fois) qu'il présentait alors de la sorte:

Conjugaison à la première personne est une méditation, longue, osée, soutenue. Je l'évoque maintenant, dans cette matinée de Santa Ponça, [...] je sens la nécessité véhémente de me vider de mots 'comme qui vomit au petit matin dans une rue à la lumière du gaz'. [...] Je me souviens ou je pense à ce livre avec le prestige instantané d'un nuage de poussière dans un ciel trop clair: je vois, avec la mer tout autour, comme un nuage de poussière, comme une masse de poussière, le souvenir de ce livre, ce profond livre d'heures (1969: 14).¹¹

L'image saisissante de l'exergue de ce prologue et de ce que nous citons ci-dessus, qui renvoie à l'être enfermé et impuissant dans son univers clos de murs et griffant ces derniers de ses ongles, annonce le ton de l'œuvre, bien que cette dernière, pensons-nous, ne se situe pas toujours à un tel paroxysme. La mort hante l'auteure ainsi que l'absence de liberté, comme dans *Un monde rebelle*, mais, parfois, la tristesse, en ton mineur, est alors regret et nostalgie. En tout cas, ce titre frappant par lequel Estellés a suggéré la colère, et même parfois la violence des sentiments qui traversent beaucoup des vers de CSC, traduit la vision de son monde, au moins tel que l'a interprété l'auteur de ce prologue.¹²

Avant d'entrer dans l'univers poétique de CSC, multiple et divers, créé par ces quarante-trois poèmes en vers libres qu'elle offre à son lecteur, il convient de rappeler la tonalité de ce recueil, qui l'unit au précédent. V. Andrés Estellés («Prologue») l'a dit et avec les termes justes que nous avons cités en exergue: «Tout ce qu'a produit Carmelina Sánchez-Cutillas, tout ce qu'elle a publié jusqu'à maintenant, a une «sincérité troublante, douloureuse et amère, une unité insoutenable, féroce et irrespirable» (Estellés 1969). Cependant, nous ne reprendrons pas à notre compte les deux derniers adjectifs: 'féroce' et 'irrespirable' car nous verrons, nous, *Conjugaison...* surtout émouvante, mais non pas toujours et indéfectiblement, dans le paroxysme de la souffrance, du regret ou de la douleur, au contraire de ce qu'a perçu le poète valencien contemporain de l'auteure.

11 «*Conjugació en primera persona* és una llarga, atrevida, sostinguda meditació. Jo l'evoco ara, en aquest migdia de Santa Ponça [...] i experimente la vehement necessitat de buidar-me de paraules "com qui vomita –de matinada a un carreró amb llum de gas", com escriu la poetessa. Recorde o pense aquest llibre amb el prestigi instantani d'un núvol de pols en un cel massa clar: veig, amb la mar pel mig, com un núvol de pols, com un muntó de pols, el record d'aquest llibre, un profund llibre d'hores» (Estellés 1969: 14).

12 De la dernière production poétique de C. Sánchez-Cutillas, *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta (Les hiéroglyphes et la Pierre de Rosette, 1976)*, Lluís Alpera la juge: «indiscutablement el millor poemari de Carmelina Sánchez Cutillas i un dels més originals i interessants de tota la recerca formal i estètica produïda en el camp de la poesia al País Valencià als anys setanta. I segurament, d'haver estat estudiat i analitzat degudament, fóra un dels poemaris més innovadors produïts dins la literatura catalana dels darrers vint anys. Diversos crítics valencians –E. Ferrer, Carbó/Simbor, J. Pérez Montaner, E. Balaguer, J. L. Sirera, etc.– tot i celebrar l'esmentada obra, han defugit un anàlisi en profunditat car resulta "obscura i difícil", "hermètica i difícil d'interpretar" i, fins i tot "d'una gran ambigüitat. Tan sols E. Ferrer i V. Escrivà avançaven algunes notes positives l'any 1980 que la resta ha anat corroborant posteriorment» (Alpera 1997: 17).

L'unité de *Conjugaison à la première personne*, pour nous, se trouve dans la «*confession*» du propre vécu et du propre ressenti de la poétesse, ces deux aspects finalement toujours rassemblés par le 'je' de sa présence, constamment inscrite en filigrane, dans cette poésie tellement personnelle. Si nombre de constantes y affleurent à diverses reprises en un cheminement non rectiligne, au gré d'émotions qu'elle susurrera ou qu'elle criera, à voix courroucée, douce ou grave, si la tonalité est parfois sombre ou parfois seulement nostalgique, ce sont les sentiments de la femme qui les a éprouvées et ainsi les réunit. Là est l'unité de l'ensemble de poèmes qui constituent *Conjugaison à la première personne*, avec le souvenir de son temps passé et de ses déceptions présentes, l'amour impossible, sa condition féminine, la souffrance de son propre peuple *soumis* et la trahison à sa propre langue, l'amour de sa terre, la mort inexorable au bout du chemin. D'ailleurs, c'est sur ce terme de 'mort' que dans (1969: 77)¹³: «*Prendre congé*» –de manière significative, ce recueil se ferme

Cependant, dans un de ces paradoxes chers à CSC, même si cette mort est pressentie dans un ultime «*cri*», c'est à une «*très douce mort*» qu'aspire l'auteure. Donc, l'unité est bien dans cette autobiographie poétique qui d'emblée s'est avérée une confession. Elle l'a d'ailleurs redit elle-même, comme on l'a déjà rappelé: le recueil était sa confession (p. 60).

La construction des poèmes de CSC qui traduisent l'unité de *Conjugaison à la première personne* que nous venons de mettre en valeur est précisément dans chacune de ces pièces, l'enchevêtrement intime d'au moins deux «*motifs*» qui –en apparence– se marient selon le déploiement progressif de sa pensée. Il vient alors à l'esprit de qui présente ces poèmes cette image du chèvrefeuille enserrant l'arbre de ses tiges feuillues pour ne faire plus qu'un avec le tronc,¹⁴ écrite dans cette 'ancienne langue' de la *Matière de Bretagne* (1975) que CSC a justement choisie pour titre de cette autre atypique autobiographie, cette fois, en prose. En effet, la poétesse du XXe siècle entrecroise, tissant toujours dans l'espace d'un même poème et même d'une seule strophe, au moins, deux motifs s'unissant naturellement l'un à l'autre, naissant l'un de l'autre, se nourrissant l'un de l'autre. Ainsi, la simplicité trompeuse du déroulement des vers dévoile, dans de (p. 40): *très savants vers*, comme le dit CSC elle-même avec une petite touche d'autodérision, l'ambivalence et la complexité d'un grand chant lyrique naissant de ces intimes entrecroisements.

L'un des motifs de *Conjugaison à la première personne* est le rôle féminin, dans l'espace, d'une part, de sa famille et du lieu où elle habite, d'autre part, face aux autres femmes, ses semblables (mais, ce dernier trait, seulement dans une certaine mesure, nous le verrons). Le terme femme(s) se référant à l'auteure et /ou à ses congénères constelle véritablement ces vers en une myriade qui ne peut surprendre dans cette poésie écrite par une main féminine.

13 «Pot ser demà em trobes cridant dolcíssima mort».

14 *Le lai du chèvrefeuille* de Marie de France: «Tristan fut d'autant plus enchanté de ce qu'il venoit d'apprendre, que la reine devoit infailliblement traverser la forêt pour se rendre à Tintagel. [...]. Elle ne peut ignorer que Tristan ne peut vivre sans Yseult, comme Yseult ne peut vivre sans Tristan. Il vous souvient, disoit-il en lui-même, de l'arbre au pied duquel est planté du chèvrefeuille. Cet arbuste monte, s'attache et entoure les branches. Tous deux semblent devoir vivre longtemps, et rien ne paroît pouvoir les désunir. Si l'arbre vient à mourir, le chèvrefeuille éprouve sur-le-champ le même sort. [...]» (Françoise Morvan 2008).

Ce rôle féminin se révèle sous deux faces: la femme dans son intimité –et généralement dans la frustration de ses sentiments, en particulier, celui de liberté mais aussi d’amour, et la femme dans le statut qui est celui de son temps –celui que la société lui impose–. Les deux étant étroitement unis, elle est inéluctablement asservie dans les deux cas.

Parlons d’abord de la liberté personnelle de l’auteure. Ainsi, par exemple, seule la nuit rend à la poétesse, mais pour un moment seulement, sa fierté de femme libre, car, dès le matin, elle retrouve indéfectiblement son perpétuel rôle féminin, tout comme ses congénères (p.29):

Tu n’es pas contente? Je me demande
Chaque jour en me levant du lit.
Tu es contente d’être femme?
Et quand arrive la nuit, je pense
à tout cela, car le sommeil des autres
m’aide à y penser.
Et c’est alors que s’enflent la liberté et même l’orgueil,
comme deux petits voleurs joyeux.
Malgré cela, le matin, ils reviendront à moi en silence,
fidèles au sexe qu’on m’a donné, au crochet
et à tous les vieux instruments de cuisine
qui me définissent,, qui nous définissent.

Ce poème qui offre l’un des très rares demi-sourires du recueil («*les deux joyeux petits voleurs*»), traduit bien ce rêve frustré –seulement rêve– de liberté. De nouveau, le matin, le crochet à la main ou occupée dans la cuisine, il se reproduit l’asservissement dans son rôle féminin ancestral. Faudrait-il s’étonner de trouver dans la bibliothèque des livres dont les auteurs sont d’abord, Simone de Beauvoir avec *Le deuxième sexe* (1949, déjà cité plus haut) ou encore avec *Pour une morale de l’ambiguïté* (1965), ce dernier assez proche de l’époque de la rédaction de *Conjugaison à la première personne*, mais encore plus proche dans le temps, de *La alienación de la mujer* de Carlos Castilla del Pino publié en 1968.

Dans de nombreux autres poèmes, ce rêve déçu de liberté personnelle est aussi présent quand elle s’interroge lapidairement (p. 66): *Suis-je libre ?* question qui, dans le contexte, implique une réponse négative. Également, ce rêve frustré de liberté personnelle se configure –et douloureusement– quand elle voudrait être comme un oiseau, même si celui-ci est (ibid.): *désorienté à mi vol par les vents contraires*; ou enfin, quand il ne lui reste plus que l’affirmation métaphorique et théâtrale, donc sans conséquence réelle, de cette –fausse– liberté personnelle (ibid.):

Moi aussi je dis bien haut que je suis libre
et je jette les clés rouillées dans la rue
et j’enlève les verrous des portes, comme un prince
rêveur et magnanime qui n’a peur de rien.

Il faut souligner que l’absence de liberté est partagée avec le reste des femmes. L’auteure ne les oublie pas. En effet, elle se sent unie à ces dernières par les activités quotidiennes communes.

Elle n'est pas 'autre', la séparation entre elle et le reste des femmes s'abolit. Souvent, dans ces entrecroisements de pensées et multiplications de motifs qui font la complexité du recueil, elle revient, d'une part, sur cette communauté avec les autres femmes dans l'aliénation que provoquent les tâches qui leur sont traditionnellement réservées et, à la fois, sur sa condition personnelle qui est identique. Innombrables sont les vers qui expriment avec une acuité toute particulière, sentie presque physiquement, la douleur que provoque une occupation féminine habituelle –même apparemment acceptée–, comme dans ces vers qui dépeignent le «*déchirement de sa chair*» quand elle doit réaliser des travaux d'aiguille traditionnellement propres aux femmes (p. 56):

Je ferai la dentelle aux fuseaux
comme toute femme qui se respecte
et j'ai mis mon orgueil à ce qu'on me dise
une experte du bâti.

Maintenant même, si vous insistez
je vous dirai ce que je pense de tout cela
et comme j'ai étrangement mal

[...] J'en ai même la chair à vif maintenant
quand j'essaie d'enfiler les fils
de couleurs et, assise sur un banc de pierre,
j'essaie d'être comme elles.

Elle proclame aussi: *Je suis une femme du peuple* (p. 60).. Fière d'appartenir à cette communauté: elle ne se sépare pas de ses congénères. Elle veut paraître –elle l'essaye– d'être semblable à elles, quand elle brode, en s'asseyant à leur côté. Elle se sent partie intégrante de ce monde des femmes du peuple qui, reléguées dans leur 'royaume' féminin, souffrent d'incessantes tâches journalières.

Pourtant, il arrive souvent aussi que CSC s'affirme différente de ses contemporaines –sans toujours le dire clairement–. Ainsi, elle adopte dans un cas significatif, pensons-nous, sans doute pour atténuer la distance, malgré tout indéniable, entre elles et les autres, le ton badin de l'énigme. Elle sourit un peu de voir leur *monde multicolore* (p. 25):

Le monde des femmes est multicolore
et très souvent il est aimable
grâce à ce qui est imprimé:
Elles connaissent les idylles des princes
de la très vieille Europe
ou ce divorce d'artistes
qui a commotionné le début du printemps.

Mon monde est blanc et a des rumeurs de neige,
–parce que je lis Eventutxenco–
Et si je ferme les yeux je peux sentir la chanson
du vent qui court dans les rues de Zima.

Et je ne dis pas ce que j'ai découvert
d'autre dans le livre d'Eventutxenco.¹⁵

La notation chromatique de ces derniers vers introduit en même temps le second 'motif –procédé dont nous avons parlé–, faisant pendant avec le premier, celui de la liberté à la fois intellectuelle et idéologique, inscrite en filigrane, que n'ont ni ne réclament les autres femmes.

De même, on retrouve cette même distance placée entre l'auteure et ses congénères quand elle met aussi en scène les femmes de sa propre famille. Elle se proclame également différente de toutes celles qui, dans le temps, l'ont précédée. Elle voit dans ses veines un *sang rouge* au lieu de celui, légèrement *bleu*, que lui ont légué ses aïeules (p. 38):

Toute la très sereine amertume
des aïeux me guette de loin.
Moi aussi je les regarde dans leurs tableaux à l'huile
Et je pense aux aïeules, inactives, sans cesse accouchant, priant. Je pense
que je ne sais pas leurs noms, qu'il n'est pas resté
un seul morceau de la robe qu'elles
portaient alors, ou une feuille jaunie des livres
qu'elles semblent lire avec paresse.
Il n'est rien resté, et même le sang bleuâtre
qu'elles m'ont légué est devenu rouge.

Notons pourtant, que, de manière significative, avec ces *aïeules* anonymes, elle a un sentiment en commun (p. 38): *la même sereine amertume* devant la vie. Et nous ajouterons que ces vers, dans la brièveté du *Il n'est rien resté*, exprime la même conscience de ce qu'anéantit le passage du temps (que nous retrouvons souvent dans d'autres poèmes): finalement, de ce qu'étaient ces aïeules ou de ce qu'elles faisaient, il ne reste maintenant que le néant.

En définitive –complexité de la conception poétique dans l'enlacement de divers motifs dans une même strophe, déjà remarquée plus haut–, CSC cependant trouve, en de rares occasions, dans la quotidienneté des tâches domestiques une sorte d'apaisement, bien que celui-ci reste momentané car elle n'échappera pas à sa condition féminine et ne pourra être la voix à la fois intime et puissante que, de toute son âme, elle aspire à être. «La maison, chaque jour» lui en fait prendre conscience (p. 42):

De la cuisine il m'arrive le bruit
des assiettes et des casseroles. Il m'arrive
la chanson que chante la femme qui nettoie le poisson
sous le robinet avant de faire le riz.
Il m'arrive aussi l'odeur des branches

15 «Evgueni Alexandrovitch Evtouchenko (1932-2017) poète russe né à Zima fut l'une des premières voix humanistes à s'élever en Union soviétique pour défendre la liberté individuelle». Le titre figure dans la bibliothèque de CSC, léguée à la Biblioteca Nicolau Primitiu (gva.es). Il figure dans la bibliothèque de CSC les oeuvres suivantes: *Autobiografía precoz* (1967a) et *Entre la ciudad sí y la ciudad no* (1967b).

d'olivier qui brûlent dans le foyer
et le grincement de la porte du garde-manger [...].

Mais, immédiatement, resurgit, entrelacé avec la paisible image domestique qui précède, l'enfermement dans ce monde clos dont il est impossible de sortir (ibid.):

et alors je comprends qu'il m'est impossible
de m'évader du monde dans lequel je suis plongée.

Malgré tout, si telle est sa réalité, il lui reste le rêve, en particulier, un rêve de liberté, comme l'exprime cette splendide et puissante 'marine' dont le motif nous renvoie nécessairement à un autre *bateau* –ivre celui-là– de la poésie française voguant sur des eaux dans le roulis desquelles son auteur voit l'abolissement du monde ordinaire, l'éblouissement de la mer et le vertige qu'elle fait naître.¹⁶

CSC, moins visionnaire et plus intime, fait prendre acte de son double désir de départ et de liberté, déterminée à en payer le prix, qui est celui de la solitude. Comme nous le savons, liberté, solitude, départ sont des aspirations récurrentes de CSC dans *Conjugaison à la première personne* (p. 47):

Je suis un navire à la recherche inutile
de ports plus francs, d'eaux plus libres,
où mes pavillons n'ont pas d'importance
comme la route que j'ai faite dans la mer de ma vie.

Sans équipage –tous s'en sont allés
à terre ferme– je vais sur le chemin
que marque l'étoile ; chemin de vagues mortes,
de vents en colère qui secouent les fanaux.
Je navigue armée de ma propre patente, me faisant
responsable de tous les abordages,
et comme les émigrants d'un monde vieilli,
je confie à la galerne mes domaines.

Magnifique expression de l'inexorabilité de la solitude intime et du destin social dont CSC fait sa fierté et sa force.

Je voudrais maintenant m'arrêter sur ce qu'on a appelé plus haut 'l'angoisse devant la *feuille blanche*', ou le manque d'inspiration de poètes et écrivains qui, à un moment ou un autre de leur vie, se sont sentis 'vides' de mots pour exprimer leurs sentiments ou même 'vides' de sentiments et de pensées... Cependant, chez CSC, c'est le contraire qui se produit: la poésie est enserrée au plus

16 Arthur. Rimbaud: «Mais, vrai, j'ai trop pleuré ! Les Aubes sont navrantes. / Toute lune est atroce et tout soleil amer: L'âcre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes. Ô que ma quille éclate ! Ô que j'aïlle à la mer ! / [...] «Je sais les cieus crevant en éclairs, et les trombes / Et les ressacs et les courants: je sais le soir, /^oAube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes, / Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir !» <https://www.poetica.fr/poeme-1906/arthur-rimbaud-le-bateau-ivre>

profond d'elle-même et elle a peur de ne pouvoir être capable de lui *donner le jour*, sa main lui paraissant devenue inapte à transcrire tout ce que son moi conçoit dans sa plénitude: (p. 15):

J'ai dans mon cœur des fourmillements de poésie.
Mes mains fourmillent de poésie,
Je les regarde à toute heure et je n'y vois rien.

Il y a des jours où j'ai peur de parler avec les amis
et même de mordre le pain et les fruits
pour que ne s'évanouisse pas ce fourmillement de poésie
qui court sous ma peau et à fleur de lèvres .

Dans *Un monde rebelle* (p. 16), elle doutera de jamais écrire les vers qu'elle a en elle et qui sont comme un fardeau pesant:

Je marche langoureusement
sous le poids de tous les vers que je n'ai pas encore faits,
et dont je ne sais si je les ferai
un autre jour.

Dans *Conjugaison...*, l'intensité de cet 'excès' de désir de créer et de s'exprimer est évoquée dans la délicatesse et, à la fois, la force de l'image finale du poème, assimilant le frissonnement causé par ce désir de poésie à cet autre qu'aurait provoqué l'amour charnel (p. 15.):

J'ai à la gorge, au poulx, un fourmillement de poésie
et aussi dans les jambes, mes jambes
qui, de ce fourmillement, ont un léger frisson,
comme si je venais de coucher avec un homme, maintenant même.

Cette image, qui ferme le quintet, 'enchante' –au sens premier du terme– son mal-être de ne pas pouvoir dire toute la poésie contenue en elle. Comme un leitmotiv, ce même sentiment revient avec sa charge de souffrance (*Conjugaison*, p. 28):

Tu écris, et de toi, n'est pas encore sorti
ce que tu voudrais dire,
ce que tu as en toi
depuis toujours, comme un éclat
de verre. Et il te fait si mal
ce silence que tu le caches
aujourd'hui à fleur de peau
sans pouvoir te l'en faire sortir [...].

Le silence est évidemment l'envers de cette absence d'écriture mais l'écriture –enlacement subtil du motif du silence– la sépare des autres hommes et est inutile pour les rendre plus libres dans le pays qu'elle habite (p. 28):

[...] cette feuille blanche
qui est un défi au dialogue
entre les hommes et toi, et l'encre délavée
et vieille qui sera effacée
à peine écrits «drapeau», «patrie», «fumée», «exil».

Ces quatre mots –‘drapeau’, ‘patrie’, ‘fumée’, ‘exil’–, de résonance indéniablement symbolique, sociale et affective ouvrent un autre horizon au rôle de l’écriture et –nous en reparlerons–, ces subtiles allusions au peuple, au pays soumis et comme elle, sans liberté, ne sont étrangères –paradoxe– ni à l’écriture ni au silence. En même temps, C.S.C. tresse, intimement encore une fois, avec ce ‘vide’ d’écriture, un autre motif: l’amour.

En effet, en contrepoint de cette inspiration *trop riche* et qui voudrait se libérer et devenir parole, d’autres vers la montrent, de façon émouvante, prête à renoncer à écrire et à offrir un pacte à l’aimé: son *silence* contre une entente qui ressemblerait à de l’amour (p. 20):

«Alors, je paierai une rançon pour mon silence,
et au soleil couchant nous partirions tous deux
courir le monde, nous tenant par la main comme ceux qui s’aiment».

De même (p.55):

Je demande un mot
qui rompe mon silence.
Je cherche une voix amie
qui m’appelle par mon nom.

Ce silence de l’aimé et le sien propre ne peuvent être rompus et rendent impossible de parler d’amour (p.37):

Je voudrais te dire des mots nouveaux
si c’est possible, mais j’ai la gorge nouée
dans un silence bien amer
et, en fin de compte, il est faux le rythme de mon pouls,
car cette marque que je porte sur ma chair
–le poids du temps– ne me laisse pas te retrouver.

Tragiquement dans tout *Conjugaison à la première personne*, la quête est vaine, parce que rêves d’amour et paroles y sont deux réalités incompatibles. Les vers nous le redisent à plusieurs reprises: il lui faut renoncer aux uns ou aux autres et même, aux uns et aux autres.

D’une manière qui peut surprendre le lecteur, dans une poésie où les images de la quotidienneté féminine ne sont pas absentes et où est prégnante l’expression des sentiments, des émotions de la vie personnelle («ceci est ma confession», a-t-il été dit, rappelons-le encore une fois), et, le plus souvent, celle de la souffrance morale pour l’absence de liberté, l’auteure entrecroise une parole d’un tout autre ordre. Ajoutée à sa propre souffrance et, en contrepoint de ses émotions profondes

finalement inexprimables, elle clame qu'elle doit écrire la souffrance de son peuple. Ce sera la souffrance des femmes (p.52):

Je ne peux cesser d'écrire
pour tant de choses mortes:
pour le mythe de la femme;
pour le travail de la femme;
pour la douleur de la femme;
Pour tant de choses mortes...

mais aussi, ce sera la souffrance du peuple en général. Par l'écriture, elle accomplit une sorte de devoir. En effet, la terre qu'elle habite lui est douloureuse. Le peuple y est soumis à des *lois immuables* et en appelant dramatiquement aux anciens mythes, elle dénonce qu'il s'y est commis un *crime collectif*: les hommes sont privés de liberté tout comme elle-même et, de son côté, mais avec eux, elle doit en partager le châtement (p.26):

De la main du temps –ce très vieux reptile–
je traverse la vie des hommes, le cercle
sacré de la mort,
et je m'incline –irrévérent chercheur de crimes–
pour le grand crime collectif d'un peuple qui crie
son droit à être libre.

Mais les lois sont immuables, comme le monde,
et je dois souffrir le même châtement que les miens .

Le peuple, c'est aussi, plus explicitement, le peuple vaincu de la guerre pour lequel elle éprouve de la compassion (p.17, «*Exercice à quatre mains*» ; p.43, «*Par la rive basse*»), et avec lequel elle s'identifie. Tout comme elle, son peuple est soumis et vaincu, et c'est dans son propre malheur –la mort– qu'ils se rejoignent, lui et elle (p.61):

Par la mort, j'arrive à toi,
mon peuple. Par le sentier
des vaincus sans gloire
je voudrais te sauver
du silence et de l'affront.

Mais si ce peuple accepte la soumission de trop bon gré, l'auteure, pour l'amour qu'elle lui porte, l'avertit –avec une nuance d'affection: *mon* peuple– qu'il en subira les conséquences, en particulier, la dépossession de sa langue et de son histoire (ibid.):

Mais toi tu viens et te donnes
à ceux de la langue impériale
et des armures de fer blanc
Et tu fêtes chaque jour
Sur le fil d'une histoire

qui ne sera plus ni tienne,
ni parfaite, mon peuple.

Les concepts de peuple et de patrie se recouvrent, nous semble-t-il chez CSC. Dans un bref poème de cinq vers, intitulé: «*Bilinguisme*», elle entonne un lamento sur la dualité de sa patrie, de son monde, de ses deux langues, qui l'entourent et l'encerclent, et elle, dans une sorte de piège, au milieu de ces deux espaces concentriques, se sent coupable de trahison sans en être responsable (p. 14):

Deux mondes. Deux langues différentes.
La patrie soumise et l'autre.
Cet anneau cordial. Ce cercle
mesquin et corruptible...
Qui ai-je trahi sans le vouloir?

Cette duplicité est douloureusement ressentie comme une frustration car elle est unie à la soumission de sa terre, à la place subalterne que cette dernière occupe et à son manque de liberté. Il est à noter dans ce cas que CSC s'interroge sur la responsabilité tant de son peuple que sur la sienne propre dans la situation dans laquelle se trouvent aussi bien sa langue que sa terre elle-même.

Pourtant, dans la souffrance pour cette terre *presque morte*, parfois, subsiste, comme en rêve, un espoir de renaissance, de sortie de la 'cache' (p. 39):

Nous ne sommes pas complètement morts
et en faisant un léger
effort, nous pourrions sortir de notre cache
et aimer de nouveau ce pays, et nous propager
une autre fois parmi les hommes
Comme d'éternelles semailles de blé.

Ainsi, la poétesse s'intégrant dans le 'nous' collectif, voit possible cet amour pour sa terre au prix d'un *léger effort*: métaphore du champ fertile, les hommes se répandraient alors comme les blés ; métaphore aussi d'un renouveau qui a eu lieu mais n'a pas atteint la dimension qu'il aurait dû avoir (p.52):

Et fertiles, comme la terre, nous avons refait la sève,
sans un cri de protestation,
cependant, ce n'est pas encore assez,
pour tant de choses mortes.

Néanmoins, dans ces entrecroisements très complexes d'images, procédé poétique habituel chez l'auteure –nous l'avons vu–, cette pensée d'un renouveau possible de sa terre a été précédée par celle, saisissante, de la souffrance à son paroxysme devant l'intensité du désir et, en même temps, de la frustration, tout en étant unie à l'idée d'une mort, non encore totalement consumée, celle de sa terre. Cette mort, à son tour, renvoie au mystère de la vie et, en contrepoint, à la vie quotidienne dans ce qu'elle a de prosaïque, donc diamétralement éloignée de cette aspiration à un autre monde qui fut, durant des siècles, et dont lui parvient la rumeur (p. 39):

L'appel de la mort est trop urgent pour lui résister,
Pour que nous restions sourds à cette rumeur de siècles.
Oh ! Comme je désire griffer la terre des ongles,
la mordre des dents
pour être plus près du mystère
immense, tellement triste, de la vie
que nous avons reçue un jour sans la demander.

Cet appel revêtu de solennité, interrogation existentielle sur la vie et la mort, est immédiatement suivi, contraste saisissant, par ce tableau familial (ibid.):

Les hommes parlent
du dernier «goal».
Les femmes portent leurs
foulards noirs,
et dans la brume du soir les
mouches laissent de petites taches.

Ce poème, qui enserme, tout ensemble, la mort et la vie: son mystère et le quotidien—, avec l'amour de la terre portant son espérance de renouveau, permet de mesurer l'immense richesse et la complexité de cette poésie, comme ici encore, fondée sur les enlacements qui combinent de manière frappante, dans une esthétique du contraste, contrepoints conceptuels et formels.

Dans un autre exemple et dans la même esthétique de l'enlacement des contrastes, (p. 43), l'auteure combine avec le topos de l'été rural, de ses blés fauchés et de sa douceur, l'auto-inculpation pour son inactivité ainsi que l'ironie sur certaines habitudes paysannes et l'émotion pour ce peuple qui a faim. Elle montre sa terre qui est d'une *géographie* précisément *non parfaite*, au climat dur, au sol de *cedre* et à la *faim* toujours présente. Dans l'entrecroisement de ces idées, son peuple est légèrement griffé avec l'allusion ironique à ses neuvaines pour régler le problème climatologique mais un trait immédiatement vient l'excuser: il a toujours été subjugué et trompé par les puissants (p. 52):

Aujourd'hui j'ai senti que l'été s'en va
vers d'autres continents à la géographie parfaite.
Et je n'ai rien fait pour qu'il s'arrête
un peu plus sur la cendre de mon pays,
qui, auguste, a résolu ses problèmes climatologiques
avec des neuvaines et des crédits à payer à long terme.
Les paysans
sourient un peu
du haut de la meule
que la faim du peuple rend immense, [...].

Nous sommes ainsi face à de multiples réseaux de significations s'entrelaçant pour revendiquer la faim du peuple «*mon peuple*» et la terre qui est la sienne, à la fois âpre et douce, à la fois aussi, morte mais également lieu d'un renouveau espéré bien que jugé peu probable.

Sans épuiser la poétique de *Conjugaison...*, nous dirons que le temps, la mort et l'amour sont trois autres motifs qui viennent entretenir leurs images en ces vers, unis dans cette poésie tout aussi tragiquement que, comme nous venons de le dire, quand il s'agissait d'écriture et –déjà– d'amour. Nous en avons donné un aperçu plus haut, quand s'entrecroisaient l'amour, la parole et le silence.

La mort s'offre sous deux aspects. Dans le premier, elle renvoie à la guerre que l'auteure a connue, enfant –guerre nommée mais aussi, souvent, seulement suggérée de manière subtile–. Par exemple, il y est fait allusion à travers de la représentation saisissante du silence de ceux qui ne sont plus maintenant que poussière (p.62):

Les hôtes de la mort, enfouis dans l'oubli du temps,
de la terre, avec
la cendre et leur propre poussière hivernale,
ont élevé un hymne
et un cri de leurs lèvres captives.

Cette même époque de luttes apparaît un peu plus explicitement, mais de façon tout aussi saisissante en même temps qu'émouvante, avec cette esquisse d'image d'un portail de cathédrale romane ornée d'anges qui sont, en même temps, des soldats au seuil de la mort (p. 64):

Nous avons mangé le pain de la faim pétri
avec la farine d'avoine bien noire
et nous avons monté la garde sans le savoir
près du parvis de la mort, tels
de vieux anges romans. C'était des années après [...].

Et surtout, la guerre est nommée sans métaphore, dans le même poème:

Ils reviennent à moi les anciens souvenirs: le pain,
la mort, les jeux, la faim. Ils reviennent
pour un moment depuis la cendre,
tous les enfants de 1936.

Rappelons qu'auparavant, CSC avait déjà évoqué dans sa prière (p. 16) «*les enfants de la guerre, les enfants de la faim*», entre autres destinataires des vœux de cette invocation.

Impossible dans ces deux derniers cas de ne pas penser à un rappel du vécu propre de l'auteure durant la guerre civile. Dans cette présence de la guerre, elle veut se souvenir aussi de ces êtres (non nommés) qui y sont morts, de (p. 41):

ceux qui auront épuisé trop vite leur sang,
leurs paroles
dans l'incroyable offrande désolée,

ceux dont on a oublié le nom. Mais, finalement, ce seront eux les vainqueurs, et ils sortiront vides de tout regret, alors que, pour nous qui vivons dans le présent, dans ce temps lentement écoulé

depuis cette offrande désolée de ces hôtes de la mort, nous sommes enlacés au tronc d'un ignoble lent calvaire.

Inutile de souligner le contraste entre ces hommes d'antan et ceux du temps présent, réunis dans le 'nous' collectif dans lequel, sans aucun doute, s'intègre l'auteure. Nous, face aux héros morts, nous n'avons qu'à souffrir lentement dans le déshonneur, évoqué avec une vigueur, une intensité et, en même temps, une subtilité qui en fait l'un des sommets de ce recueil. La mort est aussi vue comme un accès au mystère de la vie qui n'a pas été désirée.

Dans un autre poème –déjà mentionné plus haut mais qu'il convient aussi de répéter ici–, l'auteure avec intensité (p. 39):

désire griffer la terre des ongles, la mordre des dents
pour être plus près du mystère
immense, tellement triste, de la vie que
nous avons reçue un jour sans la demander.

Ce cri traduisant le désir de percer le mystère de la vie et, en conséquence, de la mort, se fait alors déchirant.

La mort chez CSC offre une seconde particularité: elle s'ancre dans son vécu actuel et c'est de la mort individuelle, de la sienne propre dans son 'ici' et 'maintenant' qu'elle parle. En même temps la mort s'enlace avec l'amour et la vie dans cette poétique de CSC: d'une part, elle est nommée, mystère essentiel de notre existence que –ironie grinçante– les occupations ménagères empêchent de percer (p.77):

Demain je vous dirai quelle est
ma mort. Maintenant je ne peux pas,
parce que je dois mettre la table
et préparer le rôti [...].

Dans ce même 'ici' et 'maintenant', la mort se révèle également désirable et l'auteure nous la représente dans la douceur du coucher, sous le cyprès,

éternelle ombre verte dans la tranquille paix du soir
c'est peut-être demain que tu me trouves
réclamant la si douce mort.

Cette mort est alors étroitement unie à l'amour recherché mais non atteint.

Je conclurai sur deux ensembles de sentiments qui parcourent tout le recueil *Conjugaison* de CSC. D'abord, nous sommes face à l'autobiographie désenchantée, la «confession» d'une femme qui veut se révéler dans sa vérité que tous ignorent, dans sa voix qui ne peut sortir de sa gorge nouée dans un silence bien amer, dans la liberté que, comme femme, elle désire sans atteindre celle-ci, dans l'amour qu'elle n'a plus parce qu'il s'est usé avec le temps (p. 22):

Ton anneau et le mien, si le cœur était un tiroir,
y reposeraient oubliés comme maintenant ils reposent,
avec deux noms que l'ennui efface peu à peu.

Le second sentiment qui se dévoile est le désir de révolte et de transgression, manifestation souvent paroxystique, et même culpabilisante parfois, de sa souffrance face aux sentiments que nous avons cités tout au long de notre analyse: le passage du temps et le désir de mort, l'absence et l'impossibilité de l'amour, l'humiliation de la femme. Néanmoins, ultime défaite, sa révolte est aussi un échec (p.71):

Je m'aiguiserai les dents avec une pierre
ou je me nettoierai les yeux avec des tiges d'encens ?
Oui, je ferai des choses étranges, des choses interdites, comme
communier avec des feuilles ou des pétales
et prier le dieu de la tendresse.
[...]
Mais tout ceci est une tentative de révolte
trop légère, une tentative, rien d'autre
qui vit telle la flamme d'une allumette
dont le phosphore fond après avoir brûlé les doigts.
Et je pense que mes idées –et ma chair
probablement aussi– en grincent d'indécence et de péché.

Faut-il rappeler à propos de Conjugaison que l'art –dont la poésie fait évidemment partie– est à la fois enchantement et libération. Il convient de souligner que ces sentiments –passage du temps et désir de mort, absence et impossibilité de l'amour, humiliation de la femme– sont enchantés (au sens premier de ce mot). En même temps. Ces sentiments criés du fond de l'angoisse et de la révolte de son auteure sont libérés dans la force, l'intensité et la puissance de cette poésie.

3. Les hiéroglyphes et la pierre de Rosette. Un livre d'Histoire universelle et personnelle

Les Hiéroglyphes et la pierre de Rosette (1976) est la troisième œuvre poétique de CSC –qui mérite bien cet adjectif de 'poétique' malgré sa facture formelle hybride, sa distribution dans la page s'apparentant visuellement à de la prose–.

Autant par son titre que par cette 'mise en page', le recueil, avec ses vingt-huit poèmes, a sans doute déconcerté les lecteurs qui avaient lu et apprécié Un monde rebelle et Conjugaison à la première personne. Ils avaient accédé à leur sens et communiqué avec le contenu et la manière de ces derniers recueils. La preuve, s'il en fallait, de cette difficulté de catégorisation de Les hiéroglyphes et la pierre de Rosette, d'où la première personne du recueil antérieur a très souvent disparu, est le très bref prologue, sans signature, qui ouvre l'édition d'Eliseu Climent. Aucune présentation, aucune piste pour le lecteur, aucune indication sur ce que, dès l'abord, la poétesse a voulu transmettre quand on ouvre son texte.

Le titre lui-même, *Les Hiéroglyphes et la pierre de Rosette*, est, en lui-même, a priori, de difficile interprétation immédiate pour cette œuvre. Il interpelle –en même temps qu’il signifie– car nous avons tous présent à l’esprit ce que sont les hiéroglyphes et que ces derniers furent interprétés grâce à la stèle découverte à Rosette et à la triple inscription déchiffrée, en 1822, par l’égyptologue français Champollion. Notons déjà que ce titre à résonance historique, énigmatique comme des récits de voyages exotiques, est très loin du monde quotidien des recueils précédents, si liés au vécu de l’auteur.

Cependant, comme cette dernière sans aucun doute l’a voulu, ce titre pose d’emblée la question –fondamentale ici– d’un texte dans une écriture autre, qui doit être décryptée comme le fit l’égyptologue avec les hiéroglyphes égyptiens. Cette entreprise peut arriver à bon terme, puisqu’il a existé cette pierre de Rosette (présente dans le titre), ‘instrument’ qui a permis que ce décryptage pût être mené à bien. Le titre serait donc une sorte de clé métaphorique indiquant qu’il y aura à interpréter le recueil et plonger dans les mystères du monde passé.

Une autre piste est ouverte par ce titre: il suggère que nous nous trouvons dans un monde dont le sens ne peut pas être appréhendé. L’homme ignore son destin (p. 29): Le grand alchimiste ne répond jamais à l’homme.

Le recueil ne révélera sa signification, pour qui sait la trouver– qu’à la lecture de la fin de l’ensemble de ces textes, d’ailleurs, nous l’avons dit, significativement sans titres ni régularité formelle.

Le titre même du recueil: ‘pierre de Rosette’ ouvre également sur un autre réseau interprétatif. Les hiéroglyphes –ceux que nous avons vu sur les monuments de l’Égypte, quelques-uns de trois millénaires avant J.C.– sont une écriture du passé, tout comme le sont les deux autres textes gravés dans la pierre de Rosette. Mais ce passé, lointain, est uni au présent dans le fait même de la découverte de la stèle. Celle-ci nous conduit à une époque, en même temps déjà historique, celle du ‘inventeur’ du XIXe siècle dont le haut fait est présent dans la mémoire de qui, de nos jours, connaît tant soit peu l’Histoire. La pierre de Rosette réunit trois sortes de passés: d’abord l’Antiquité, quand elle fut gravée, ensuite l’époque du décryptage des trois textes par Champollion –le XIXe siècle– et, enfin, la représentation actuelle que nous gardons dans la mémoire, hommes et femmes de notre temps, de cet événement de double face historique. La glose que nous venons de faire de ce seul titre nous indique déjà l’ambition et la complexité de l’ensemble que nous allons maintenant tenter de présenter.

Le recueil *Les hiéroglyphes et la pierre de Rosette* s’organise autour de deux axes: celui du temps et celui de l’espace. Ces deux axes se conjuguent tant au niveau que nous appelons de la macro-organisation –celui des poèmes entre eux– qu’au second niveau, celui de la micro-organisation, c’est-à-dire à l’intérieur des poèmes eux-mêmes. Ainsi, nous sommes face à un ensemble de visions –images, scènes, représentations– thématiquement hétérogènes, presque toujours inattendues dans leurs agencement interne dans chaque texte (niveau micro), autant que dans la suite des textes (niveau

macro) et présentées sans ordre –en apparence– décelable, dans l'espace-temps dans lequel ces visions se déploient.

Cet espace-temps nous introduit dans un monde immense, démesuré, luxuriant, surprenant, nouveau dans la poésie de CSC, à la fois, dans son étendue chronologique et dans son extension spatiale (toutes les époques des plus anciennes aux récentes: préhistoire, Égypte, Grèce, Rome, Pompéi, tradition arabe, juive, le Saint Office, Rhodes (les Templiers), etc., dans la diversité des coutumes et des faits évoqués, dans celle des paysages naturels dépeints ou suggérés (arbres, plantes, déserts, mer), dans la présence du cosmos (ciel et étoiles) et dans celle de la terre dans sa dimension tellurique, dont CSC montre comment les strates se superposent et s'accumulent depuis les premiers temps géologiques.

En même temps, ce monde à la fois mythique et symbolique semble justifier le choix de cet espace-temps si illimité. Chaque poème, à un premier niveau (i) –mais n'ouvrant pas toujours le poème– permet le déploiement d'événements et de personnages divers selon l'espace-temps où ils s'insèrent, et fait accéder ces 'visions' à un second niveau d'interprétation, souvent intime et personnel et toujours métaphorique, où apparaissent souvent la mort, la tristesse et le regret (ii). Par exemple (p.43):

(i) La rude croix au pied du Siècle comme une herbe malvenue, rejetée dans les collines, et des tours, et le laurier pourrit sur le front des plus Grands quand dans l'atrium de l'Académie palpète le paganisme... Le Saint Office pleure sur les Bibles en langue romane et le creuset et le feu des tourments s'ouvrent chaque soir comme une fleur rougeâtre et carnivore qui voudrait dévorer le grand Inquisiteur.

[...]

(ii) Ami, Amant perdu un jour... Je sèmerai un chèvrefeuille à côté de la tristesse, là où pousse le non conformisme comme maïs hybride. Aujourd'hui il sort un vaisseau aux voiles mauves et dans les massifs calcaires qui entourent le port, j'allumerai des feux contre la brume et le vent. Plus tard, si la nef est ailée, je laisserai dans l'abri les rames de sycomore... La mort guette derrière la pleine lune noire, et les lèvres du gardien de la maison des morts ont goûté le jus amer du laurier rose et du myrte. Je demande une explosion d'hymnes sur la mer, mais le chant grégorien se cache au cœur du Grand Maître de Rhodes.

Ainsi, les visions de cet espace-temps seulement suggéré –sans réalisme– (géologique, historique, géographique, etc.) s'entrecroisent avec la valeur mythique et symbolique des éléments dont se construit, au fil de la lecture, ce monde immense dont la diversité, radicale, interroge et déroute parfois le lecteur. Notons qu'une certaine expression inattendue mitige, d'un demi-sourire, le dramatisme du thème de la vision de la mort et de l'amour impossible –éléments toujours présents– (p. 41):

Un homme gît sur un sigle incompréhensible ; un autre repose dans un mausolée de marbre vert, cela est fumée de paille, ou éventail... le coq de sept couleurs crie le nom des oubliés, et, derrière le ciment, les souvenirs brillent, phosphorescents. Je savais que la mort était une chose bien petite «à échelle 1:5», mais on l'a grandie à force de remplir des vides et des matins avec le

signe de l' Aquarium. Et, à l'aube, le géant du réalisme démolira le montage si soigneusement projeté par l'astrologue invisible.

Via dell' Abbondanza... Via dei Sepulcri... Via di Nola... torrents ouverts à la mort, à l'augure terrible qui monte de la forge souterraine. Où sont les mains bienveillantes qui arrêtent la flamme ? Mais la cendre et la fumée enterrent les Palais, les Temples, la Maison de l'amour... et tout désir de vie est glacé et stérile sous une tunique mortelle.

Portez des offrandes à Vulcain pour qu'il cesse de déflorer l'Histoire ! Hier soir Pline l'ancien –Praefectus Classis Misensis– lisait et maintenant il pleure sur les corps de Pompéiens tout couverts de pierres et de phrases.

Les dieux du feu et des lapilli sont sub iudice depuis 19 (anno a Nativitate Domini).

Nous venons de définir les textes des hiéroglyphes, comme un ensemble de visions inattendues et présentées sans ordre qui s'imposerait au lecteur. Hétérogénéité radicale, simple accumulation de tableaux ? Non, au contraire. Un fil conducteur unit toutes ces 'visions' que CSC a –malgré les apparences– ordonnées pour nous. La réponse se trouve dans cette affirmation révélatrice de son dessein poétique (p. 55):

Le temps veille sur les hommes –tirant comme une corde de chanvre– et cette nuit plus que jamais je suis le vassal du souvenir.

[Tout cela] sont des sédiments de vieux souvenirs cachés au fond du cloître de la mémoire et maintenant: ils reprennent vie comme les feuilles magiques des mandragores ou comme les voix perdues [...] quand la poétesse les 'met en mots'.

Ajoutons pourtant que ces mots, parfois, font venir ces souvenirs avec un certain ordre en particulier chronologique, renvoyant d'abord à l'Antiquité, à Pompei (p. 41), au Saint Office (p.43) au Maître de Rhodes, au grégorien et au templier, (p. 43), mais, à la fois le thème, enlacé avec ces éléments historiques est la mort (voir le poème, p. 41, cité plus haut).

Inutile de souligner qu'en même temps que CSC atteint la sphère personnelle –ce sont ses propres souvenirs– elle rejoint l'universel dans tous ces savoirs accumulés et partagés par toute l'humanité. Double mouvement caractéristique –boucle organisationnelle– des Hiéroglyphes qui va du particulier et personnel –au je et au moi–, à l'humain, au général, à l'ancestral, au mythique, les motifs s'inversant parfois aussi bien dans le sens contraire, allant de l'humain et du général au personnel.

L'on pourrait croire, dans une interprétation de premier niveau, qu'il s'agit d'une poésie onirique –née du 'somni' de CSC, bien que contrôlée, à la différence de celle, également onirique, des surréalistes de la première heure. Mais le monde peint, objet du rêve décrit, infiniment plus opulent, plus divers, plus luxuriant que celui de la poésie surréaliste, a une dimension double. Il intègre volontairement un monde incommensurable, d'une richesse sans limites, accumulée à une double fin: les mythes évoquant l'universel et, en même temps, permettant de dévoiler ce qui est personnel dans cette poésie. (p.37):

Je trouve qu'il n'y a rien à faire. Je pleurerai ton absence dans le règne transparent de la méduse.
Je pleurerai aussi ta tristesse semblable à celle de la sirène d'Homère. Mais je ne peux t'enterrer
dans une nécropole paléochrétienne parce que l'empereur bleu et rouge des songes m'assiège
toutes les nuits (quand le jour sort des ténèbres de basalte, la lumière et la vitalité de ton
souvenir, qui m'accompagnera toute la journée comme un sang chaud).

Nous sommes ainsi face à une poésie totalisante, qui veut enfermer tous les mondes et le savoir qu'on en garde tous dans la mémoire mais qui permet le dévoilement, en même temps, des sentiments de la poétesse. Il y a donc bien deux niveaux de décryptage des Hiéroglyphes: l'universel qui condense tout le savoir du monde (Pythie, Tétrarque, Prêtre, Grand maître de Rhodes...) avec l'ensemble de ses mythes mais laisse naître un second registre, parfois dissimulé sous ces images mythologiques ou historiques, ce dernier dévoilant en même temps la première personne et la poésie personnelle.

Ces motifs personnels s'y appellent, s'entrecroisent formant des réseaux qui se reprennent et s'enrichissent d'un paragraphe à l'autre d'un même 'poème', s'occultant ou se dévoilant à travers des images du registre de l'universel. De cette manière, si tous les êtres mythologiques ou historiques renvoient pour CSC à leur signification universelle, ils naissent ou s'ancrent dans son monde propre. De ce fait, les éléments évoqués vont en général par paires complémentaires ou sont ambivalents ou contraires.

4.5. Pourtant, à un autre niveau de lecture, comme on le voit par exemple, dès le premier poème, –avec une intensité remarquable– une métaphysique se manifeste avec subtilité et revient régulièrement avec le désir ardent de l'auteure: que disparaissent les anciennes civilisations avec leurs mythes, leurs héros et leurs dogmes, ce qui, alors, permettra la naissance d'un monde nouveau (p. 9):

La colonne et l'alliance voudraient être sacrifiées au milieu des écueils et des odorantes algues
marines, et le potier sacré rompt les marbres du brûle-parfum de la myrrhe devant l'Impératrice
vierge.

Ainsi, le héraut aspire de toute son âme à ce que les vieux mondes –l'antique et le chrétien– disparaissent: «l'un, noyé dans la mer dangereuse» (mais odorante, alors ambivalente), et l'autre, brisé par ses vieux devins –comme la pythie– qui connaissent l'avenir, reliant ainsi le passé au temps à venir, ou encore, exemple de cette aspiration à la disparition de l'ancien et à ce renouveau tous deux, demandés (p.13):

Quand l'église n'aura plus ni voix ni prières, et le pain azyme de Sion sera émietté par un enfant
sur les sentiers de la fable, j'allumerai le cierge vert du tribut seulement pour te demander que
germe une race nouvelle.

Mais, face à cette disparition du vieux monde, l'homme a besoin de connaître cet autre monde à naître, celui duquel ont disparues les anciennes divinités et les anciennes croyances: il a aussi besoin de savoir le nom de ce qui rythme la vie des hommes, des astres et de la nature, il a enfin besoin de savoir le pourquoi du monde qui –quel que soit ce qui le conforme– reste indéchiffrable: (p. 21):

La sensibilité du poète ; l'attraction des astres: la théorie de la relativité ; la parole vierge que nous n'avons pas encore dite, la plainte de la bête blessée, le fleuve égyptien noyant les tombes des pharaons...entre le mystère et nous, il y a une pluie brûlante de prophéties incompréhensibles.

Ces souhaits sont fondamentaux dans les Hiéroglyphes et apparaissent ainsi inclus dans des motifs mythiques et historiques différents, insérés dans des temps et des lieux variés, justifiant finalement le titre, au premier abord, énigmatique de *Les hiéroglyphes et la pierre de rosette*: il faut détruire l'ancien monde et il faut aspirer à un monde qui est encore à naître mais qui aussi inconnu qu'indéchiffrable pour l'esprit, parce que (p.9):

Nous ne savons pas encore déchiffrer le vieux hiéroglyphe.

Comme nous l'avons déjà vu plus haut, parfois le moi, ou le je apparaissent et CSC revient alors aux mêmes thèmes que dans les recueils antérieurs: le temps, le froid, la mort mais entrelacés avec les évocations du monde antique (p. 43):

Le limon de la terre se refroidit peu à peu, et le temps fait un long périple.
Quel hurlement derrière les ténèbres des hommes... sur les nuages pleins de fumée... au-delà de la tristesse du monde. (Tout cela est écrit dans le grand Livre de la pierre sanguine).

Et aussi la mort avec le désir d'une disparition définitive (p.25):

J'aurai une mort incolore, comme un vieux fleuve sans lauriers. Et l'agave et les nuages et le sombre abri du vent enterreront mon nom dans la crypte azotique des faunes.

Mais encore l'amour toujours absent dans une terre inhospitalière et où l'on ne peut vivre:

Mais moi, j'appellerai les grands explorateurs de l'âme, les oiseaux sauvages qui survolent la Mer du Froid et le Lac des songes, pour qu'ils me parlent du silence et de la voix, de l'amour et de l'absence qui font du satellite un immense hémicycle gelé.

Alors le désir est formulé:

[...] la tentation est de fuir de ce monde.

Comme dans les recueils poétiques précédents, le silence est imposé (p. 31):

Ma voix, maintenant est devenue de pierre et je ne pourrai plus lancer le message rebelle.

Ce «message rebelle» réitère évidemment, comme nous l'avons dit, le désir qui sous-tend tant de vers de *Le Monde rebelle* et de *Conjugaison* à la première personne.

Nous insisterons en dernier lieu sur la distance qu'à la fin de son recueil, l'auteure place par rapport à sa propre quête existentielle à travers l'univers qu'elle a voulu évoquer dans son immensité et sa variété. En effet, elle semblerait juger à un moment donné –à la fin du recueil– que son rêve n'est qu'un montage construit pour les besoins de la cause– car (p. 41):

Par derrière le ciment, les souvenirs brillent, phosphorescents. Je savais que la mort était une chose bien petite «à échelle 1:5», mais on l'a grandie à force de remplir les vides et les matins avec le signe de l'Aquarium. Et, à l'aube, le géant du réalisme démolira le montage si soigneusement projeté par l'astrologue invisible.

Finalement, pour clore son recueil, CSC jette un regard sur l'ensemble de son entreprise poétique, dans une sorte de regret et d'autodérision: tout n'est que théâtre (p. 51):

Mais jusqu'au fond des colonnes de la mer, notre plainte n'arrivera jamais et si aujourd'hui nous avons les désirs striés de noir, c'est parce que nous faisons partie de la troupe de comédiens. Je laisse le lit de galets et le chevet de fer, car c'est l'heure exacte de commencer le spectacle et Pappus et Dessenus vont lire l'argument de la farce.

Dans une espèce de pirouette désinvolte, elle paraît considérer excessive la gravité dramatique du propos ou exagéré son lyrisme: finalement il ne faut pas prendre trop au sérieux ce qu'elle a dit (p. 61): tout est une farce pour son public mais aussi peut-être toute sa vie est une farce...

Pour clore, nous dirons que le recueil *Les hiéroglyphes et la pierre de Rosette* offre une multitude de fastueuses images d'un monde passé avec tout le poids de ses mythes, ambivalent, plein de bruits, de frustrations, de sang et de contraires métaphysiquement impossibles à unir. Ces images s'entretiennent et voilent, en même temps, qu'elles dévoilent la quête existentielle personnelle, l'angoisse et la souffrance intime, sous-jacente à cette dernière, avec la vie et la mort toujours en filigrane.

Voilà les caractéristiques de cette prose poétique que nous considérons le sommet de l'œuvre –pas toujours comprise– de CSC. Ensuite, la poétesse reviendra à une poésie moins ambitieuse, plus personnelle, plus intime et proche de celles des deux premiers recueils.

4. Livre de l'ami et l'aimée: mon cœur est rempli d'amour et de regret

«Dix l'amic a l'amat: Tu qui umples lo sol de resplandor, umple mon cor d'amor»¹⁷

Demanà l'amat al amich que era amor. Respós que presencia de faycons e de paraules d'amat en cor suspirant d'amador ; e languiment per desig e per plors en cor d'amich», (L'aimé demanda à l'ami: qu'est-ce que l'amour ? Il répondit: La présence de l'image et des paroles de l'aimé dans le cœur soupirant de l'amant et le languissement par plaisirs et par pleurs dans le cœur de l'ami».¹⁸

17 Trad.: «L'Ami dit à l'Aimé: Toi qui emplis le soleil de splendeur, emplis mon cœur d'amour», Ramón Llull, *Llibre d'Amic et d'Amat* » [vers. 6], cité par CSC en exergue du *Llibre d'Amic e Amada* (1980).

18 *Llibre d'amic i amat*, v. 164, du *Romanç d'Evast e Blaquerna* (Soler / Santanach 2009: 169). Cité par D. de Courcelles (2018).

Angoxós e plorós anava l'amich encerchar son amat per vies sensuels e per carreres intellectuals. E es questió en qual dels dos camins entrá primerament dementre cerchava son amat, ni en qual l'amat se mostrá al amic pus declaradament» (Angoissé et en pleurs allait l'ami à la recherche de son aimé par les chemins des sens et les voies de l'intellect. Et l'on demande lequel des deux chemins il prit d'abord et dans lequel l'aimé se manifesta à l'ami le plus clairement" (ibid).

Et aussi:

Mon coeur, oiseau du désert, a trouvé son ciel dans tes yeux.
Ils sont le berceau du matin, ils sont le royaume des étoiles.
Leurs abîmes engloutissent mes chants.
Dans ce ciel immense et solitaire laisse-moi planer.
Laisse-moi fendre ses nuages et déployer mes ailes dans son soleil.¹⁹

Dominique de Courcelles a écrit: «Le fait que les livres abondent sur Raymond Lulle ne constitue pas un obstacle à [mon] entreprise, ne la rend pas vaine. Au contraire, la multiplicité des commentaires est pour moi une invitation à parler à mon tour» (1993: 10). Ainsi, suivant l'«invitation» de Dominique de Courcelles dans cet incipit, nous «parlerons» d'abord du *Libre d'Amic e Amat* (*Livre de l'Ami et de l'Aimé*) de Raymond Lulle, mais, évidemment, nous le ferons en relation avec le recueil de poèmes de notre auteure, CSC, qui a son titre à demi-calqué: *Libre d'Amic e Amada* (*Livre de l'Ami et de l'Aimée*) sur celui du mystique médiéval catalan. En outre, quand elle a composé ses propres vers, sans aucun doute, CSC a aussi eu ce texte présent à l'esprit, reprenant souvent le motif du cœur vide d'amour, et celui de l'être qui désire être comblé par l'*Ami*, comme nous allons le voir à propos de la partie d'un verset de Lulle que CSC a placé devant son propre texte, mais qui s'en éloigne, pour le sens, de manière essentielle.

Le Livre de l'Ami et de l'Aimé de Lulle était divisé en 366 versets, un pour chaque jour de l'année, mais ce ne sera pas le cas de CSC qui n'offrira que 43 poèmes. Plus encore, s'il y a formellement dialogue entre *l'Ami* et *l'Aimé* du Catalan, nous ne lisons, chez CSC, qu'un monologue, par définition, sans réponse. C'est *l'Aimée*, seule, qui s'adresse –parfois nommément, ou, au contraire, sans le nommer– à *l'Ami*.

Une autre divergence apparaît, d'emblée, fondamentale. Face au couple mystique *Ami* et *Aimé* –divin et humain– mais, en sa forme et son sens, doublement masculin, *l'Aimé* est devenu *l'Aimée*, donc féminin face au masculin. On ne peut donc douter que l'opposition lullienne –divin et humain– a disparu, laissant place à un couple, *Ami* et *Aimée*, doublement humain. Bien qu'il existe une ambiguïté –sans aucun doute, volontaire– et que le destinataire du 'je' poétique féminin, ne soit jamais défini quant à sa nature et son genre, de nombreuses métaphores portent à se le représenter humain et masculin. Ainsi, la douleur et l'extase mystiques dans lesquels on atteint Dieu sont assimilées à la douleur et à l'extase dans laquelle la femme amoureuse cherche à rejoindre *l'Ami*, mais, dans ce cas, dans un jeu de dévoilement et d'occultation de sa quête et de son résultat. Ces parallélismes tressent

19 «Le naufrage», *Le jardinier d'amour* (Tagore 1920: XXXI)

donc des liens entre le texte de CSC et celui du mystique médiéval, manifestant ainsi que le *Livre de l'Ami et de l'Aimée* de CSC est, à la fois, même et différent. Il évoque de la sorte, obligatoirement, le palimpseste et constitue de même un intertexte de l'œuvre de Lulle.

C'est d'abord sur le texte médiéval que nous allons nous arrêter ici brièvement. La renommée de Raymond Lulle (Ramón Lull, ?–1316) dans l'Occident chrétien est due à divers aspects remarquables de sa vie et de son œuvre. Ainsi, D. de Courcelles, déjà citée, introduit la présentation de ce personnage exceptionnel qui fut (1993: II):

Sénéchal du roi de Majorque et poète amoureux des femmes, mais, qui, poursuivi, traqué malgré lui à cinq reprises par la vision du Christ en croix, abandonne son rang, son habit, sa vie, sa famille ; laïc au pays des clercs, jongleur qui, déjouant les codes et les catégories, se met lui-même en scène dans une autobiographie bizarrement intitulée *Vita coetanea* (Vie contemporaine).

Il est à remarquer, d'abord, que, selon la première partie de cette brève introduction, Lulle est le «jongleur qui déjoue les codes et les catégories» et, en outre, qui se met lui-même en scène (ou, au moins, le paraît).²⁰ Ces deux aspects se retrouveront, comme nous le verrons, dans le recueil de CSC. Par ailleurs, D. de Courcelles, dans son introduction sur le Catalan, constate aussi que ce dernier (*ibid.*):

se dit et se veut fou. [...] Folie d'amour [...], folie spirituelle, folie du voyage qui jette l' «amant» à la poursuite de l'aimé et le conduit par la ville comme un fou, au risque de la prison, de la torture et de la mort.

Si nous excluons le risque de prison et de torture (physique) –propres, dans ce cas, à l'époque médiévale–, il est indéniable que CSC offre à son lecteur la vision d'un amour, qui atteint souvent, dans certains poèmes, un paroxysme proche de la folie –mot qui, précisément, apparaîtra aussi dans les vers de la poétesse–.²¹ Quant à la mort, c'est un thème qui reviendra aussi fréquemment dans les vers de cette dernière. En définitive, l'introduction de Courcelles pour le texte de Lulle que nous citons, laisse présager des points en commun –*mutatis mutandi*, et en prenant toutes les précautions nécessaires–, avec des aspects biographiques de CSC, même si c'est, comme nous l'avons déjà dit, un «je» poétique féminin que nous rencontrons dans ce recueil, le «je» d'une auteure qui a pris la parole et l'adresse à un Ami.

Le concept d'amour présenté par Lulle concorde aussi avec la pensée de CSC: (*Livre de l'ami et de l'aimé*, v. 169, cité par Courcelles, 1993: 97):

Demanda l'aimé à l'ami: qu'est-ce que l'amour ?
–Il répondit: La présence de l'image et des paroles de l'aimé dans le cœur soupirant de l'amant

20 Nous abordons cette question plus bas.

21 Par exemple, p.31: «Hélas! Je le dirai à tout le monde,/ lançant comme une folle dans les rues/ l'amer torrent de la voix,/ faisant rouler les cris au bas de la pente».

et le languissement par plaisirs et par pleurs dans le cœur de l'ami.

De même, l'amour est loin d'être sérénité de l'esprit et paix du cœur, et, en outre, il n'a pas de fin:

L'amour est une mer agitée de vagues et de vents, qui n'a ni port ni rivage (cité *ibid.* v. 61 b).

Pourtant, immédiatement, la divergence entre texte et intertexte se fait patente: l'auteure en donne une indication claire dans son exergue, citant seulement la première partie du verset 6 de Raymond Lulle:

«L'Ami dit à l'Aimé: Toi qui emplis le soleil de splendeur, emplis mon cœur d'amour».

Mais, comparant l'exergue de CSC et le verset 6 de Lulle dans son intégrité:

«L'Ami [humain] dit à l'Aimé: Toi qui emplis le soleil de splendeur, emplis mon cœur d'amour.
Et l'Aimé [divin] répondit: Sans un amour accompli, tes yeux ne seraient pas en pleurs et tu ne serais pas venu en ce lieu pour voir ton Aimé».

Il apparaît que, chez Lulle, l'Ami est déjà comblé, il aime et est aimé dans une symétrie amoureuse où Aimé et Ami partagent déjà la plénitude de leur amour (qui se manifeste dans les «pleurs» de l'Aimé). Mais pour l'Aimé, l'amour doit être sans contreparties, se suffisant à lui-même et ne devant rien réclamer:

(Ami): «Que me donneras-tu parce que je t'ai aimé ?
-Rien. Puisque tu m'aimes et qu'aimer te suffit».

5.2. Au contraire, ce verset 6 de Lulle, parce que la réponse de l'Ami en a été éliminée, n'est plus chez CSC qu'un monologue, cessant d'être une prière de l'Ami à l'Aimé. L'Ami n'y fait qu'implorer l'amour de l'Aimé, et cet amour est déjà en soi désespéré, car il ne peut attendre de réponse. La symétrie amoureuse, d'emblée, est absente chez la poétesse valencienne. Cette caractéristique –l'amour demandé et non partagé ou l'Aimé qui reste silencieux malgré l'intensité de la prière de l'Ami– se retrouvera tout au long de ce recueil, se manifestant dans cette forme du monologue déjà noté (Sala-Molins 1967: 269).

Il y a donc à souligner, dès l'ouverture du recueil, ce déséquilibre entre l'amour de deux êtres, l'un aimant, potentiellement riche de l'amour qu'il peut répandre, l'autre, avide de ce qui pourrait lui être donné mais n'est pas entendu. L'aimé est indifférent ou absent dans le texte de CSC. S'il y a des points communs entre Raymond Lulle y l'auteure du *Llibre d'amic e amada*, ils se trouvent dans cette prière, dans laquelle le 'je' poétique féminin –l'Aimée– implore l'amour mais aussi évoque le désir de la chair et de l'âme, l'absence, les regrets de ce qui aurait pu être, la souffrance et les pensées douloureuses, de même que l'oubli que le temps impitoyable met dans les cœurs et les corps, tous émotions et sentiments qui sont exprimés chez CSC avec une puissance ravageuse.

Nous ne pouvons pas gloser, beaucoup s'en faut, tous les aspects du riche et intense recueil de CSC. Nous n'en aborderons que quelques-uns, particulièrement significatifs pour nous.

Nous dirons d'abord que le recueil est un chant lyrique à l'amour charnel²², comme l'a vu le responsable de l'illustration qui figure sur la page de garde de l'édition de 1980. Cette dernière est loin de suggérer un sentiment mystique ou un amour platonique et encore moins romantique.²³ Cette caractéristique était déjà présente dans *Conjugaison* à la première personne dont nous vu des aspects plus haut, mais elle était alors plus souvent davantage voilée sous des figures rhétoriques.²⁴ Les termes concrets 'corps', 'chair', 'artères', 'mains', 'sang', 'gorge', 'frisson' viennent évoquer ici, avec force, l'émoi charnel, le désir physique de l'aimé, ou le regret de son absence qui se traduisent par des images d'une intensité paroxystique, telles que (par exemple):

(p. 9) Chaque fois que je te vois, amour,
c'est dimanche dans tout mon corps
dans tout le jeu des osselets de mon squelette.

(p. 10) Alors, je t'aime avec rage, à coup de griffes,
maudissant le temps et les choses,
Parce que la contagion de toi
m'entre par poignées dans la gorge
Comme une mer inattendue.

(p. 31) Oui...toutes les nuits je rêve de son corps ;
je te le dis à toi, ange de mon destin
—anges aux ailes repliées et vermoulues
de mon lit—
[...]. Mon sang
brûle trop et mes dents s'émoussent [...];

La splendeur du poème qui suit:

(p. 32) Hélas ! Cet enfant que je n'ai pas mis au monde, amour,
et qui demeure enterré dans ma chair ;
fils de ta sève et de mon sang
qui me brûle et que je voudrais refaire.
La nuit dans le silence, tu entends un pleur
lointain? Tu sens son léger vagissement ?

Il fait tellement mal ton enfant, amour,

22 Nous utilisons le terme 'charnel', refusant catégoriquement celui de 'sexuel' employé par Cacciola (2019). Ce dernier nous semble inapproprié dans le contexte de cet amour qui a sa source première dans le mysticisme, et anachronique par son caractère technique dans des vers dont le réalisme est absent. Comme le démontre l'analyse qui précède, nous ne partageons pas du tout l'appréciation de Lluís Alpera qui affirme: «El llibre, sorprenentment, reprén l'expressió directa i els elements formalitzadors de la seua primera etapa» (Alpera 1997: 30)

23 La page de garde offre au lecteur la reproduction d'un «Fragment de «Parella d'amants» de P. Picasso (20/3/70, tinta)».

24 Voir, par exemple, (p.15): «J'ai à la gorge, au poulx, un fourmillement de poésie/ et aussi dans les jambes, [---] qui ont un léger frisson, /comme si je venais de coucher avec un homme, maintenant même».

que si je t'aime pour toi, je t'aime pour lui ;
pour une poignée de brume sans nom.

Créature d'écume. Enfant du vent.
Miette d'ange. Colombe de désir.
Roi de la mère. Impossible enfant...
Tu n'es rien, pas même notre mort.

ne voile qu'à peine le caractère essentiellement charnel de l'amour pour l'Aimé, qui suppose l'union accomplie des corps mais aussi le regret de ce qui aurait pu être une alliance totale, parfaite, définitive avec lui, sous la forme d'un enfant dont la conception est impossible.

La beauté de l'élégie à cet enfant non conçu –miette d'ange, poignée de brume– enlace aussi à l'amour les motifs de l'oubli et de la mort. Dans les vers qui suivent nous mesurons à quel point CSC a réussi à marier l'expression de l'amour et du désir pour l'Aimé en même temps que celle de la tendresse pour ce petit être non né. Ce poème me semble l'un des sommets de cette poésie, à la fois ardente et susurrée, à la fois physique et spirituelle, mais toujours vécue dans le regret, l'oubli et, en définitive, la mort.

5.4. Dans beaucoup d'autres poèmes, les images du feu, de l'incendie, des éclairs, de l'orage, des brûlures, parcourent les vers, transmettant l'intensité du sentiment d'amour pour l'Aimé et la violence de l'émoi physique qui l'accompagne, inséparable de ce sentiment:

(p. 11) Une chaleur brûlante – de lave incandescente –
grandit dans mes artères si je me souviens de toi [...]

(p. 23) L'artère ouverte ; les mains allumées ; le corps
tendu et dans l'attente [...]

(p. 26) nous qui pourrions encore être
l'éclair, l'incendie tellement fécond [...]

(p. 27) Cet amour qui m'incendie [...]
Si je pense trop à toi, mon sang tremble,
mes mains se mouillent ;
tout se fissure pour toi et pour rien.

(p. 29) Je compte les heures à l'horloge
qui marque le temps perdu, sur la chair enflammée.
Je monte sur le toit et je jette des pierres
contre les douteux chemins de la routine.

Ou encore:

(p. 39) Je te dirai que je vis en me brûlant
parce que dans mes entrailles bout la chaux vive
qui blanchit la crypte de l'absence.

Comme nous l'avons déjà noté, chez CSC, le sentiment d'amour et l'émoi du corps enflammé se transcendent dans la peine et, surtout, le regret, parce que ces sentiments d'amour et cet émoi du corps ont tous deux cessé d'exister, étant ensevelis dans l'oubli, comme il apparaît dans les vers qui suivent:

(p. 9) [...] sur les rives du fleuve et de mon corps
poussent déjà les lauriers-roses et la mousse».

Ou:

(p. 23) [...] Regarde aussi, éparses dans le lit,
les efflochures de ces moments perdus...
Je ne sais si je pleurerai demain.
Mais la peine est trop profonde aujourd'hui
pour me l'arracher
écharde à écharde».

Ou encore:

(p. 26) Hélas, quelle flamme endormie près
du feu [...].
Je ne sais pourquoi je veux éparpiller la cendre
au vent de mon désir, au vent de cette
si triste après-midi. Quelquefois, ainsi, quand ton souvenir m'abîme
la chair et qu'il me paraît entendre un bruit de feuilles
mortes entre les draps du lit de l'après-midi,
je pense au feu malmené, je pense aux flammes
étouffées. Je pense aussi à nous
avec tristesse; nous qui pourrions encore être
l'éclair, l'incendie tellement fécond».

Pourtant, la passion enflammée fait souvent place à la tendresse, à la douceur et à la plainte dites à mi-voix:

(p. 22) Nous nous sommes rencontrés hier, sans bruit...
Sans un éclat de lumière dans l'obscurité
et un petit vol d'enfçons dans la maison...
Nous nous sommes rencontrés hier simplement, à mi-voix...
et à mi-voix, nous avons parlé...
[...]
Hélas, mais c'est si habituel...si connu...,
c'est –si vous voulez– si doux..., qu'il me reste
à peine le triste recours de la plainte».

Il semble qu'au cours du recueil, l'intensité de ces sentiments croît en force, l'amour s'y dévoilant sous des images dénotant une union qui ne peut plus être seulement celle de deux esprits mais, indubitablement, celle –passée et regrettée– de deux êtres entés, un corps sur l'autre. Pourtant, cette union coexiste, malgré tout, avec la tristesse et le regret seulement murmurés à sa fin.

Les deux avant-derniers poèmes (p.40 et 41) annoncent la fin de l'amour qui est la fin de l'existence (p. 40): [ma] «propre matière [est] annulée: Je suis sur le point de m'emplir / de vide et de non-être». Cependant, cette existence, nous l'avons dit, n'était pas celle de l'esprit mais de la chair et elle disparaît dans une sorte de splendide communion avec la nature (p.41): «Le vent doux, les tramontanes /de la vie, s'emparent de tout le royaume de ma chair».

C'est l'adieu de renoncement à toute la vie. Émouvante est la supplique de CSC pour qu'il lui soit permis de penser encore un petit instant –comme une condamnée– à cette partie d'elle qui s'est perdue en même temps que cet amour qui n'est plus et qui, pourtant la fait encore tant souffrir, comme elle l'avoue lapidairement (p.41): «je saigne».

5.5. Le dernier poème (p. 42): «Jeu d'échecs» mérite qu'on s'y attarde pour son rôle conclusif inattendu. CSC abandonne le ton élégiaque et annonce abruptement que la vie est un grand échiquier et quand une «voix tout en haut» proclame «échecs et mat», les jeux sont faits ainsi que la poésie, parce que rien n'y est à sa place et rien n'y a de sens, cesse *ipso facto*, quand l'ordonne cette «voix» mystérieuse.

Alors, l'amour et les désirs chantés dans tout le recueil n'étaient-ils réellement que simple divertissement poétique et non la voix intime de la vie de la poétesse souffrant le silence de l'Ami ? La poésie était-elle un jeu ou, au contraire –nous pencherions pour cette dernière interprétation– l'auteure veut maintenant qu'elle paraisse un jeu, désavouant, de la sorte des sentiments, des désirs, des angoisses si intensément exprimés avec des accents si personnels ?

En tout état de cause, à l'instar de Arthur Rimbaud²⁵ et sans doute d'autres moins connus, CSC a décidé tout à coup, volontairement, de se taire. Le poème «Jeu d'échecs» clôt le recueil et, autant que nous le sachions, en même temps, l'écriture poétique de CSC.²⁶ Manière désinvolte ? Auto-ironique de renoncer à des vers vibrants de sincérité ? En tout cas, saisissant adieu, bref, lucide, amer, même s'il est à demi désavoué ensuite...

Comme pour l'énigmatique poète français qui mit fin à son écriture poétique si tôt dans sa vie (à un peu plus de vingt ans), CSC paraît avoir enchanté sa passion et sa douleur et en avoir assez dit. Alors elle tire sa révérence. Est-ce pour que règne l'ordre qu'elle a tant blâmé dans les poèmes des recueils précédents ? Elle n'aurait pas été rebelle jusqu'à la fin ? En effet, elle s'est mise à broder comme toutes les autres femmes mais aussi à recouvrer le monde féminin de toujours:

25 Comme on le sait, A. Rimbaud abandonna brusquement l'écriture poétique, très tôt dans sa vie, vers l'âge de vingt-trois ans, sans que l'on sache ni qu'il ait expliqué les raisons de ce soudain abandon.

26 Le livre se referme sur un court poème de vers tetrasyllabiques et pentasyllabiques. Selon Luis Alpera 1997, 32-33, CSC reviendrait au 'réalisme social' de ses recueils des années 1960. Nous ne partageons pas cette affirmation, ainsi que le montre la 'lecture' ci-dessus que nous avons faite du *Libre d'Amic i amada*.

Brigitte Lépinette. À propos de trois œuvres poétiques de Carmelina Sánchez-Cutillas

(p. 15)[...] avec un briquet,
j'allume les bûches du foyer,
mets le malt sur le feu, coupe le pain,
pense un peu aux mendiants... ;

(p. 16) pendant que l'huile fume dans la poêle
et que la Vierge dit qu'il ne pleure pas encore²⁷;

ou:

(p. 28) Je prends la bassine et je parle avec les voisines ;
je fais des tasses de tisane ; j'écris des lettres ;
je remplis la rue de branches de myrte.

ou encore

(p. 36) [...] Tout est prêt:
la maison blanchie à la chaux,
la porte et les fenêtres
ouvertes à tout le monde,
tout balayé, les draps
propres, le riz sur la table
sur le point d'être servi.

La question reste posée, à la fin du Livre de l'Ami et de l'Aimée, du silence voulu de cette poétesse à la voix si originale et aux métaphores qui l'intègrent si profondément dans son monde intime.

²⁷ «La vierge chante » quand l'huile est assez chaude pour que l'on puisse y plonger ce qui doit y être frit.

Bibliographie

- Alpera, Lluís (1997) *Carmelina Sánchez-Cutillas. Obra poètica*, València, Consell Valencià de Cultura.
- Alpera, Lluís (2000) *Trenta poemes*, Alacant, Institut Juan Gil-Albert, (trad.) [Edition bilingue catalan-castillan].
- Alpera, Lluís (2001), *Sobre poetes valencians i altres escrits*, Barcelona, PAM.
- Borja Sanz, Joan (1968) *Aportacions i referències etnopoètiques en l'obra literària de Carmelina Sánchez-Cutillas*, Alacant, Biblioteca virtual Joan Lluís Vives.
- Borja Sanz, Joan (2010) “Carmelina Sánchez-Cutillas: matèria de memòria”, *Sarrià, Revista d'investigació i assaig de la Marina Baixa*, 4, pp. 96-105.
- Borja Sanz, Joan / Francés Díez, M. Àngels (2020) “Carmelina Sánchez-Cutillas. Des de les fronteres del silenci”, *Acadèmia Valenciana de la Llengua*, 19. https://ca.wikipedia.org/wiki/Llibre_d%27Amic_e_Amada.
- Cacciola, Anna. 2019. “Carmelina Sánchez-Cutillas: Deconstrucció y reconstrucció identitaria femenina desde la marginación”, *Lectora: revista de dones i textualitat*, 25, pp. 287-306. <https://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/view/362500> [Consulta : 13-03-2023].
- Del Romero Sánchez-Cutillas, Luis (2020) *La meua cambra més estimada*, València: Víncl.
- Diccionari Biogràfic de Dones. “Maria Mercè Marçal Serra”. Barcelona: Associació Institut Joan Lluís Vives Web (CC-BY-SA via OTRS). [Consultation: août 2023]. https://ca.wikipedia.org/wiki/Maria_Merc%C3%A8_Mar%C3%A7al_i_Serra
- Espinoza de los Monteros, María Jesús (2020) “En memoria de la escritora: Carmelina Sánchez-Cutillas”, *Cultuplaza*, <https://Valencia.com-Valenciana>. Consultation (13-01/22).
- Estellés, Vicent Andrés (1969) “Les parets arrapades amb les ungles”, pròleg a Sánchez-Cutillas, C., *Conjugació en primera persona*, València, Impremta Successor de Vives Mora.
- Etchegoyen Gaston (1920) “Versets choisis du Livre de L'Ami et de l'Aimé de Raymond Lulle”. *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 38, pp. 197-211.
- Galerstein, Carolyn L. (ed. 1986) *Women Writers of Spain: An Annotated Bio-bibliographical Guide*, New York / London, Greenwood Press.
- Keul, Carl / Muñoz. Ignasi (trad.) (1969) *A Rebel World*, Kentucky, University of Kentucky.
- Lacueva Lorenz, Maria (2013) *Elles prenen la paraula. Recuperació crítica i transmissió a les aules de les escriptores valencianes de postguerra: una perspectiva des de l'educació literària* [tesi doctoral], València, Universitat de València, Facultat de Magisteri.
- McNerne, Kathleen (1986) *No-castilian Materials edited by Bibliographies and Indexes in Women Studies*, New York / London, Greenwood Press.
- March Soler, María Lluïsa (1997) “El realisme en la poesia de Carmelina Sánchez-Cutillas: Un món rebel i Conjugació en primera persona”, *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, III, pp. 223-236.

- Morvan, Françoise (2008) *Traduction, présentation et notes des Lais de Marie de France*, Paris, Babel-Actes sud.
- Pérez Montaner, Jaume (1984) “Literatura i fet nacional al País Valencià”, *Estudi General. Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, 4, pp. 71-81.
- Pérez Montaner, Jaume (1993) “Carmelina Sánchez-Cutillas. Una poètica de la quotidianitat”, *Revista de Catalunya*, 77, pp. 99-110.
- Sánchez-Cutillas, Carmelina (1964) *Un món rebel*, València, Successor de Vives Mora.
- Sánchez-Cutillas, Carmelina (1969) *Conjugació en primera persona*, Valencia, Successor de Vives Mora.
- Sánchez-Cutillas, Carmelina (1976) *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta*, Valencia, Tres i Quatre.
- Sánchez-Cutillas, Carmelina (1980) *Llibre d'amic e amada*, Valencia, Fernando Torres.
- Showalter, Elaine, (1979), *Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, London, Virago.
- Showalter Elaine, ed. (1986) *The new feminist criticism: essays on women, literature, and theory*, New York, Virago Press.
- Showalter, Elaine (2002) *Mujeres Rebeldes: una reivindicación de la Herencia Intelectual Feminista*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Showalter, Elaine (2009) *Teaching Literature*, Oxford: Blackwell.
- Soler, Albert / Santanach, Joan (eds. 2009) *Ramon Llull. Romanç d'Evast e Blanquerna*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Yevtushenko, Yevgueny (1967a) *Autobiografia precoç, seguida d'un estudi sobre Ievtuixenko de Josep M. Castellet*, Barcelona, Edic. de Materials.
- Yevtushenko, Yevgueny (1967b) *Entre la ciudad sí y la ciudad no, Versión de Jesús López Pacheco sobre la traducción del ruso de Natalia Ivanova*, Madrid, Alianza editorial.