

Les voix à distance de Maria Cabrera et Maria Sevilla

Marc AUDI

Université Bordeaux Montaigne

audi.marc@gmail.com

Résumé : Parmi les voix qui émergent dans la poésie catalane contemporaine, celles de Maria Cabrera et de Maria Sevilla tiennent un rôle particulier. L'oralité et le rythme de leurs écritures, le rapport que toutes deux entretiennent à la transtextualité et aux questionnements *queer*, permettent de les rapprocher. L'article propose une lecture de quelques poèmes de *La ciutat cansada* de Maria Cabrera et *Dents de polpa* de Maria Sevilla, et tente une analyse à partir de l'idée de *distance*, centrale dans les textes que Jacques Derrida a consacrés à l'écriture féminine.

Abstract: Maria Cabrera and Maria Sevilla have played a crucial role in contemporary catalan poetry in recent years. Their writing can be compared because the two poets share an interest for orality and rhythm; transtextuality and queer questioning. This paper attempts to read and analyse some poems in *La ciutat cansada* by Maria Cabrera and *Dents de polpa* by Maria Sevilla: the starting point of which will be Jacques Derrida's concept of *distance* from his texts on women's writing.

Mots-clés : Maria Cabrera, Maria Sevilla, poésie catalane, féminisme, Maniérisme, déconstruction.

Keywords: Maria Cabrera, Maria Sevilla, catalan poetry, feminism, Manierism, deconstruction.

La poésie catalane vit un moment propice à l'émergence de nouvelles voix. Tout comme à leur affirmation. Ponctuellement occupés par les débats générationnels dans les années 1990 ou 2000 – l'un des plus connus ayant éclaté en 2003 avec l'anthologie « Imparables » et le groupe éponyme, qui cherchait à instaurer une nouvelle hégémonie et ne comptait que deux femmes, Susanna Rafart et Maria Josep Escrivà –, les réseaux éditoriaux se sont étoffés ces dernières années sans établir de groupes ou d'écoles. Labreu, Cafè Central, Adia, Món de Llibres, Tinta invisible, Vitel·la, Edicions a petició, Leonard Muntaner, Pagès, etc., sont autant d'éditeurs de poésie contemporaine, dédiés tant aux textes inédits qu'aux éditions des œuvres complètes des aînés, celles de Francesc Garriga Barata ou Carles Hac Mor, par exemple. Les premiers panoramas critiques du début du XXI^e siècle apparaissent, faisant des paris prudents et évitant les taxonomies trop tranchées. Bien sûr, ils commencent néanmoins à dessiner les contours d'un *corpus*. Les titres de ces entreprises critiques ne cachent pas des partis pris descriptifs, diachroniques comme *Poesia catalana avui 2000-2015*, ou plus synchroniques comme *Generació (H)original* – ce dernier étant le nom de la salle, « obrador de poesia i de recitacions » (HUERTAS et ROCHER, 2016 : 5), à l'arrière du bar situé carrer Ferlandina où se tiennent un nombre considérable de récitals depuis le début des années 2000. Fin 2011 *Ningú no ens representa. Poetes emprenyats* avait rassemblé soixante-dix poètes dans le sillage du mouvement 15-M et de l'occupation de la Plaça Catalunya à Barcelone. L'anthologie établissait une communauté poétique et politique

où les aînés – Carles Hac Mor, Enric Casasses, Antònia Vicens, Joan Vinuesa ou Víctor Sunyol – côtoyaient les voix jeunes – de Maria Cabrera, Anna Gual, Jaume C. Pons Alorda ou Carles Rebassa – et des figures centrales du champ poétique comme Antoni Clapés, éditeur de Cafè Central, ou David Castillo, critique, poète et chroniqueur. Les éditeurs de *Generació (H)original* parlent d'une « generació de generacions » (HUERTAS et ROCHER, 2016 : 5) et remarquent ainsi la continuité du champ poétique. Il y a quelques mois, le dernier numéro de la revue *Treballs de la Societat de Llengua i Literatura* de l'Institut d'Estudis Catalans se donnait pour tâche de faire un premier bilan, sous le titre « La poesia catalana al segle XXI, balanç crític ». Significativement, le deuxième livre de Maria Cabrera, *La matinada clara*, y est analysé par Maria Sevilla. Ou plutôt recensé, car l'on décèle là encore une précaution qui n'est pas qu'oratoire. Voilà néanmoins les premiers signes d'un regard rétrospectif sur les quinze premières années du XXI^e siècle.

C'est un constat que l'on peut élargir à tous les territoires catalanophones. Des initiatives très locales accompagnent les jeunes poètes. Les deux livres dont je parlerai ici montrent l'extension du domaine de la jeune poésie catalane : *Dents de polpa* de Maria Sevilla a reçu le Prix Bernat Vidal i Tomàs de Santanyí et a été publié à Calonge par Adia ; *La ciutat cansada* de Maria Cabrera, prix Carles Riba de poésie a été publié à Barcelone par Proa. Pour des raisons d'espace je laisse de côté ici Raquel Santanera, dont l'œuvre mérite d'être lue avec celles de Sevilla et de Cabrera, et qui vient de publier son deuxième livre. Les deux poétesses ont moins de dix ans d'écart d'âge. L'échantillon couvre deux ans de prix littéraires, 2015 et 2016, les initiatives les plus locales et les prix littéraires les plus prestigieux, des éditeurs les plus indépendants aux grandes maisons d'édition. Tout particulièrement, le prix Carles Riba décerné à Maria Cabrera montre que son œuvre et la poésie contemporaine dans son ensemble jouissent d'une reconnaissance indiscutable : le volume multiplie les traces d'une communauté de poètes établie par-delà les âges, tout comme les deux autres d'ailleurs. En effet, dans les trois cas les membres des jurys des prix littéraires sont mentionnés en toutes lettres, et exposent par là des lignes de légitimation. David Castillo, critique et poète, est mentionné même à deux reprises. Cabrera est seulement la huitième femme à recevoir ce prix en plus de soixante ans : Clementina Arderiu en 1958, Maria-Mercè Marçal en 1976, Olga Xirinacs en 1987, Quima Jaume en 1989, Anna Aguilar-Amat en 2000, Susanna Rafart en 2001 et Rosa Font en 2010¹.

On peut parler à juste titre d'une scène poétique catalane, celle-ci présentant un caractère volontiers public² : récitals, performances, concerts et lectures précèdent ou accompagnent la publication de livres et d'autres supports. Bien des poèmes sont mis à l'épreuve de la lecture avant d'être imprimés, ce qui laisse des traces dans les poèmes

¹ Le prix Carles Riba à Maria Cabrera a suscité un article particulièrement révélateur de Manuel Castaño dans *El País*, qui reconnaît la valeur des proses de Cabrera mais lui reproche précisément une image, pas n'importe laquelle : « costa no entrebancar-s'hi amb expressions que, si volien assolir el sublim, cauen en el contrari —“em puja el plor vagina amunt”—. » Castaño renvoie alors Cabrera à ses prédécesseurs parmi les primés, et ne relève que des hommes : « És un recull que resulta curt des de qualsevol punt de vista: ni és prou intens, ni és prou innovador, ni és prou captivador. No és agradable dir que algú no es mereix un premi, però aquest és el premi que van guanyar Blai Bonet, Agustí Bartra, Joan Margarit, Antoni Puigverd o Carles Camps i Mundó, per dir-ne només cinc a l'atzar de cinc dècades diferents, i ben diferents entre ells: la història hauria d'imposar una mica de respecte a l'hora d'afegir algú a la llista. » (CASTAÑO 2017).

² À ce propos, et tout particulièrement sur l'idée de « poésie publique », COSTA 2017.

mêmes, dans leur écriture. Et imprime à la lecture des rythmes particuliers. En cela la jeune poésie catalane poursuit nombre des logiques du champ poétique mises au jour par les archives et recherches de Lis Costa sur les années 1980 et 1990 : les auteurs, éditeurs, membres des jurys littéraires, critiques et musiciens qui constituent le monde de la poésie contemporaine catalane ont animé la vie littéraire barcelonaise, qui continue à assurer, presque quotidiennement, le caractère public de la parole. L'archive en ligne Summa, régulièrement enrichie, est la preuve³ de l'extroversion des poésies expérimentales du domaine catalan, ainsi que de l'affirmation de la scène, de la communication directe, comme l'un des principaux ressorts de diffusion de toutes les pratiques poétiques. Il faut avoir à l'esprit que le lecteur de poésie catalane a, bien souvent, entendu ces poèmes avant de les lire, tout comme le commentateur.

Il va de soi qu'ici le propos n'est pas d'établir un système d'analyse général. D'abord, ces deux livres témoignent de prises de parole en cours, qui n'ont guère déterminé de programme, d'art poétique ou de clé : toutefois, cette question ne leur est pas étrangère. Depuis, Maria Sevilla a publié un nouveau livre, *Kalàixnikov*. Maria Cabrera a poursuivi ses collaborations musicales. Le parti pris est de lire de près quelques-uns des poèmes des deux livres : un autre choix aurait inmanquablement suscité d'autres analyses. Je veillerai ici à montrer des états plutôt qu'à arrêter des logiques, ou *a fortiori* des systèmes. Maria Sevilla, dans son récent article sur Maria Cabrera, défend une *epochè* critique qui me semble particulièrement précieuse si l'on ne veut imposer à ces voix des raideurs d'analyse, et que l'on trouvera plus loin dans un texte de Jacques Derrida : « sempre amb l'objectiu no pas de pretendre la troballa d'una sèrie d'essències representatives de la poesia dels nostres temps, ni tampoc de fixar-les en constants uniformes, sinó amb el propòsit de trobar un discurs sobre el fet literari que deixi espai per a la breixa, per a les distàncies insalvables [...] ». ⁴ Penser sans classer, en somme. Faire état seulement d'une expérience de lecture, comme un sondage.

Les deux livres partagent des caractéristiques, à commencer par le nombre de textes recueillis, vingt-deux. Bien sûr, il s'agit de deux voix féminines, chacune entretenant avec la question du genre un rapport différent. Les deux livres sont traversés par la question de l'intertextualité, de l'hypertextualité et de toutes les stratégies de transtextualité. Comme je l'ai signalé, tous deux donnent à lire des poèmes tendant vers la « paraula orejada » dont parle Lis Costa⁵, vers la sonorisation ou la vibration.

1. La mélancolie rythmée de Maria Cabrera dans *La ciutat cansada*

Les vingt-deux textes rassemblés dans *La ciutat cansada* ont été composés, pour ceux qui sont datés, d'automne 2010 au printemps 2015, période au cours de laquelle certains ont été lus publiquement. Après la parution de *La matinada clara* (2010) ou de *Jonàs* (2004, réédité en 2017), les poèmes de Cabrera ont été chantés par d'autres voix que la sienne, comme celle de Sílvia Pérez Cruz, et même par des groupes de musique fort connus, comme Manel. Des années donc d'une présence publique affirmée. Jouant de l'inscription explicite dans le temps, bien que sans suivre l'ordre chronologique, Cabrera semble indiquer à son lecteur que *La ciutat cansada* est comme une décantation de cinq ans d'œuvre poétique. Le cadre est fourni par deux textes jouant du statut de

³ <http://www.summa-hvt.org/p/poesia/20/ca> [consulté le 10 octobre 2018]

⁴ SEVILLA 2018, p. 93.

⁵ *Op. cit.*

paratexte : le premier poème, « *Et in Arcadia ego* », et « Endreça », dédicace et adresse finale. Le soin apporté à l'édition du sommaire – soulignons que Cabrera exerce le métier de correctrice de textes –, qui ne laisse rien au hasard, détache ce dernier du corps du livre par l'absence d'italique au titre. « Endreça » aurait un statut différent de celui des autres poèmes, pourrait même ne pas en être un. Il complète aussi un dispositif intertextuel particulièrement sophistiqué, qui avait commencé au début du parcours. Observons cela de plus près.

Je l'annonçais, *La ciutat cansada* est un livre particulièrement transtextuel. Une citation apparaît dès le seuil, « *Et in Arcadia ego* » : dysphorique, cette locution latine servait aux Romains à annoncer et rappeler la place de la finitude au sein d'Arcadie, du lieu des délices. Même là où pour les Romains l'homme fait l'expérience de la plénitude, la mort s'avance. Le premier texte du livre est déjà un intertexte, adressé à Virgile et à la sagesse romaine, tout comme aux innombrables mentions et figurations que cette phrase a connu au fil des siècles dans tous les arts. Cabrera place son livre sous le signe d'une peine et d'une tristesse antiques, mais de l'illusion aussi. Sans doute de la mélancolie. J'y reviendrai. « *Et in Arcadia ego* » résonne aussi comme un prologue, une adresse au lecteur ou plutôt aux lecteurs – « D'aquestes i d'altres contradiccions, avui tinc ganes de parlar-vos-en. » –, une prière d'insérer dans laquelle Cabrera rend un hommage contradictoire à Pere Calders.

En effet, si le titre *La matinada clara* était une citation d'un poème⁶ de Joan Salvat-Papasseit, *La ciutat cansada* est emprunté au roman inachevé de Pere Calders, écrit à Mexico dans les années 1950 et resté inédit jusqu'en 2008. Inachevé comme la lecture de Cabrera : « *La ciutat cansada* és un llibre de Pere Calders que vaig deixar a mig camí. I això que m'agradava. » Le lecteur sent poindre d'emblée, avec l'imparfait, un rapport dysphorique aux lectures, mais un rapport premier. Cabrera s'efforce de parer sa voix de ses lectures dont il reste une expérience interrompue et fertile, de l'accompagner par de multiples seuils. Elle fait précéder sa voix, l'annoncer à travers d'autres : « *Et in Arcadia ego* » est précédé de deux épigraphes, de Rubén Luzón – poète valencien contemporain – et de Juli Vallmitjana – orfèvre et narrateur des bas-fonds barcelonais du début du XXe siècle. Les vers de Luzón parlent d'une écriture non aboutie et abandonnée : « aquell llibre que havia d'escriure », là encore à l'imparfait. Vallmitjana constate et regrette l'indifférence du regard de ceux qui déambulent dans les villes et en appelle implicitement à l'acuité du regard de l'écrivain urbain, « de ciutat », sous des accents baudelairiens : « pel carrer només hi passa gent que no es fixa en les coses ». Son œuvre est bien celle d'un Constantin Guys, d'un « peintre de la vie moderne », mais la ville de Cabrera, « cansada », ne semble pas pouvoir susciter de pittoresque. La toile intertextuelle tient le livre de bout en bout, et « Endreça », le dernier texte, convoque à nouveau Calders et Luzón, parmi bien d'autres écrivains et musiciens. Cinq autres épigraphes sont placées devant d'autres poèmes, d'autres citations et mentions ponctuent certains poèmes, et « Endreça » est même suivi d'une dernière citation du poète majorquin Andreu Vidal. Le livre est encadré et jalonné d'épigraphes. Comme si la lecture de son œuvre était sans cesse une invitation à la suspendre, à l'interrompre,

⁶ Il s'agit de « Carte-lettre », de *El poema de la rosa als llavis* de 1923. Le syntagme apparaît en majuscules à la fin du poème, lorsque l'amant fait l'expérience du corps de l'aimée par son absence, et par la tension de son imagination : « i ara imagino / el seu bes i el seu braç / i és sols l'agulla dels rails / i la màquina / MÉS RAILS QUE VOLS D'OCELL / LA MATINADA CLARA ».

pour aller en rejoindre d'autres. Pour Cabrera, comme pour Sevilla, l'écriture est un dialogue avec les aînés et les contemporains, la poésie étant savante et redevable.

Cabrera place aussi *La ciutat cansada* sous le signe de l'*acedia*, du démon de midi, de l'ennui frappant le penseur quand l'esprit divague et la tête penche, désœuvrée. Je m'avance ici précautionneusement, tant le mot, comme le rappelait Jean Starobinski dans ses lectures baudelairiennes, « souffre d'usure »⁷. Mais le seuil de *La ciutat cansada*, avec ses multiples fragments éparpillés, avec ses tâches inachevées, les constats déceptifs, avec l'ennui de la lectrice Cabrera, son inconstance, fait revivre, me semble-t-il, l'archétypale *Melencolia* de Dürer, dans le désordre des outils de mesure renversés. Comme une table de travail jonchée d'amas des papiers de ceux qui sont parvenus à achever une œuvre, mais dont on ne saisit que des traces.

Lisons à présent les deux poèmes en vers libre qui suivent, « Culpes o fisiologia d'un cor » et « Venies cap a mi... ». Tous deux sont adressés à une deuxième personne. Le vocatif « dona » est répété, ou scandé, à six reprises à l'orée du livre, ménageant un je poétique qui reste, lui, indistinct⁸. Encadrée d'abord par des virgules, rejetée à la fin des premiers vers des deux premières séquences, elle est à la fois à l'écart et en avant, à la marge et rythmiquement marquée, centrale et périphérique.

*Que no sàpigues passar la pàgina dels dies antics, dona,
que la pols dels dies antics se't quedi aferrada sota les ungles,
en forma de llunes blanques,
dona en runes,
no sé si ho deus al Proust que mai no has llegit,
a l'angúnia dels llibres, al vers que t'encalça,
a la verdor de la fruita o a la pluja incessant que t'habita.*

Que se't facin pans de terra dels records, dona, [...]»⁹

Elle rappelle également l'un des poèmes les plus connus de Maria-Mercè Marçal, « Divisa », au seuil de *Cau de llunes* : « A l'atzar agraeixo tres dons: haver nascut dona, / de classe baixa i nació oprimida. » Le relatif « que », l'attente du verbe principal qui n'arrive qu'au vers 5, font hésiter le lecteur sur l'intonation à donner dès le départ : injonction, prophétie même, qui se résout en subordonnée d'objet direct dès que le verbe au présent d'indicatif intervient. Bien sûr, et cela est central, l'auditeur fait une expérience beaucoup moins ambiguë du ton de ces premiers vers : l'oralisation permet de situer en une syllabe un sens qui ne fait pas entièrement corps avec la langue écrite, l'écriture n'étant pas habitée uniquement par la parole. L'anaphore du vers 8 redouble l'effet et l'intensifie, en étirant encore le rythme : « ho deus » n'arrive qu'au vers 19 :

*Que se't facin pans de terra dels records, dona,
i que els versos et creixin com plantes grasses,
com rates imprevistes en la foscor de la cuina,
com tempestes de sorra a l'ull del poema
o com l'atac nocturn de les síl·labes que et regira dins del llit,*

⁷ Notamment dans *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*. Paris : Julliard, 1989.

⁸ Celui-ci était nommé « maria cabrera callís », dans le livre précédent de Maria Cabrera, *La matinada clara*. Cf. SEVILLA 2018, p. 98.

⁹ CABRERA 2017, p. 13. Je souligne.

dona estàtua,
dona sola,
vers en flames,
sargantana,
solell dona
i dona obaga,
no sé si ho deus al Freud que mai no has entès,
a la fredor del marbre, a la tristesa dels llapis
o a l'eco dels teus ventricles¹⁰.

En miroir du je mélancolique de « *Et in Arcadia ego* », cette « dona » est aussi une lectrice déçue, indolente, gardant les livres fermés, habitée par « l'angúnia dels llibres ». Le temps est arrêté, « que no sàpigues passar la pàgina dels dies antics », ou plutôt suspendu par la hantise du passé. Seule la poésie, « el vers que t'encalça », « les síl·labes que et regir[en] dins del llit », l'animent, la persécutent, oralement, corporellement, alors que, mallarméens, les crayons sont tristes. Précisément, c'est sur le mot même « dona », devenu une cellule rythmique proliférante, que le poème établit le rythme anapestique des vers 13 à 17, annoncé par le vers 4, de trois syllabes. La lecture retrouve alors la voix oralisée qui éperonne, « encalça » soudainement la torpeur des longues séquences des vers libres. Les épithètes fument, l'écriture se laisse entraîner par une oralité joueuse, qui cette fois n'est pas seulement l'outil d'une meilleure compréhension : « sargantana » est écrit avec le plaisir de la diction – et le mot revient dans le poème suivant. La femme devient paysage, habitée par le feu des vers qui soudainement entraînent la parole du je poétique. Et les tentations hypertextuelles continuent d'entrouvrir le poème de Cabrera vers d'autres : ici « Soleiada »¹¹ de Joan Maragall, ou le sonnet « Els teus llavis. La fruita. La magrana... » de Maria-Mercè Marçal :

Atrapa'm pels replecs d'aquesta febre.
Vine amb verdor de pluja. Sargantana

que em fuges pels cabells
al bat del sol, ales d'ocell nocturn¹²!

Point de je poétique explicite pourtant, mais l'adresse au reflet du je de « *Et in Arcadia ego* » : la « dona » est animée par le rythme de son identité de genre et générique. Tel un mécanisme fatigué, le poème s'achève sur des rythmes plus hésitants et trouve dans ce haut lieu du lyrisme, et du rythme même de la vie, le cœur, le nid des culpabilités biologiques.

I la sístole et parla de culpes,
i la diàstole et diu que genètiques, i les vàlvules del cor,
sempre,
sempre,
sospiren molt orfes¹³.

¹⁰ CABRERA 2017, p. 13-14.

¹¹ Le poème a été publié en 1900 dans *Les disperses*, et a été l'objet d'un commentaire en vers d'Enric Casasses dans *Intent de comentar-hi el poema d'en Joan Maragall Soleiada* (CASASSES 2014). On y trouve un terme, « clivelles », que je commenterai dans *Dents de polpa* de Maria Sevilla : « De sobte, les clivelles / del tancat van lluir igual que estrelles. »

¹² MARÇAL 2000, p. 132.

L'hypertexte est si l'on veut biblique, mais il me paraît plus intéressant de rapporter ce thème aux premiers poèmes de *Dents de polpa*, de Maria Sevilla, que je commenterai ensuite.

« Venies cap a mi... » commence par la conjonction « i » le rapportant au poème précédent et à la forme de ses derniers vers, ou bien à un début qui a été soustrait hors du temps du poème. Là encore Cabrera s'adresse à une deuxième personne, à laquelle sont accrochées les épithètes homériques.

I tu venies cap a mi amb una mirada peninsular
i els llagrimals molt nobles,
amb una testa clàssica
i l'orgull dels titans a les venes,

amb les guerres púniques encara palpitants,
amb l'atzagaiada de mil batalles perdudes a les espatlles,
bon cop de salze enfilant la carena,
i amb la mà dreta i la mà esquerra enamorades, respectivament,
de les llegendes homèriques
i dels trens que em creuen continents per l'esquena, [...] ¹⁴

Parée d'attributs masculins archétypaux, la force des muscles et la gloire du combat, la parole conquérante, la stature antique – qui contraste avec la « dona estàtua » du poème précédent – et mesurée, en réalité aucun élément ne l'assigne à un genre quelconque. Il en va de même pour le je poétique. Il s'agit d'une vision, d'une contemplation passée, imparfaite, anaphorique et porteuse, progressivement, des signes d'une défaite. Porteuse aussi de paroles anciennes qui parviennent altérées : les jeux paronomastiques avec celles d'« Els segadors » désactivent la verve guerrière, et font du chant de révolte un paysage. Qui donc s'avance ? L'être aimé ? La tradition ? Quel étranger ou étrangère ? Le « Prince d'Aquitaine à la Tour abolie » ? Le dernier vers du poème déploie une image en miroir de la « dona obaga » : « i rere teu el vespre s'estenia pels països com una ombra estranya. »

Les deux premiers poèmes installent une tension entre le plaisir de la langue, qui est rythmique et enjoué, celui de la diction heureuse, et l'expérience du temps de la mélancolie. Cette tension est maintenue tout le long du livre et en constitue, me semble-t-il, l'un de ses traits distinctifs. Un peu plus loin, « L'estremiment de les dàlies » ¹⁵ illustre, cette fois en prose et à la première personne, une *acedia* partagée.

Ens vam posar a fer temps: vàrem pastar-lo. El vam fer de la pena dels nens tots mudats el diumenge de rams [...]. Va ser l'inici d'un seguit de setmanes de feina: treballàvem esforçadament per no dir-nos res, un escuradents desmenjat penjant del precipici de la boca i tot l'avern dels mots que ens queia per terra. [...] Vam omplir un perol de nosaltres i l'aigua era fosca i espessa [...].

¹³ CABRERA 2017, p. 14.

¹⁴ CABRERA 2017, p. 15.

¹⁵ CABRERA 2017, p. 33.

Nous trouvons dans ce poème les principaux traits du mélancolique, qui a « la mirada carregada de vespre »¹⁶ et reste rongé par « el corc de la vidota aquesta »¹⁷ : l'arrêt du temps, l'incommunication, la bouche du poète frappé d'hébétéude. Et bien sûr une eau qui est presque comme la bile, noire.

L'Arcadie dans laquelle rôde la mort, la « ciutat cansada », est souvent le lieu où sont datés les poèmes, une « ciutat mala » qui est une fois identifiée à Barcelone : « Barcelona: tal com ets, tal te vull, ciutat mala »¹⁸. L'expérience poétique a principalement lieu en prose : seuls sept poèmes sont disposés en vers. Des proses qui, par la force narrative de leurs images, ou plutôt par l'entrelacement des métaphores et des récits, rappellent les proses poétiques du premier Foix, de *Gertrudis* et *KRTU*. Foix n'est pas nommé, mais le seul quartier de Barcelone à l'être est Sarrià. « Vam gratar terra negrosa... » est l'une de ces proses. Elle est particulièrement liée à « Culpes o fisiologia d'un cor » par la répétition d'images, « pans de terra » ou les ongles souillées de terre, « en forma de llunes blanques » et maintenant noircies comme la nuit. Comme dans les proses de Foix, la contagion onirique surgit d'un geste minimal : « Vam gratar terra negrosa i se'ns va ficar la fosca de la nit sota les ungles. Va caldre després que un exèrcit de prenyades es tallés la cabellera per poder trenar la son. Pels prats, un ventet imperceptible xiuxiuejava enganys entre els dits de l'herbei. »¹⁹ Ensuite, les images associent des constats et tissent une narration inquiétante, dysphorique, hachée des « renills » d'un cheval et de l'« esglai » d'un temps qui coule à l'envers :

Una nit es va sentir el renill d'un cavall, i als nens la cara se'ls va empetitir ben bé dos dits: decreixien, es feien minvants. *Se'n tornen cap al ventre de la mare!*, s'esglaiaven les àvies: sabien que després dels néts venien les mares i, després, elles. [...] Tothom duia cabòries, i pels ravals de la ciutat senyorejaven més que mai una pena menuda, però constant: com una ombra tènue. [...] desendregats de cor: havíem semblat la desesperança.

Le poème s'achève sur un écho de l'Arcadie habitée par la mort, en écho aux thèmes initiaux.

Si l'intertextualité et la mélancolie semblent liées, on découvre au bout de l'itinéraire de *La ciutat cansada* une euphorie dans l'hommage. « Endreça » revendique dans les « manlleus » et « petges » le plaisir de lire et du plaisir des textes. Calders et Boris Vian y sont tous deux « meravella », la poésie de Maria Sevilla revendiquée comme une source d'électrochocs, « per les imatges i la sintaxi que enrampa ». Même les manuels de la linguiste qu'est Cabrera y sont salués : « Les *Converses filològiques* de Fabra, el *Diccionari d'ús dels verbs catalans* i la *Gramàtica del català contemporani*: els nostres clàssics. » Quelques vers de Joan Vinyoli éclaircissent le partage dont *La ciutat cansada* a été l'épreuve : « *diré que és mitja vida. / L'altra mitja, / la mort va rosegant-la amb dents de llop.* »²⁰ À l'évidence, entre ces deux textes une expérience de poésie a eu lieu, et celle-ci permet d'isoler, par les emprunts et les distances qu'elle établit avec ses références, la voix de Maria Cabrera. Celle-ci y est toujours indiquée de façon distanciée : « parlar-vos-en », « enraonant », « sospiro ». *La ciutat cansada* propose un

¹⁶ CABRERA 2017, p. 34.

¹⁷ CABRERA 2017, p. 35.

¹⁸ CABRERA 2017, p. 34.

¹⁹ CABRERA 2017, p. 43.

²⁰ CABRERA 2017, p. 55.

concert de différentes voix, souvent circonstanciées mais dont les contours autobiographiques, ou plutôt autofictionnels, restent toujours ténus.

Maria Sevilla a proposé le terme « manierista » qui me semble très pertinent à propos de ce dispositif intertextuel et stylistique, et de la dernière prose que nous venons de lire :

[...] cal tenir en compte l'abundant recurrència a arcaïsmes i a dialectalismes que, lluny de ressonar de manera jocfloralasca en els versos, han de ser llegits en clau manierista, distanciant, i han de ser entesos, també, d'acord amb la creació d'un llenguatge literari amb pretensions de varietat lingüística hipotètica –i, doncs, com a artifici metalingüístic en clau autoficcional²¹.

Comme l'art maniériste, la voix de Cabrera insinue, dans un tissu de références, les distorsions que peut connaître la voix poétique confrontée à celle des aînés. Cette confrontation, qui parfois prend l'air de la distance stérile de l'*acedia*, parfois de la diversion, finit chez elle par multiplier les types de tension avec son lecteur et ses lectures. Paresse et emballage rythmique, hommage et parodie. La question de la *distance* de la voix, vis-à-vis de l'auditeur et du lecteur, et des intertextes, est centrale également chez Maria Sevilla.

2. Distance et écriture dans *Dents de polpa* de Maria Sevilla

La lecture de *Dents de polpa* engage dans des chemins souvent proches de ceux empruntés par *La ciutat cansada*. Les échos y sont parfois tout à fait explicites – Sevilla et Cabrera participent ensemble à des lectures publiques, se lisent réciproquement et, comme je l'ai indiqué, se commentent –, parfois ils relèvent du champ hésitant de la transtextualité, avec lesquels le critique est toujours tenté de jouer au plus malin et craint de tomber dans l'arbitraire²². Mais le livre de Maria Sevilla m'a également donné l'idée de confronter ses poèmes à l'un des textes que Jacques Derrida a consacrés le plus explicitement à l'écriture féminine, *Éperons*. Cette confrontation pourrait contribuer à éclairer des points soulevés précédemment, notamment à propos de l'usage du terme *distance*. Je ne proposerai ici que quelques pistes ou sondages, à partir de quelques répétitions qui y sont à l'œuvre, et le rapprochement de la poésie de Sevilla avec les réflexions de Derrida à partir d'une lettre de Nietzsche, l'une des références philosophiques de Sevilla²³, reste pour moi une hypothèse – fertile, me semble-t-il.

Dents de polpa est composé de vingt-deux poèmes, comme *La ciutat cansada*. Le je poétique y est d'emblée indiqué par le participe, qui cette fois est accordé au féminin, d'une phrase nominale. Il est suivi de l'hypothétique, du conditionnel, de l'ouverture dans le temps et dans le sens de la conjonction « si » et de la première personne de « moro », comme un défi. La forme verbale « vull » achève au vers suivant cette irruption véhémente de la voix. Les trois unités du premiers vers campent une identité

²¹ SEVILLA 2018, p. 99.

²² Je n'insisterai pas sur ce dernier point, mais cela est sensible dans « Michaux i la mescalina » (SEVILLA 2015 : 22), par exemple, dans l'emploi de l'adjectif relativement rare « dissociativa », titre d'un poème de *La ciutat cansada*, dans les images des deux premiers vers de « A dick is a hole » (SEVILLA 2015 : 19) ou du vers 11 de « Els espigadors i l'espigadora » (SEVILLA 2015 : 16).

²³ *La naissance de la tragédie* est citée en allemand et catalan dans *Dents de polpa* (SEVILLA 2015 : 27).

violente, travaillée par une négativité revendiquée, où la volonté est l'épreuve provocante et paradoxale, à nouveau, de vouloir la cessation du vouloir :

Assassinada. Si moro
vull que sigui assassinada.
Almenys així, morir-se
serà un triomf
de la brusca
potència
de la vida, sobre la
blanquíssima
mort²⁴.

Le lecteur est très loin des premières lignes de *La ciutat cansada*. Revendication exacerbée, contradictoire de la vie contre une mort qui a la blancheur d'une page d'où le sang se serait retiré²⁵, dans un texte qui ne porte aucun titre : c'est le seul du livre, comme si son statut avait quelque chose de différent et la voix de Sevilla y était moins cadrée, d'une certaine façon plus présente. L'*acedia* n'y a guère cours, ni les précautions oratoires de Cabrera.

Si le ton y est sensiblement différent, le lecteur se retrouve dans un tissu transtextuel dense, comme dans *La ciutat cansada*. L'effet est même appuyé, omniprésent, complexe, plurilingue : trois épigraphes précèdent le premier texte, de Blai Bonet, de Miquel Àngel Riera, de Leopoldo María Panero. Bonet donne le thème du sang et du lien conflictuel entre la parole et « la gent », Riera et Panero fournissent l'image des dents utilisée pour le titre du livre. Le texte « Assassinada... » suit, et la page suivante est occupée par une longue citation en français de Jean Baudrillard décrivant les « systèmes pléthoriques, hypertrophiques, saturés – toujours quelque chose de *redondant* s'installe là où il n'y a plus rien. »²⁶ Le terme « redondant », préparé par les syntagmes « Passion du redoublement, de l'escalade, de la montée en puissance, de l'extase », nous rappelle celui de maniérisme, que Sevilla a proposé dans sa lecture de Cabrera, mais que l'ampleur de son travail transtextuel rend encore plus pertinent dans son cas, me semble-t-il. Le poème suivant, « El mar » porte un titre emprunté au roman le plus célèbre de Blai Bonet, et une nouvelle épigraphe de l'écrivain majorcain, faisant référence à une expérience de l'agonie. Rares sont les poèmes qui ne sont pas précédés d'autres voix, d'autres discours : Alejandra Pizarnik, David Cronenberg, Jeff Buckley, Maria-Mercè Marçal... Et quelques pages réservées en entier à des citations, de Nietzsche, de Lars von Trier ou encore de Baudrillard. Dans ce dernier cas, Sevilla ajoute à la citation une note en bas de page – en réalité au *verso* de cette même page – qui ne donne pas de référence bibliographique, comme on pourrait s'y attendre, mais qui met en relation la pensée de Baudrillard et celle de Julio Cortázar, par une nouvelle citation de ce dernier. L'« endreça » finale résume la densité intertextuelle par l'ironie,

²⁴ SEVILLA 2015, p. 9.

²⁵ Sevilla revient indirectement à ces premiers vers dans « Epíleg », à partir d'un emprunt et d'une réécriture de *El mar* de Blai Bonet : « La vida és escandalosa com la sang. Jo dic: la sang és escandalosa. És perquè visc vessant paraules tan llunyanament de la vida, que m'escandalitzo de la sang com si la sang sortís d'un altre món. La sang és el silenci. [...] És perquè visc tapant traus a cops de verb. » (SEVILLA 2015 : 59). Le texte même de Bonet est cité en épigraphe (SEVILLA 2015 : 7), rendant la réécriture transparente, embrassant le livre de part en part.

²⁶ SEVILLA 2015, p. 11. Je souligne.

« com podrir-se de literatura »²⁷, et offre à partir du commentaire une amorce d'art poétique sur lequel je reviendrai. La lecture de *Dents de polpa* est comme happée par une forme d'hypertrophie dialogique, savante et populaire, un réseau textuel d'hommages, de sources et de clés que l'on peut qualifier sans détours de maniériste, non pas que Sevilla désigne une *bella maniera* du passé, au regard de laquelle son travail de création ne serait que commentaire, mais au contraire en l'affirmant comme le lieu d'expression d'une pensée propre. Création poétique et pratique savante de la littérature s'y trouvent associées, ce qui me paraît être un cas relativement isolé dans la poésie catalane contemporaine.

La lecture du premier texte permet aussi de percevoir la puissance rythmique et répétitive de Sevilla, et c'est l'un des traits les plus spectaculaires du livre : la partie centrale de ce poème est mesurée par les anapestes, qui sont l'une de ses unités rythmiques préférées. D'autres poèmes jouent même avec la régularité de l'alexandrin, comme « Sí que cal que et moris »²⁸. Le lecteur est pris par le rythme constant des unités anapestiques et iambiques, des vers et des vers libres. Certains poèmes sont parfaitement réguliers rythmiquement, comme la série d'anapestes de « A dick is a hole » :

Tinc un traü, tinc un pou, tinc un buit més de dins
que la gana d'hivern d'un gos coix.
Tinc un traü.
Tinc un pou, tinc el corc: tinc la bèstia que ho vol
quan descús els mitjons, i fa fred.
Tinc un traü.
Tinc la pleura estripada i la set. Tinc la fam
de voler no-voler, de coïssor, de fer mal; [...] ²⁹

Proliférante, itérative, répétitive, l'écriture finit par imposer à la lecture silencieuse les mouvements et la vie propres à l'oralité. La langue, dans nos bouches, les lèvres, le palais, commencent à s'agiter et à faire claquer les consonnes occlusives, t / p / b / k. Le « traü » qu'est aussi la bouche, le lieu où les « dents de polpa » participent à la production sonore, devient le lieu d'une expérience érotique où se trouvent confondus les genres, annulées les distinctions : « Tinc el pou, tinc el corc / i la fam sense dents. Molta fam. / Tinc un traü. » Le titre est probablement un emprunt aux analyses de Paul B. Preciado dans *Testo yonqui*, et indique sans équivoque l'intérêt de Sevilla pour les productions *queer*, au sein desquelles l'écriture joue un rôle majeur. Le texte élabore la question, ici, par la répétition et l'oralisation, la vibration et l'emportement hypnotique, des stratégies à l'encontre de l'analyse, du raisonnement, des attributs de la raison à l'œuvre lorsque l'on cherche, par exemple, à définir ce que pourrait être une écriture féminine, et donc d'une certaine manière ce que serait une femme. Le lecteur songe à la célèbre assertion de Monique Wittig, « il n'y a pas de littérature féminine pour moi, ça n'existe pas »³⁰, ou bien aux développements qu'Hélène Cixous a donnés à ce refus de

²⁷ SEVILLA 2015, p. 61.

²⁸ SEVILLA 2015, p. 20-21.

²⁹ SEVILLA 2015, p. 19.

³⁰ WITTIG 1971, p. 24.

définir³¹, mais il me semble que c'est dans les « séances » que Derrida a données sur Nietzsche dans *Éperons* que nous trouvons une pensée proche de la pratique de Sevilla. « A dick is a hole » suspend le rapport à la castration par la revendication d'un « voler no-voler » :

Ce qui à la vérité ne se laisse pas prendre est – *féminin*, ce qu'il ne faut pas s'empresser de traduire par la féminité, la *féminité* de la femme, la *sexualité* féminine et autres fétiches essentialisants qui sont justement ce qu'on croit prendre quand on en reste à la niaiserie du philosophe dogmatique, de l'artiste impuissant ou du séducteur sans expérience.

[...] Elle (s') écrit.

C'est à elle que revient le style.

Plutôt : si le style était (comme le pénis serait selon Freud 'le prototype normal du fétiche') l'homme, l'écriture serait la femme³².

Sevilla a expliqué le rapport qu'entretient la première personne de son livre avec ces questions :

A Dents de polpa hi ha un jo poètic que se sap diferent, dins d'un cos amb unes certes diferències, amb unes certes marginalitats o perifèries de la norma, però que no sap explicar-se més enllà d'aquest dolor de la mancança sense termes, com diu Maria-Mercè Marçal³³.

Là encore elle s'explique avec la citation, et pose directement la question de la distance, intimement liée pour Derrida à celle de l'abord de la « *féminité* » : « *diferent* », « *diferències* », « *marginalitats o perifèries* », sont autant de revendications d'une épreuve de la distance, de l'écart.

S'il faut se tenir à distance de l'opération féminine (de l'*actio in distans*), ce qui ne revient pas à s'approcher simplement, sauf à risquer la mort *elle-même*, c'est que 'la femme' n'est peut-être pas quelque chose, l'identité déterminable d'une figure qui, elle, s'annonce à distance, à distance d'autre chose, et dont il y aurait à s'éloigner ou à s'approcher. Peut-être est-elle, comme non-identité, non-figure, simulacre, l'*abîme* de la distance, le distancement de la distance, la coupe de l'espacement, la distance elle-même si l'on pouvait encore dire, ce qui est impossible, la distance *elle-même*³⁴.

Le texte derridien fait apparaître la dimension négative, essentielle, de ces questionnements, et c'est à l'aune de ce texte que l'on peut évaluer certaines cellules de sens dans *Dents de polpa*, la réitération de moments où l'expérience de la négativité et du paradoxe, que nous avons déjà ressentis dans le premier poème du livre, constituent le nœud d'un texte, le moteur de l'écriture. « I la penyora » – où l'on lit la variation « ullals de polpa » – ou « Autoretrat », ou encore les rythmes extraordinaires de « Terral », la répétition de « com si », « mai més », « si no », « només », portent les vers

³¹ « Impossible de définir une pratique féminine de l'écriture, d'une impossibilité qui se maintiendra car on ne pourra jamais théoriser cette pratique, l'enfermer, la coder, ce qui ne signifie pas qu'elle n'existe pas. Mais elle excédera toujours le discours qui régit le système phallogocentrique. » CIXOUS 1975, p. 45.

³² DERRIDA 1978, p. 43-44.

³³ Maria Sevilla lors de la présentation de ses livres *Dents de polpa* et *Kalàixnikov* le 2 décembre 2017 <https://www.youtube.com/watch?v=p664Z9KADOI> [consulté le 25 avril 2018]

³⁴ DERRIDA 1978, p. 38.

de Sevilla vers ces terrains marginaux, périphériques, paradoxaux. Lisons des extraits de « Terral » :

*No és de matinada si no acabo al Kentucky
pidolant. Un glop. Si no s'assequen les voreres.
No és de matinada si no sento que no sóc
jo ja mai més. Com si tu i la teva ombra, i boca seca.
No és de matinada si no pixo de puntetes al lavabo,
i m'esquitxo. Se me'n fot. I no m'eixugo.
No és de matinada... no pot ser si no m'hi pixo
i si no sóc la teva puta, boca seca. I no m'eixugo... [...]
Pidolant. Només un gest teu
vincladís fent-se glaçó de whisky ranci
en got de tub a la vorera. Abandonat.
Com si mai, com si no fos. [...]*³⁵

L'on pourrait continuer la lecture de ce poème avec le texte derridien, et suivre toutes les traces de pointes, de styles « en éperon », dressées autour du « jo » : « gest teu / vincladís », « got de tub », « de puntetes ». Des éléments qui définissent négativement, « en el mirall » comme dit l'épigraphe de Maria-Mercè Marçal dans « Autoretrat », le je poétique. Ou bien tenter de dégager les images de cette « mancança sense termes » dont parle Sevilla encore à travers Marçal, qui suspend l'expérience de l'écriture dans de nombreux poèmes du livre³⁶.

3. Conclusions

Les deux livres étudiés, très partiellement et très hypothétiquement, ici, constituent de façon indiscutable des expériences d'une poésie indirecte, riche de commentaires et de références. Les effets rhétoriques transtextuels, les images qui les hantent et les insistances que l'on y ressent, prouvent me semble-t-il la pertinence du terme « à distance ». Il permet à la fois de les penser comme des questionnements de l'écriture depuis la question du genre, de la « femme » si l'on veut, et comme une élaboration dans la poésie contemporaine catalane de stratégies proches de celles posées par le Maniérisme – un terme que Sevilla défend. Il est très stimulant de les lire avec Derrida, mais également à partir des descriptions d'œuvres d'art du Maniérisme, particulièrement par Daniel Arasse. Pour lui, la médieté, la complexité référentielle, les distorsions, dissociations – « dissociativa » –, mystères, froideur et contrastes qui caractérisent les œuvres de Pontormo ou de El Greco signent un affranchissement de la forme vis-à-vis de la signification, un jeu, qui en définitive ont accompagné le passage à un autre régime de peinture, celui où l'artiste se rapproche de ses idées, quitte la *mimesis* et l'illustration et cesse par là de traiter un sujet ou de vouloir représenter le monde. De chercher la vérité en peinture. Voilà quelques pistes pour penser, à partir de

³⁵ SEVILLA 2015, p. 29-30. Je souligne.

³⁶ « La distance féminine abstrait d'elle-même la vérité en suspendant le rapport à la castration. Suspendre comme on peut tendre ou étendre une toile, un rapport, etc., qu'on laisse en même temps – suspendu – dans l'indécision. Dans l'ἐποχή. Rapport suspendu à la castration : non pas à la vérité de la castration, à laquelle la femme ne croit pas, ni à la vérité comme castration, ni à la vérité-castration. La vérité-castration, c'est justement l'affaire de l'homme, l'affairement masculin qui n'est jamais assez vieux, assez sceptique ni dissimulé, et qui, dans sa crédulité, dans sa niaiserie (toujours sexuelle et qui se donne à l'occasion la représentation de l'experte maîtrise), se châtre à sécréter le leurre de la vérité-castration. » DERRIDA 1978, p. 47.

Cabrera et de Sevilla, et avec toutes les précautions oratoires nécessaires, une modernité poétique catalane.

Bibliographie

D. A. *Ningú no ens representa. Poetes emprenyats*. Barcelone : Setzevents, 2011.

D. A. *Poesia catalana avui 2000-2015*. Juneda : Fonoll, 2016.

D. A. *Generació (H)original*. Barcelone : Labreu, 2016.

ARASSE, Daniel. *La Renaissance maniériste*. Paris : Gallimard, coll. L'univers des formes, 1997.

CABRERA, Maria. *La matinada clara*. Barcelone : Edicions a Petició, 2010.

CABRERA, Maria. *La ciutat cansada*, Barcelone : Proa, 2017.

CASASSES, Enric. *Intent de comentar-hi el poema d'en Joan Maragall Soleiada*. Barcelone : Vitel·la, 2014.

CASTAÑO, Manuel. « Omplir planes ». *El País*, 22 février 2017, https://cat.elpais.com/cat/2017/02/22/actualidad/1487796256_381274.html [consulté le 6 avril 2018].

CIXOUS, Hélène. *Le Rire de la méduse*, *L'Arc*, n° 61 (1975).

COSTA, Lis. *Poesia pública a Barcelona (1984-2004)*. Thèse de doctorat (BORDONS, G. dir.). Barcelone : Universitat de Barcelona, 2017.

DERRIDA, Jacques. *Éperons. Les styles de Nietzsche*. Paris : Flammarion, coll. Champs, 1978.

MARÇAL, Maria-Mercè. *Llengua abolida*. Valence : 3i4, 2000.

PRECIADO, Paul B. *Testo yonqui*. Barcelone : Espasa, 2008.

SEVILLA, Maria. *Dents de polpa*. Barcelone : Adia edicions, 2015.

SEVILLA, Maria. « Poesia jove en català als intersticis: l'obra de Maria Cabrera i de Guim Valls », dans GASSOL, Olívia et BAGUR, Òscar (eds.), *La poesia catalana al segle XXI, balanç crític*. Barcelone : Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura, 14, 2018, p. 91-109.

STAROBINSKI, Jean. *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*. Paris : Julliard, 1989.

WITTIG, Monique. *Le corps lesbien*. Paris : Minuit, 1971.