

## **De la réécriture du corps féminin comme espace mémoriel, à la permanence du poétique**

**SANDRA MONET-DESCOMBEBY HERNÁNDEZ**  
*UNIVERSITÉ DE LYON 2-LCE, GRIHAL*  
*Sandra.Hernandez@univ-lyon2.fr*

1. Dans la poésie de Nancy Morejón (La Havane, 1944), l'expression littéraire et esthétique du corps s'est construite à travers la mise en poésie des sens afin de rendre perceptible le monde et son évolution. Le corps féminin, noir, métissé, créolisé, est un espace mémoriel 'insularisé', tel un lieu de mémoire dans une île, Cuba, et une région, la Caraïbe, qui porte encore les stigmates d'une colonialité ancrée dans les représentations sociales et culturelles encore non déracialisées. Sans cesse perçu comme fragmenté, souvent déconstruit en contre-discours des clichés et des images de domination de l'hétéro-patriarcat, il est présenté ici dans une perspective féministe et décolonisatrice, pour lui rendre son intégrité et redonner vie à son humanité, tout en valorisant les questionnements identitaires, sociopolitiques et culturels que cette réappropriation de l'Histoire entraîne, grâce à la mise en scène de la geste épique au féminin. L'utilisation des procédés littéraires habituels (métaphorisation, mythisation, allégorie, hyperbole, focalisation dialogique, répétition et énumération, métrique et traditions savantes ou populaires, oralité, etc.), contribue à une mise en forme esthétique qui prône l'émergence des sens, certes racialisés mais non sexualisés au contraire des premières représentations des Noir.es depuis le XIX<sup>e</sup> siècle.
2. Cet engagement chez Morejón, constant depuis les années soixante, porte sa quête d'écriture vers un dialogue intertextuel avec les questions de son temps, notamment sur les afro-descendants, les injustices diverses dont l'oppression socio-économique du système capitaliste ou impérialiste, le sexisme, le racisme, l'acculturation, l'intolérance, l'indifférence, etc. Par ailleurs, elle partage la réflexion esthétique et métatextuelle avec les poètes, les musiciens et chanteurs, les figures politiques ou anonymes présentes dans son œuvre, souvent à tonalité élégiaque ou nostalgique, sans pour autant regretter le passé destructeur, familial ou collectif. Sa création est guidée par la volonté tenace de libérer les codes de représentation en pro-

duisant des contre-images et des contre-discours. Par la déconstruction des mythes racistes ou sexistes, dans le but de réduire le poids des préjugés et des aliénations, elle élabore un paysage poétique projeté vers des hétérotopies collectives différentes, un espace autre mais réinvesti par le chant au féminin et la voix en mouvement, du passé au présent.

## **1. Corps social et mémoire collective**

---

3. Suite au rejet de la folklorisation exotique de la sensualité des femmes noires ou métisses, depuis les négrismes des avant-gardes, en Caraïbe et en Amérique latine, jusqu'aux réflexions postcoloniales et les afro-féminismes de la fin du XX<sup>e</sup> siècle et début du XXI<sup>e</sup>, le corps de celles qui sont encore perçues comme subalternes (G. Spivak) fait l'objet d'un recentrement, comme étant l'espace du féminin réprimé. Le paysage créole et la langue nationale ont été déconstruits chez les écrivains.es américain.es, par le biais de la prise de possession symbolique et identitaire de l'espace (géographique et culturel) : le Détour en marronnage a été suivi du Retour à l'Antillanité (Glissant) et à la créolisation assumée, par exemple chez A. Carpentier, N. Guillén, R. Depestre ou E. Glissant (révoltes et contre-discours de la décolonisation, dézombification, désaliénations identitaires).
4. La représentation de la femme, à travers son corps, sa voix, ses actions et ses pensées, a été également déconstruite pour libérer son image des nombreux clichés réducteurs qu'elle a dû subir au cours de l'histoire. Elle a cessé d'être un objet de contemplation, de désir ou de possession, pour se révéler dans sa véritable intégrité physique, sexuelle, morale ou spirituelle, d'après une perspective décoloniale polyforme, afin de devenir le sujet de sa propre libération ou émancipation, et de tendre à une visibilité encore nécessaire à effectuer même dans les arts.
5. La poésie de Nancy Morejón s'inscrit pleinement dans la recreation esthétique d'un patrimoine historique et culturel qu'elle n'a cessé de revendiquer : « He buscado sin tregua darle voz a un coro de voces silenciadas que, a través de la historia, mucho más allá de sus orígenes, su raza o su género, renacen en mi idioma. » (Morejón, 2002 ; 7-10) Dans ses essais des années 1990 à 2000, *Afroamérica ¿la invisible?* (1992), *Poética de los altares* (2004), *Ensayos* (2005), l'intellectuelle cubaine s'intéresse aux résistances et aux survivances culturelles liées aux expressions de l'Afro-

Amérique, en fonction d'un « canon estético afroamericano », d'une « corporeidad afroamericana » (Morejón, 2004 ; 9-10). Dans son article « Imago y escritura de la mujer negra » sur la littérature cubaine (1996), elle explique que la femme noire fut longtemps associée à sa sensualité traitée comme superficielle, emmurée dans cette image par une société (post)coloniale divisée en classes dominantes et dominées, hiérarchisées racialement et génériquement. On ne considérait pas ces femmes et leur.es descendant.es comme des êtres aptes à l'amour, au mariage et/ou pour fonder une famille, mais seulement faites pour le sexe<sup>1</sup>. Selon Morejón, les phénomènes de la déculturation en Amérique, de l'assimilation culturelle et de l'aliénation sociale, ont abouti à la déshumanisation totale chez la femme esclave et afro-descendante, menant à une perte identitaire au plus profond de son être intime : « degradadas hasta lo indecible, estereotipadas hasta la crueldad, la mujer negra y la mulata se miran en un mismo espejo de inferioridad programada » (Morejón, 2005, ; 147).

6. Les écrivaines afro-américaines doivent faire acte de mémoire en honorant le sacrifice de leurs ancêtres fondateurs-trices, en assumant l'héritage africain longtemps méprisé et oublié, et en affrontant les barrières phallogocentriques, sociales et sexuelles. Selon Morejón, « nuestras madres y abuelas, con frecuencia anónimamente, nos han entregado la chispa de la creatividad, la simiente de la flor que ellas mismas nunca esperaron ver o la carta sellada que simplemente no pudieron leer » (Morejón, 2005, ; 147).

### 1.1. UNE CRÉATIVITÉ ANCESTRALE

*« tu pelo largo negro  
nace desde la frente opaca  
y llega hasta la boca  
menuda en el espíritu  
voraz morena  
eres cañón carbón descuartizado carne  
hulla lastimosa de la noche  
como la tierra creces tú » (Morejón, « Presente Brígida Noyola, a mi*

<sup>1</sup> Cf. les ouvrages, entre autres, d'Angela Davis réédités aux éditions des Femmes et La Fabrique, d'Elsa Dorlin (afro-féminismes, philosophies féministes, 2006, 2008, 2019) et de Françoise Vergès (2019) ; l'ouvrage collectif avec illustrations, *Sexe, race et colonies. La domination des corps du XV<sup>e</sup> siècle à nos jours*, dir. P. Blanchard, N. Bancel.

*abuela paterna », 1982)*

7. En parallèle avec d'autres éléments d'appartenance identitaire tels que l'insularité, le port de La Havane, la mer, le paysage local ou caribéen, les chants et les tambours, l'histoire coloniale et postcoloniale des XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles est réécrite par le biais de la mise en scène, épique ou intimiste, de corps-objets fragmentés et dépossédés, souffrant de coups de bâton et de fouet qui symbolisent une violence oppressive.
8. L'évocation des aïeules dans leur combat de survie au quotidien est omniprésente dans l'œuvre de Morejón, avec au sommet son célèbre poème « Mujer negra » écrit en 1975 pour l'année de la femme. Il s'agit du récit allégorique d'une déportation (traite négrière), d'une mise en esclavage (système colonial), puis d'une libération (abolition), et enfin, d'une adhésion à la nation postcoloniale (révolution) :

Todavía huelo la espuma del mar que me hicieron atravesar.  
La noche, no puedo recordarla.  
Ni el mismo océano podría recordarla.  
Pero no olvido el primer alcastraz que divisé. [...]  
Me dejaron aquí y aquí he vivido.  
Y porque trabajé como una bestia,  
aquí volví a nacer. [...]

Me rebelé

Esta es la tierra donde padecí bocabajos y azotes.  
Bogué a lo largo de todos sus ríos.  
Bajo su sol sembré, recolecté y las cosechas no comí.  
Por casa tuve un barracón.  
Yo misma traje piedras para edificarlo,  
pero canté al natural compás de los pájaros nacionales.  
Me sublevé. [...]

Ya nunca más imaginé el camino a Guinea.  
Fundé mejor mi canto milenario y mi esperanza.  
Aquí construí mi mundo. [...]  
Sólo un siglo más tarde,  
junto a mis descendientes,  
desde una montaña azul,

bajé de la Sierra [...]

Ahora soy : sólo hoy tenemos y creamos.  
Nada nos es ajeno.  
Nuestra la tierra.  
Nuestros el mar y el cielo (Morejón, « Mujer negra », 1982 ; 36-38).

9. La rébellion des esclaves ou marronnage, ou celle, symbolique, de leurs descendant.es à travers l'évolution des représentations sociales, est

conçue comme un contre-pouvoir subversif, dans « Mujer negra », ainsi que dans les poèmes « Plantas exóticas », « Negro », « Un manzano de Oakland », « Hablando con una culebra », « A ti también te dieron con un palo », etc. La mémoire ancestrale, à vif, surgit après un regard, une sensation, un souvenir, causés par un simple tissu qui rappelle les toiles africaines (« funda de bambula »), ou de façon plus violente, par la douleur de l'expulsion d'un nouveau-né, sur une plage suite à un débarquement de cargaison d'esclaves :

En Jovellanos, la flor de Jericó.  
Madre que hallas tu vientre  
por entre grillos y ramales,  
esta es tu playa.  
El cielo blanco surcado por los rayos.  
El mar grisáceo de las bodegas  
sacando a borbotones  
negros amordazados,  
echándolos,  
entre la bruma,  
sobre un puerto cualquiera. [...]  
Bestia de carga fuimos (Morejón, extrait de « Humus inmemorial » [1979],  
1982 ; 35)

[...] Con antaño, vuelven los mercaderes  
con sus escudos de hojas muertas  
dando alaridos y golpeando,  
empujando a mujeres y niños,  
a los mejores hombres del sur  
y de las costas  
hacia sus barcos sin regreso. [...]  
Veo la isla de Gorée en la palma de mi mano,  
la boca de sus fauces vomitando negras criaturas  
como la noche de la primera cacería.  
[...] Mis ojos dibujaron un paisaje lunar sobre los lagos.  
Mi cabeza sobre una funda de bambula,  
otra vez (Morejón, extrait de « Funda de bambula », 2005 ; 8).

10. Dans le dernier poème cité, le locuteur à la première personne se met en scène à travers les parties d'un corps fragmenté, qui participent de cet éveil de tous les sens à la remémoration et à l'émoi affectif. Il s'agit de montrer l'altération profonde de la perception de ce passé destructeur, réactualisé (« veo ») dans un quotidien contemporain, afin de suggérer la permanence de la blessure et la quête inassouvie. La question sans fin des origines

inconnues, car sans réponse, est de nouveau posée<sup>2</sup>, face à un paysage du néant, appartenant définitivement à un passé sans retour mais qu'il convient de réactiver sans cesse, afin de témoigner de la souffrance de celles qui portaient ces toiles de coton indigo ou marron, en souvenir probablement d'une Afrique lointaine et inaccessible, laquelle incarnait alors l'image d'une liberté perdue qu'il a fallu ensuite reconquérir.

11. Ces retours incessants au passé colonial servent à produire des échos avec le présent, à déconstruire les stéréotypes liés à la possession des corps et à la violence exercée à cette fin, mais aussi sur les esprits, marqués par l'aliénation coloniale et ses conséquences :

« Negro »

Tu pelo,  
para algunos,  
era diablura del infierno;  
pero el zunzún allí  
puso su nido, sin reparos  
cuando pendías en lo alto del horcón,  
frente al palacio  
de los capitanes.  
Dijeron, sí, que el polvo del camino  
te hizo infiel y violáceo,  
como esas flores invernales  
del trópico, siempre  
tan asombrosas y arrogantes.  
Ya moribundo,  
sospechan que tu sonrisa era salobre  
y tu musgo impalpable para el encuentro del amor. [...]  
Nosotros amaremos por siempre  
tus huellas y tu ánimo de bronce  
porque has traído esa luz viva del pasado  
fluyente,  
ese dolor de haber entrado limpio a la batalla,  
ese afecto sencillo por las campanas y los ríos,  
ese rumor de aliento libre en primavera  
que corre al mar para volver

y volver a partir (Morejón, 1986 ; 96-97).

12. Le titre, avec l'adjectif « negro », longtemps utilisé comme synonyme d'esclave, devenu une insulte dont les chantres des négritudes du XX<sup>e</sup> siècle se sont emparés en détournant son sens, renvoie certes à la couleur de l'être humain mis en esclavage, mais peut aussi référencer les deux pôles, homme

2 Cf. « Mirar adentro » : « Del siglo dieciséis data mi pena/ y apenas lo sabía/ porque aquel ruiseñor/ siempre canta en mi pena. » (Morejón, 1986 ; 105).

et femme, car il sert de personnage allégorique sans identité générique ou sexuelle. Cela permet d'incarner une collectivité avec laquelle le JE se sent en harmonie (emploi de la focalisation dialogique pour renforcer la proximité avec ce TU ancestral), ce qui doit causer l'admiration grâce à sa révolte ainsi focalisée. Les éléments du corps noir sont resémantisés et poétisés, afin de lui redonner son humanité, sa beauté, et de mettre en exergue son rôle de victime innocente et sacrificielle : le processus d'identification avec le héros se déclenche, car le personnage devient porteur de sentiments humains des plus nobles, comme ici l'amour, le sens de la justice et de la liberté.

## 1. 2. SOUMISSION ET CONTRE-DISOURS

13. La stratégie de dénonciation s'avère plus ambiguë dans le poème « Amo a mi amo », concernant la dépendance sexuelle, sociale et familiale, culturelle et linguistique, subie davantage par les femmes, régie par le système colonial qui s'est imposé pendant près de quatre siècles à Cuba. La fragmentation du corps de l'esclave soumise à son Maître, aliénée encore plus car elle semble aimer celui qui l'exploite, intervient en contrepoint avec les sentiments qu'elle ressent pour lui : cette héroïsation, provocante (aimer son bourreau), est peu conventionnelle, car les textes des négritudes mettent plutôt en exergue des Nègres révoltés (Césaire) plutôt que soumis (figure de l'Oncle Tom). La métaphore de sa propre aliénation (l'esclave et son corps sont pensés uniquement à travers les désirs du maître) signifie la négation du corps de la femme esclave, donc son inexistence en tant que tel ; elle suggère la non-reconnaissance de son désir amoureux, ici culpabilisant, même pour un lecteur du XX<sup>e</sup> siècle (texte écrit au début des années 1980) :

Maldigo [...]
esta lengua abigarradamente hostil que no mastico;
estos senos de piedra que no pueden siquiera amamantarlo;
este vientre rajado por su látigo inmemorial;
este maldito corazón.
Amo a mi amo pero todas las noches,
cuando atravieso la vereda florida hacia el cañaveral
donde a hurtadillas hemos hecho el amor,
me veo cuchillo en mano, desollándolo como a una res sin culpa.
Ensordecedores toques de tambor ya no me dejan
oír ni sus quebrantos, ni sus quejas.
Las campanas me llaman... (Morejón, « Amo a mi amo », 1986 ; 101-102).

14. La rébellion de l'héroïne annoncée à la fin du texte renforce la légitimité de son discours, déjà autorisée par le statut de la voix intradiégétique qui lui redonne la parole, en justifiant son acte libérateur de tuer le maître, celui qui est pourtant l'homme qu'elle aime : ainsi, elle se rattache à sa communauté, aux autres esclaves qui jouent du tambour et appellent à la révolte collective. C'est aussi un discours de libération sexuelle, d'émancipation de la femme qui annonce des temps nouveaux pour celles et ceux qui ont hérité de ces sociétés créoles, la geste féminine active – plutôt absente dans la littérature jusqu'à la fin du siècle dernier – étant au centre de cet espace imaginaire, reconstruit par la mémoire orale collective où une femme devient enfin l'actrice de sa libération.
15. La représentation imaginée et sexuée au féminin de la traite et de l'esclavage dans la plantation est une constante dans l'œuvre de la poète (1970-2010), depuis les hommages aux mères et aux grand-mères, « Presente Brígida Noyola », « Presente Ángela Domínguez », « Madre », « El café », jusqu'aux anonymes, paradigmes d'une résistance salvatrice, « Humus inmemorial », « Negro », « Amo a mi amo », « Mujer negra », « Hablando con una culebra », « La silla dorada », « Persona ». L'auteure cubaine élabore des stratégies symboliques à travers le statut donné à la voix poématique et aux espaces réinventés de sa mémoire visuelle ou sentimentale. Par la métaphorisation de l'espace féminin (corps et environnement), ses personnages acquièrent une nouvelle identité en osmose avec un imaginaire socio-culturel riche en mythes à reconstruire. Face au vide des origines, aux voix restées silencieuses, aux corps mutilés et invisibilisés, suite aux souffrances causées par le sexisme et la misogynie, par l'exploitation des femmes pour leur sexe ou la couleur de leur corps, il faut, comme le déclarait la romancière Alice Walker (1983), réactiver la créativité en enrichissant les expressions culturelles héritées de ce passé et mettre en écriture d'autres visions du monde à offrir.

## **2. Le chant familial, au cœur de l'intime**

---

16. Au-delà de l'identification suscitée par l'évocation allégorique de ce monde féminin et de ses frustrations, la réélaboration de l'univers familial n'élude pas le milieu cubain et caribéen qui définit l'être et l'étant, et les structure en tant qu'écosystème géographique, historique et culturel, tant

du point de vue individuel que collectif. Il nous est donc proposé une écriture introspective du corps et de l'espace vital, à travers un long cheminement de la quête identitaire individuelle, mais toujours en regard du collectif et dans un espace marin et insulaire qui reste le lieu privilégié de cette poétique mémorielle.

## 2. 1. DONNER DU SENS AU LIEU D'ANCRAGE

17. La fusion tellurique avec un territoire occupé en toute légitimité, en dépit des humiliations subies par les femmes de génération en génération, est associée à l'affirmation métaphorique d'appartenance identitaire, dans le long poème « La silla dorada » :

Soy una mujercita sin rostro  
sentada en la punta de una roca,  
hacia la parte inferior de un paisaje  
donde se encuentran un río y dos mares.  
No puedo dejar de contemplarlos:  
un río para dos mares, dos mares para un río;  
hasta que el grito del alcastraz,  
más allá de las nubes, los despierta.  
No sé hablar ni tengo manos.  
Un látigo inmemorial las fue cortando poco a poco.

[...]

Mi abuela Ángela, vapuleada y cantando  
diezmada por veinticuatro partos,  
echada a los solares con su triste canción,  
echada a los perros,  
echada a la muerte precoz e inmerecida,  
como todas las muertes precoces,  
pero cantando una canción sin nombre  
[...]

Soy una mujercita sin rostro.

Vino el viento de julio.

Me habían predestinado una escoba muy vieja y un sartén,  
el último puesto en la fila,  
el tapabocas y la más inconsciente sumisión.  
Me dieron fuerte.

A mí también me dieron con un palo.

Benditos la escoba vieja y el sartén,  
el último puesto en la fila,  
el tapabocas y la aparente sumisión.

Soy una mujercita sin rostro  
sentada en la punta de una roca  
y aúllan los güijes en la noche  
estremecidos por el viento de julio.

Soy quien soy sobre una silla dorada (Morejón, 2000 ; 9-11).

18. Forte de la présence des ancêtres toujours proches dans le souvenir, la « petite femme » du récit, au corps meurtri, confinée à la cuisine et aux tâches ménagères, se trouve au centre de l'introspection. Sa soumission constante, au sein d'une société marquée par la violence, est rappelée en tant que victime opprimée (« me dieron ») : une subalterne bâillonnée, déshumanisée à travers son corps amoindri ou rabaissé, sans identité ni volonté (« sin rostro »), sans la possibilité de s'exprimer en disant ou en faisant (sans langue et sans mains). Par la résurgence des sens face au pouvoir castrateur (inversion du rôle traditionnel de la femme sensuelle), par le dialogue du corps avec le paysage marin et insulaire, elle renaît à la vie (en ayant survécu) et à la dignité par l'expression de sa révolte : « soy quien soy en una silla dorada ». Elle assume son essence (le sens de son existence) en complicité avec les « güijes », les esprits, ou petits monstres des rivières de Cuba, d'origine indienne (Taïno) ou africaine (oralité populaire). Le droit de se souvenir est réaffirmé, celui des mères et des grands-mères oubliées, qui ont survécu aux pires humiliations et aux souffrances intimes, réduites au principal rôle encore dévolu aux femmes au début du XX<sup>e</sup> siècle (« 24 partos »). La déclaration anaphorique de l'identité, « soy », révèle l'acceptation, par le ton déclaratif ou performatif : elle existe parce qu'elle dit et ressent les vérités humaines, comme l'acte d'écriture favorise (et légitime) celui de se souvenir, donc de réactualiser le passé méconnu, pour vaincre le déni et l'oubli.
19. Dans la lignée de cette quête ontologique individuelle, le poème homonyme du recueil *Persona* (Prix Rafael Alberti 2007), s'inscrit dans un processus reconnu comme collectif, par rapport à un peuple (cubain), à une communauté (noire, afro-caribéenne), et à un continent marqué par l'esclavage et l'exploitation :

¿Quién es esa mujer  
que está en todas nosotras huyendo de nosotras,  
huyendo de su enigma y de su largo origen  
con una incrédula plegaria entre los labios  
o con un himno cantado  
después de una batalla siempre renacida?

¿Quiénes son éstas que se parecen tanto a mí  
no sólo por los colores de sus cuerpos  
sino por ese humo devastador  
que exhala nuestra piel de res marcada  
por un extraño fuego que no cesa? [...]  
Todos mis huesos, ¿serán míos?  
¿de quién serán todos mis huesos?

¿Me los habrán comprado  
en aquella plaza remota de Gorée? [...]   
Yo sé que una mujer ostenta mis huesos y mi carne;  
que me ha buscado en su gastado seno  
y que me encuentra en la vicisitud y el extravío.  
La noche está enterrada en nuestra piel.  
La sabia noche recompone sus huesos y los míos.  
Un pájaro del cielo ha trocado su luz en nuestros ojos (Morejón, « Persona » [1999], 2000 ; 34-36).

20. Au-delà de l'héritage culturel et de la blessure originelle depuis « aquella plaza remota de Gorée », le sujet poématique éprouve des difficultés à se situer comme femme noire, héritière de toutes ces représentations stéréotypées, de victimes passives ou rebelles : la sportive noire (course), la danseuse de rumba ou de *son*, la mulâtresse entretenue par le Blanc (señorito) ou le « chulo », la « vagabunda del alba », prostituée contemporaine (jinetera), et l'esclave marquée au fer rouge : « ¿Por qué soy yo? ¿Por qué son ellas? » (Morejón, « Persona » [1999], 2000 ; 35).

21. Ces deux poèmes très personnels et autobiographiques, « Persona », « La silla dorada », sont souvent présents dans les anthologies de l'œuvre de Nancy Morejón publiées depuis les années 2000. Ce sont des textes représentatifs de son écriture en quête de racines<sup>3</sup> et de légitimité de voix auctoriale ; ils font perdurer en écho les œuvres fondatrices, *Octubre imprescindible* (1982) et *Piedra pulida* (1986), dans lesquelles les grands textes très commentés et souvent réédités de la poétesse restent incontournables (« Mujer negra », « Amo a mi amo », « Mirar adentro », etc.). Durant la réception du prix au Yari Yari festival de 2004 à New York, consacré aux écrivaines noires, la Cubaine a réitéré son attachement à sa poétique dédiée aux parents et aux aïeules :

con una mágica fuerza viva tan poderosa como las almas y los cuerpos de nuestros antepasados –madres y padres– quienes, asombrosamente, sufrieron en carne viva la filosofía de la depredación y el despojo, y sin embargo nos inculcaron los más puros sentimientos de libertad (Cordones-Cook, 2009 ; 207).

## 2.2. LE CAFÉ ET LE FLAMBOYANT

3 N. Morejón : « Tengo la obsesión de mi familia. Siempre he querido saber de dónde vine. No me ha sido posible. Como muchos descendientes africanos, me sería imposible diseñar mi árbol genealógico. De ahí el instinto de ir hacia mis abuelas, que no conocí. » (in J. Cordones-Cook, 1996 ; 66).

22. En hommage à sa mère, les poèmes « El café », « Madre », réunissent d'autres éléments culturels significatifs dans un cadre cubain, créole ou caribéen : le corail et les îles, le café et la canne à sucre, le flamboyant et la montagne du troubadour (ou « monte » à Cuba). Ce sont des traces mémorielles (porteuses d'histoire, au sens glissantien), identificatrices d'un espace référentiel et d'un corps familial et social, tel le souvenir de la traversée des ancêtres, venant d'Espagne et d'Europe durant les migrations, d'Afrique subsaharienne avec la traite coloniale, ou du Pacifique quand la filiation remonte à la partie chinoise de la famille maternelle de N. Morejón :

Mamá trae el café desde remotos mares  
como si la historia de su vida  
rondara cada frase de humo  
que se entrelaza entre ella y yo.  
Inusitada del amanecer, sonrío.  
Y saltan sobre su cabello de azúcar  
las pulseras de oro.  
Y el hilo sobrio de su infancia  
pervive entre las dos.  
Quisiéramos un alto flamboyán de la montaña  
a cuya justa sombra durmiese el trovador (Morejón, « El café », 1986 ; p. 81).

Mi madre no tuvo jardín  
sino islas acantiladas  
flotando, bajo el sol,  
en sus corales delicados.  
No hubo una rama limpia  
en su pupila sino muchos garrotes.  
Qué tiempo aquel cuando corría, descalza,  
sobre la cal de los orfelinatos  
y no sabía reír  
y no podía siquiera mirar el horizonte.  
Ella no tuvo el aposento de marfil,  
ni la sala de mimbre,  
ni el vitral silencioso del trópico.  
Mi madre tuvo el canto y el pañuelo  
para acunar la fe de mis entrañas,  
para alzar su cabeza de reina desoída  
y dejarnos sus manos, como piedras preciosas,  
frente a los restos fríos del enemigo (Morejón, « Madre », 1986 ; 72).

23. D'autres fois, par exemple dans « Entre tus manos simples », la présence de ce TU nous fait penser à ce dialogue en absence, qui enclenche la remémoration d'un passé ancien mais encore ressenti comme injuste. Le sujet lyrique s'adresse à la mère, à la grand-mère, en mentionnant la ville de Cárdenas, un lieu de mémoire familiale, mais aussi collective, ancienne-

ment zone de plantation et d'esclavage africain, comme Jovellanos dans le poème cité plus haut, « Humus... » :

Entre tus manos simples:  
el pájaro estrellado.

Y la sensitiva extraña  
entre los patios morunos.

En Cárdenas, todos  
escuchan el canto  
de tu andar  
hecho de espuma (Morejón, « Entre tus manos simples », 2002 ; 83).

24. Le sujet rêve de reconstruire un nid protecteur (manos simples), pour recevoir une offrande : l'amour, l'entraide fraternelle, la douceur et l'espoir. La sensualité exprimée permet de projeter une éventuelle lecture érotique. La fin chorale, « todos », un chant offert au TU, et peut-être aux autres, est une promesse d'ouverture : il faut avancer avec la voix du corps et de la mémoire libérés, ce qui signifie la survie, grâce à la beauté et à la créativité (« pájaro estrellado », « sensitiva extraña », « el canto de tu andar hecho espuma »). La tradition de la déclaration d'Art poétique (dimension métalinguistique), à mettre ici en évidence, est un outil supplémentaire, comme l'est le fait de se souvenir, pour guider la quête ontologique.

### **3. La beauté en mouvement : « Mi cuerpo como islas » (Morejón, « El tambor » [Elogio de la Danza, 1982], 2002 ; 133)**

---

25. L'évasion par les songes et l'éveil à l'inconscient, souvent suscités par les sens en émoi face à un paysage, un regard ou un corps invitant à l'amour, ou à fuir une réalité bien triste et désolante, sont les lignes isotopiques du recueil du début des années 1990, *Paisaje célebre* (1993), écrit pendant la Période spéciale, ainsi que du suivant, *La Quinta de los Molinos* (2000).

#### **3. 1. SONGERIES MARINES**

26. Le dialogue amoureux et l'érotisation des corps demeurent liés à une approche esthétique et métaphorisante d'une part, et à la perspective identitaire d'autre part, en accord avec l'insularité, symbolisée par la fusion tel-

lurique des sens et du paysage marin ou terrestre, particulièrement dans *Piedra pulida* de 1986, par exemple dans le poème « A un muchacho » :

Tuve sus ojos negros, como hierbas,  
entre las conchas brunas del Pacífico.  
Tuve sus labios finos  
como una sal hervida en las arenas. [...]

Entre sus brazos, vivo.  
Entre sus brazos duros quise morir  
como un ave mojada (Morejón, 1986 ; 14).

27. Le recueil *Paisaje célebre*, où prime l'insularité du pays réel mais aussi celui d'un imaginaire culturel recomposé, celui du pays rêvé (*Pays rêvé, pays réel*, Glissant, 1985), met en scène le locuteur comme témoin ou acteur, les corps, le paysage. L'érotisme solaire, empreint de salinité marine, déjà très présent dans le recueil de 1986, symbolise l'expression de la plénitude :

Miro las aguas todas  
desde las profundidades del mar  
y allí estás como un cuarto menguante acelerado  
y allí estoy sin palabras, móvil entre la espuma  
que navega hasta tu corazón.  
Y hacia nuestro amor avanzan  
los cuatro puntos cardinales  
y los restos de barcas y navíos que pudieron  
sobrevivir al naufragio de un cuarto de siglo.  
Seguiremos amándonos a perpetuidad.  
Y alzaremos nuestras cabezas  
en el oro cerrado de la arboleda muda  
hasta llegar, de nuevo, al pie de los cien mares.  
En la pleamar tu cuerpo y mi cuerpo.  
Allá en la bajamar tu boca y mi cuerpo y tu esplendor.  
En esta carta náutica no hay espacio posible para ellos (Morejón, « Carta  
náutica », 1993 ; 14).

28. L'espace marin, privilégié ici au détriment de l'insularité, provoque l'éloignement du sujet et son échappée du réel vers un imaginaire onirique, qui est finalement rattrapé par l'union concrète des corps dans l'étreinte amoureuse. D'autres fois, le dialogue avec le TU aimé et désiré s'inscrit pleinement au cœur de l'île, traversée par les forces de l'ouragan tropical associé aux révolutions sociales (« En octubre y el aire »), ou intimes, en tant que métaphore synesthésique du bouleversement des sens, dans une fusion tellurique régénératrice :

En esta isla que me viera nacer,

nunca vi grandes lagos,  
o breves lagos verdes,  
o amarillos,  
o simples lagos límpidos  
en el centro del valle.

Mas cuando silba el huracán,  
mis ropas se desgajan  
y el nudo en la garganta,  
y el salto que sube hasta los sesos,  
y el nido de mis gorriones  
revuelto, húmedo, vacío... (Morejón, « Nunca vi grandes lagos », 1986 ; 71).

29. L'alternance basée sur l'heptasyllabe et le pentasyllabe (rappelant la légèreté de la *seguidilla*), le recours à des vers plus courts de *arte menor*, nous renvoient en écho intertextuel à une certaine oralité et à la musicalité populaire, mais aussi à une tradition littéraire écrite et savante, à un univers marqué culturellement par les lectures de poètes de langue espagnole, dont Martí et Lezama, « dulce canción, entre leopardos » :

Sobre los mares,  
bajo los cielos,  
entre unos pájaros,  
llega volando tu azul.

Lenguas de cal borrarón tus confines  
y esta lámpara de arcilla  
alumbró tu pesar  
para que fueras otra.

Te he cantado,

pero aunque hubieras muerto  
volverías a nacer,  
dulce canción, entre leopardos (Morejón, « Canción », 1986 ; 61).

30. Le vol bleu qui inspire la chanson d'amour, (« llega volando tu azul ») ancré dans une tradition réinventée au moins depuis les Modernistes et Rubén Darío (de *Azul*, 1888, à *Cantos de vida y esperanza*, 1905), puis chez Pablo Neruda (« lámpara de arcilla »), par exemple Chant 1, « La lámpara en la tierra », (*Canto general*, 1950), est toujours orienté en offrande vers un TU récepteur, ou une réceptrice, « para que fueras otra ». Il transfigure la promesse amoureuse vers une renaissance du poétique, en dialogue avec les poètes déjà cités, et certainement aussi avec cet autre poète ami de Nancy, Rafael Alberti, pour son recueil *Cal y canto* (1929), à qui elle dédiera le poème « Divertimento » (2000). Par petites touches, sans forcément

renouveler toute une tradition, elle exprime sa complicité avec ses poètes lus et aimés qui ont façonné son univers poétique.

31. Dans « Ensoñaciones », la reconstitution d'un rêve nocturne, ponctuée d'une déclaration amoureuse à un TU qui accompagne le JE par sa présence sereine et réconfortante, se situe dans un univers extrêmement lointain dans le temps et dans l'espace, plutôt européen ou nordique, mais relié au monde méditerranéen par la fabuleuse bibliothèque d'Alexandrie. Ainsi, la simple déclaration d'amour sous-entend la crainte de la perte de l'être aimé, et la loi inéluctable du temps qui passe, synonyme de la fatalité de l'achèvement possible de cet amour :

Yo dormía, como duermen los osos polares,  
sin recuerdos y sin esos espejos  
que rondan las galerías de los castillos.  
Un humo europeo me iba alzando del lecho  
y me iba columpiando  
hasta depositarme entre los helechos húmedos  
de una torre distante, asediada por los rumores  
del soliloquio de un guerrero vencido.  
Yo dormía, como duermen las ardillas veloces.  
Los soplos de la madrugada no podían abrigarme.  
Yo dormía, como una medusa desterrada al abismo.  
Entonces fue cuando tu amor apareció  
transmutado en libros fabulosos  
donde presenciábamos la quema de la biblioteca  
de Alejandría... y un antiguo reloj de arena  
nos borraba del tiempo trayéndome tu rostro mágico  
que temblaba en la bruma del cielo,  
que volaba por encima de las corrientes,  
hundíendome en las caracolas del olvido.  
Yo dormía, como duermen las lluvias en el mar,  
como duermen tus ojos cuando estás junto a mí (Morejón, 1993 ; 21).

32. L'immensité croissante de la songerie, en harmonie avec un élargissement intemporel qui s'étend dans l'espace imaginé, est amplifiée par le temps verbal du passé qui stimule une perception magique et mythique. L'appel au merveilleux, sans pour autant reprendre des schémas plus classiques du conte de fée ou de la princesse endormie, invite à s'éloigner d'un univers en décomposition, lié à un réel prosaïque duquel on veut s'échapper (graves pénuries découlant de la crise économique et politique à Cuba dans les années 90). Par ailleurs, ces procédés hyperboliques accentuent l'intensité du sentiment éprouvé et le désir de l'autre, ainsi que la force de sa présence réactualisée dans l'instant présent, « cuando estás junto a mí », qui se reproduit alors à l'infini, grâce à l'écriture poétique.

### 3.2. DE LA VILLE AUX ÎLES

33. Dans son recueil de 2000 où l'atmosphère de La Havane est omniprésente, à la tonalité plutôt mélancolique et angoissée (affres de la Période spéciale), un court poème en italiques est dédié à la Quinta de los Molinos : c'est un lieu d'architecture ancienne de la capitale (une villa et un jardin botanique) où, à l'époque coloniale, travaillaient des esclaves. La légèreté apparente du poème semble introduire un retour à l'enfance, comme une évasion du réel, par une échappée lyrique qui lie intimement le paysage à un symbolisme mystérieux :

Fui a la Quinta de los Molinos  
y me encontré con una liebre  
que saltaba por entre las piedras  
como si intentara llegar al río Almendares.

Fui a la Quinta de los Molinos  
en un coche de aguas negras  
y me volví a encontrar la liebre  
tan sedosa, tan sedosa  
que sólo entonces me di cuenta  
de cómo su cuerpo había entrado,  
por los aires,  
al primer sueño de mi infancia.

Fui a la Quinta de los Molinos  
a contemplar algunas flores (Morejón, « A la Quinta de los Molinos », 2000 ;

5)

34. Par cette entrée symbolique en guise d'art poétique, Nancy Morejón ouvre au lecteur les portes de son domaine, « de l'autre côté du miroir », l'incitant à suivre le lapin du roman initiatique d'Alice au pays des merveilles, aperçu peut-être près de la rivière Almendares au cœur de la ville. Elle nous convie à « contempler ces fleurs » et suivre les pas du locuteur intradiégétique dans un chemin initiatique entre l'épique et le lyrique : entre « la silla dorada », le deuxième poème du recueil évoquant son itinéraire de femme noire qui a lutté pour ses droits et la reconnaissance littéraire, et la « premonición del cante jondo », dans le dernier poème en souvenir de sa mère orpheline et de la grand-mère troubadour. Certes, l'empreinte du *duende* de Federico García Lorca est perceptible, avec ce vers repris du célèbre « Son de Negros en Cuba » : « iré a Santiago / en un coche de agua negra » (García Lorca, 1930). Le parcours initiatique du texte est jalonné de repères, afin d'aider à en déchiffrer les codes : l'esclavage et la colonisation qui ont laissé des traces dans l'architecture urbaine, les

musiques créolisées, les mentalités et les représentations, la littérature et son pouvoir de retranscrire, d'imaginer l'absence et le silence mystérieux des disparues, celles qui se sont tues face à tant de souffrances. L'allusion au passé familial, « en un coche de aguas negras », marqué de ruptures et d'abandons du côté maternel, s'élabore tel un rite de passage dans de nombreux recueils de Morejón.

35. Un poème d'un recueil plus ancien, intitulé « El Tambor », constitue un hommage au rythme vital d'une culture, d'une terre, d'un corps, envisagé comme emblématique d'une collectivité, « mi cuerpo como islas ». Il peut également fonctionner en tant que répétition d'une déclaration d'art poétique (anaphore de « mi cuerpo »), au-delà de l'aspect purement identitaire :

Mi cuerpo convoca la llama.  
Mi cuerpo convoca los humos.  
Mi cuerpo en el desastre  
como un pájaro blando.

Mi cuerpo como islas.  
Mi cuerpo junto a las catedrales.  
Mi cuerpo en el coral.  
Aires los de mi bruma.  
Fuego sobre mis aguas.  
Aguas irreversibles  
en los azules de la tierra.

Mi cuerpo en plenilunio.  
Mi cuerpo como las codornices.  
Mi cuerpo en una palma.  
Mi cuerpo al sacrificio.  
Mi cuerpo en la penumbra.  
Mi cuerpo en claridad.  
Mi cuerpo ingrávido en la luz  
vuestra, libre, en el arco (Morejón, « Tambor » (Elogio de la danza, 1982),  
2002 ; 133-134).

36. À l'anaphore « mi cuerpo » qui introduit presque toujours un seul vers et par alternance trois distiques reproduisant ainsi une certaine oralité et une musicalité en écho avec le titre (rythme répétitif du tambour), s'oppose la puissance des trois éléments, « aires », « fuego », « aguas ». Le seul verbe conjugué, « convoca », permet de rassembler ces réalités dans une réactualisation intemporelle, par le rythme accéléré et lancinant, comme une litanie. Le tambour peut désigner un instrument de musique, mais à Cuba, un « tambor » est également une fête religieuse en honneur aux dieux de la

Santería, où l'on chante et danse jusqu'à la transe avec les esprits. Ici, le tambour, proche des rites anciens, est identifié dès le titre et apparaît uni en rythme au locuteur, qui danse au son des chants sacrés (d'origine yorouba). Cette proximité préfigure l'osmose tellurique du JE, de son corps avec les éléments, avec toutes les réalités recrées par le pouvoir du Verbe : j'affirme en disant pour faire exister.

37. La mention finale du possessif « vuestra », associé à l'adjectif « libre », provoque un effet de surprise, énigmatique, le « vosotros » étant peu utilisé au quotidien à Cuba et en Amérique : serait-ce un vous pluriel dessiné par l'arc géographique, « libre, en el arco », celui du Golfe du Mexique ? Le golfe, paysage récurrent chez Morejón, s'ouvre sur un espace plus grand, celui du continent américain caractérisé par les métissages comme l'est aussi le tambour. Là encore, l'auteure nous surprend : ce qui pourrait, par connotation culturelle (titre), nous mener au genre folklorique, avec le nom d'un instrument si connoté, est prétexte à l'élaboration d'un art poétique, en fusion avec le mouvement du monde, de la nature, des éléments, ainsi qu'à un hommage à la danse qui demeure implicite, seulement suggérée par la répétition lancinante, celle du rythme que le corps épouse.

38. Un autre texte synthétique, « Piedra pulida », formant une seule phrase, est constitué de neuf vers courts qui alternent librement, avec de nombreuses virgules qui posent le ton de la déclaration accumulative, afin d'aller à l'essentiel de cette prise de possession d'un espace :

Un nuevo libro,  
un nuevo día,  
otra nueva ciudad,  
más veranos, más flores,  
aquel perpetuo mar  
y yo, / ahora,  
sobre piedra pulida,  
busco tus labios,  
busco tus ojos (Morejón, 1986 ; 109).

39. Les substantifs sont énumérés à l'aide du même adjectif, « nuevo », ou de déterminants marquant la récurrence (« otra », « más »), la coordination « y » relie l'être à l'étant et fait accéder à l'existence, avec en aboutissement logique « aquel perpetuo mar » : l'infini de la mer lointaine, peut-être inaccessible en écho à l'absence suggérée du TU. L'ensemble très resserré est basé sur la condensation rythmique et sémantique, jusqu'à la rupture avec le sujet et sa propre temporalité, « y yo, ahora ». Cette actualisation dans le

présent est suivie d'un complément de lieu pour situer ce JE dans un paysage réel, qui reprend en synthèse métaphorique l'accumulation du temps qui passe, celui par lequel la pierre a été polie. L'actant agit par une action répétitive pour mieux en déceler son néant, sa propre négation, en quête de l'autre, « busco » : les lèvres et les yeux, l'amour et la conscience, le toucher et la vue. La parole et l'image sont bien les instruments du Poète. Le resserrement final sur le regard de l'autre rend le locuteur absent et souffrant de solitude face à l'ampleur du paysage. À travers les pages du livre que l'on lit, ou que l'on écrit, « un nuevo libro », s'exprime la quête perpétuelle de l'amour ou de la beauté de la vie : se sentir exister face au néant, ou à la répétition du Même (l'infinité).

40. En guise de méditation pour la fin de ce chapitre, citons le dernier poème du recueil *Carbones silvestres* (2005), avec en épigraphe une citation d'Arthur Rimbaud, « bonne pensée du matin », intitulé « La mano es oscurísima », sous la tonalité apparente d'une devinette à déchiffrer :

La mano es oscurísima  
y llega hasta la boca  
y allí no se guarece  
por temor  
¿quién encuentra su ceja en la mañana?

la mano es más oscura señor búho  
sólo el ojo es más claro  
y es el día (Morejón, 2005 ; 84).

#### **4. Des mains qui sèment la liberté**

---

41. La rencontre avec des « Mujeres Nuevas », poème lu par Nancy Morejón, pour le festival du Yari Yari et publié dans *With Eyes And Soul, Images of Cuba*, fait l'apologie de femmes simples et humbles mais libérées des stéréotypes, qui assument leur présence au monde en exprimant leurs désirs et en affichant leur couleur noire ou plurielle. Ces travailleuses courageuses incarnent aussi au féminin la réactualisation du mythe marxiste de l'homme nouveau, si suivi à Cuba pendant de nombreuses décennies par le gouvernement révolutionnaire :

La flecha ecuatorial  
perdida aún bajo los párpados.  
Flores silvestres en el pecho,  
quemadas por todos los salitres del mundo.

El trino del gallo en la montaña.  
El silbido del humo en la ciudad.  
Y sus manos, que vienen de muy lejos,  
desde remotas eras,  
amasando la sustancia reciente  
que nos hace vivir  
entre el mar y las costas,  
entre los peces y las redes,  
entre las ventanas y el horizonte.  
Estas mujeres van alzando,  
marchando,  
cosiendo,  
martillando,  
tejiendo,  
sembrando,  
limpiando,  
conquistando,  
leyendo,  
amando (Morejón, « Mujeres nuevas » (*With Eyes and Soul*, 2004), 2014 ;  
92).

42. En accord avec la société décolonisatrice et révolutionnaire de Cuba, ces femmes, réelles ou personnages de fiction, sont concrétisées par des images métonymiques de leur corps, avec leur sang et leurs mains. Elles deviennent une matière concrète et façonnable, inspirée du réel : en luttant au présent et pour le futur, ce sont les actrices des changements en cours ou à venir, enracinées malgré un passé tragique dans leur terre créole ancestrale (« un humus inmemorial »). Le sujet lyrique qui s'en fait le témoin, salue par cette longue énumération leur rôle dans ce monde à conquérir, grâce à une corporéité perçue comme libératrice. Elles ne sont plus prisonnières de la couleur de leur peau, car elles sont tournées vers l'universalité de la résistance humaine :

Oh, simples mujeres nuevas  
simples mujeres negras  
dando el aliento vivo  
de una luz nueva  
para todos.

43. Ce genre de poèmes, plus engagés dans la réalité contemporaine, sont partie prenante dans l'œuvre de Morejón, sans pour autant la mener à cultiver la circonstance ou le message politique. Elle a déclaré lors de la réception de son prix de littérature nationale à La Havane en 2002 : « He buscado la belleza en todas partes y, al mismo tiempo, me he resistido a abandonar la tangible utopía que marca nuestras vidas y la época que nos ha

tocado vivir. » (Morejón, discours de remise du Prix National de Littérature [2001], 2002 ; p. 7-10). Son engagement de femme et de citoyenne, que nous avons déjà commenté depuis une trentaine d'années de recherches consacrées à son œuvre, est posé en contrepoint ou en toile de fond dans les publications des années 2000-2010, dont certains textes sont consacrés aux exils cubains (*Paisajes...*, *La Quinta...*) ou aux migrations méditerranéennes des réfugiées de guerre d'Afrique ou du Moyen-Orient (*Peñalver*, 51 de 2009 et *Funda de bambula* de 2018). De même, l'orientation métalinguistique reste récurrente dans les nombreux hommages aux poètes et ami.es, souvent des chants élegiaques en dialogue avec des auteur.es clés dans son parcours.

44. Dans l'une de ses dernières créations, dédiée à C. Vallejo avec en épigraphe le poète et essayiste cubain R. Fernández Retamar (récemment disparu<sup>4</sup>), avec lequel elle entretient un long dialogue amical et intellectuel depuis les années 1970, on retrouve son engagement soucieux de l'Autre et ses préoccupations socio-historiques et identitaires. Au-delà de l'intertexte qui sous-tend certains items connus du poète péruvien, notamment ceux de *Los heraldos negros* (1918), *Trilce* (1922) et pour le titre *Poemas humanos* (1939), la définition de « el momento más grave de la vida » s'achève avec l'omniprésence du poète, réactualisé dans son univers carcéral où l'esprit et le corps étaient anéantis. Ces proses offertes, aux longs vers narratifs peu fréquents chez Morejón, inaugurent peut-être un nouveau style formel. Néanmoins, la matérialité du (et des) corps demeure le fondement d'une écriture et d'une pensée libératrices, car toujours axées sur l'espoir :

El momento más grave de la vida

no se sabe cuál es. [...]

Otra mujer clamaba:

-El techo de mis hijos está volando porque lo empujan las mareas, que subieron hasta los pisos, a causa de un huracán violento, como las horas, en octubre, limpiando fiero y por sorpresa los bordes de Maisí. [...]

Y aquella esclava, amordazada, iba gimiendo:

-El momento más grave de mi vida fue, en la manigua, cuando no pude cabalgar en mula para subir a mi palenque preferido. [...]

Otra mujer pregunta, entre sollozos:

-¿Es que el momento más grave de su vida perdurará, seguirá vivo entre las calles humeantes del poblado de Qana, ayer, o las cenizas esparcidas en Alepo al alba?

Y aquel poeta, cuya amada exhalaba perfumes "de junco y capulí", confesaba:

-El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú.

Su poesía está dando aletazos contra los fuegos artificiales del idioma.

- 4 Retamar a beaucoup écrit sur les poètes des avant-gardes dont César Vallejo.

Muchos años después, escribí en su nombre, los heraldos negros...primer momento grave, el momento más grave, de mi vida...

Abrias las palabras con un puñal avieso.

Las abrias con tu cuerpo metido en la cárcel como un vaso roto y las hacías tuyas, no de alguien, tomadas por asalto, sin pedir las prestadas a ninguno (Morejón, 2018 ; 60-61).

45. Chez Nancy Morejón, comme chez la plupart des auteurs et autrices des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, le corps et ses représentations demeurent un objet de désir, de réappropriation identitaire, générique, sexuelle, et un catalyseur de révolte et de libération (décolonisation et émancipation sociale). Il peut accompagner la quête de légitimité du sujet, dans le dialogue amoureux ou dans le recours au métapoétique, en assurant le fondement d'un espace-temps en osmose avec un univers culturel marqué par le passé (post)colonial, collectif et/ou familial. Le va-et-vient entre passé et présent peut inaugurer une rencontre possible avec un double de la voix poématique, « la mujer y yo », et avec toutes les femmes :

Mientras seas la de hoy

siendo con creces la de ayer,

serás la de mañana.

Serás la misma y serás siempre,

al mismo tiempo, otra

la que vive y que muere

para vivir así (Morejón, « A las buenas », « Movimiento perpetuo », 2009 ;

14 ; 63).

## **Bibliographie**

---

*Sexe, race et colonies. La domination des corps du XVe siècle à nos jours*, (dir. P. Blanchard, N. Bancel, et al.), Paris, La Découverte, 2018.

CARROLL Lewis, *Les Aventures d'Alice au Pays des Merveilles* (1865), Le Livre de Poche, 2014.

\_\_\_\_\_, *De l'autre côté du miroir* (1872), Le Livre de Poche, 2010.

CORDONES-COOK Juanamaría, « Voz y poesía de Nancy Morejón », *Afro-Hispanic Review*, vol. 15, n° 1, 1996.

\_\_\_\_\_, *Soltando amarras y memorias: mundo y poesía de Nancy Morejón*, chapitre V "Genealogías", Santiago de Chile, ed. Cuarto propio, 2009.

GARCÍA LORCA Federico, « Teoría y juego del duende » (conférence de 1930), *Juego y teoría del duende*, Athenaica Ediciones Universitarias, 2018.

MOREJÓN Nancy, *Octubre imprescindible*, 1982.

\_\_\_\_\_, *Piedra pulida*, Letras Cubanas, 1986.

\_\_\_\_\_, *Paisaje célebre*, Caracas, Fundarte, 1993.

\_\_\_\_\_, *La Quinta de los Molinos*, Letras Cubanas, 2000.

\_\_\_\_\_, Discours de remise du Prix National de Littérature 2001 (La Havane), « La belleza en todas partes » (2002), *Cuerda veloz*, La Habana, Letras Cubanas, 2002.

\_\_\_\_\_, *Poética de los altares*, La Habana, Letras Cubanas, 2004.

\_\_\_\_\_, « Imago y escritura de la mujer negra », *Ensayos*, La Habana, Letras Cubanas, 2005.

\_\_\_\_\_, *Carbones silvestres*, La Habana, Letras Cubanas, 2005.

\_\_\_\_\_, *Peñalver 51*, Sinsonte, 2009.

\_\_\_\_\_, *La silla dorada*, Letras Cubanas, 2014.

\_\_\_\_\_, « Prosas para César Vallejo. A Roberto Fernández Retamar, otra vez », *Hispanamérica*, Rockville [Maryland], XLVII, n.139, avril 2018.

VERGÈS Françoise, *Un féminisme décolonial*, La Fabrique, 2019.

WAKLER Alice, *In Search of our Mother's Garden : The Creativity of the Black Woman in the South*, Houghton Mifflin Harcourt, 1983.