

Natalia Sosa : un dialogue entre confiance, réflexivité et dérobage

CLAUDIE TERRASSON
LISAA-EMHIS (EA 4120)
claudie.terrasson@univ-eiffel.fr

1. La poésie : genre monologique ?

1. La poésie est un genre souvent tenu à l'écart des préoccupations théoriques qui sont celles des analystes du langage, lesquels sont plutôt orientés vers le genre phare qu'est le roman, plus largement la narration. Cette tendance assez forte est illustrée par les pistes bibliographiques proposées par l'appel à communication. De fait si l'on peut parler de discoursivité dans la poésie, elle ne se ramène pas au sens que lui ont donné le formalisme et le structuralisme (bien que des outils conceptuels soient partagés – métalangage, intertextualité...), de même qu'elle se situe loin de la communication entendue comme « l'universel reportage » (Mallarmé, 2005 ; 360) car la poésie ne peut être ni bavardage ni dilapidation de la parole. Aussi, pouvons-nous retenir d'entrée que le poète est celui qui tente de dire le monde et de l'habiter en dépit de ses doutes et incertitudes, et malgré « le défaut des langues » qui reste à rémunérer (Mallarmé, 2005 ; 354). La poésie est parole, elle laisse entendre une voix poétique que Marie-Claire Zimmermann nomme voix poématique (Zimmermann, 2006 ; 260), le poème offrant un corps à cette voix, quant au lecteur, il écoute et recrée cette voix à son tour. Ces mots, voix et corps, disent assez ce que le poème charrie de vivant en lui ; c'est ce phénomène dynamique d'inscription du sujet poétique et de son devenir dans l'oralité qu'Henri Meschonnic nomme le rythme (1985 ; 75-sq). Pour le critique et théoricien, le rythme traduit comment le sujet fonctionne et se réalise dans le langage. C'est pourquoi Meschonnic distingue l'oralité du simple parlé – « Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement » écrit Mallarmé là encore (Mallarmé, 2005 ; 357). Dans le bref essai *Où va la poésie* (Noël, 1997), Bernard Noël affirme lui-aussi cette force de vie qui anime la langue poétique à l'inverse de la langue de communication, univoque, sclérosée et réifiée. L'oralité

tente ainsi d'accomplir l'être dans son entièreté, à savoir vie et histoire d'un sensible et pensant inscrites dans la voix, créant de ce fait une forme de continu qui dépasse le simple discours fait de signes. Plus précisément ce continu annule la disjonction du signifié et du signifiant par ce que l'on peut désigner comme la signifiante, ou encore pour reprendre Michel Collot, *La matière-émotion* (Collot, 1997) – titre d'ouvrage procédant d'un aphorisme de René Char – ; celle-ci défait la dichotomie entre le réel et l'être, les mots et les choses, réconciliant ce qui était divisé. L'oralité et le rythme accomplissent le « travail vivant de la poésie », phénomène que Jérôme Thélot qualifie « d'intersubjectivité » et dès lors, il fait ce postulat sur la poésie : « Il n'y a de poème qu'adressé, de poésie qu'interlocutrice, de poète que jetant sa bouteille à la mer [...] » (Thélot, 2013 ; 120). Tel est, rapidement posé, le cadre conceptuel sur lequel s'appuie l'étude que nous allons introduire à présent.

2. Celle-ci porte sur une poétesse espagnole, Natalia Sosa Ayala, née à Las Palmas dans l'île de Gran Canaria en 1938 et disparue en 2000 dans ce même espace canarien. Natalia Sosa reste encore relativement peu connue en dehors des Canaries, bien que récemment Blanca Hernández Quintana de l'université de Las Palmas, dans une démarche de récupération des voix féminines oubliées, ait publié l'anthologie qui sera notre *corpus*, *No soy Natalia* (Sosa, 2018). Dans ce même esprit et depuis l'écriture de cet article, le gouvernement autonome des Canaries et les éditions Torremozas de Madrid ont publié un second ouvrage dédié aux écrits de la maturité, *Soy exodo y llegada* (Sosa, 2021) avec toujours Hernández Quintana comme editrice, outre une manifestation culturelle (février 2021) destinée à remémorer le souvenir de cette poétesse. Ayant nous-mêmes consacré pendant quelques années un séminaire à l'invisibilité des femmes dans l'historiographie littéraire, nous y évoquions, entre autres textes de référence, *Un lieu à soi* (Woolf, 2016), aussi avons-nous vu dans l'œuvre de Natalia Sosa une confirmation paradigmatique de ce phénomène d'invisibilisation. Certes dans notre cas, le lieu nécessaire à la création n'est pas à comprendre ainsi que l'entendait Virginia Woolf en matière d'indépendance économique et sociale : Natalia Sosa fut en effet socialement et culturellement plutôt choyée par la vie. Son père, Juan Sosa, poète reconnu¹, encouragea sa voca-

1 Juan Sosa Suárez fut écrivain et poète, il publia plusieurs recueils dont *Hojas caídas* en 1972 (Barcelona, Peñíscola), par ailleurs il écrivit des contes, des chroniques comme celles réunies dans *Tertulia canaria 1965-1966* (Bilbao, CLA, 1970). Il s'agit d'une œuvre éclectique publiée tant dans des journaux insulaires ou de la métropole, que dans des

tion littéraire et celle-ci fut amplement favorisée par un environnement culturel propice, grâce à la *tertulia* composée d'écrivains et d'artistes qui se réunissaient autour du père de la future écrivaine². En dépit néanmoins de ces conditions très privilégiées dans le contexte de l'Espagne franquiste, toute l'œuvre de Natalia Sosa manifeste une quête de lieu, celle de son lieu dans la société de son époque. Sa parole en effet ne cesse de se dire en dehors, ailleurs, voire de proclamer l'impossibilité de se fixer et de trouver ce qu'elle nomme un refuge face à un monde évoqué comme hostile. L'éditrice de l'anthologie et les quelques critiques de l'œuvre sosienne insistent à raison sur la notion de refuge qui serait au cœur de cette poésie. Blanca Hernández Quintana établit un lien entre ce sentiment de quasi exil et le recours presque constant au dialogue, postulant que la quête du lieu traduit une quête identitaire. De sorte que la forme dialogale porte sur ces deux thèmes et occupe l'essentiel de l'anthologie.

3. Les poèmes n'offrent en effet que peu de narrations ou de descriptions, et lorsqu'elles existent, elles sont incorporées dans le dialogue que le je poétique noue avec différents allocutaires. Ces dialogues aux modalités diverses sont tissés de confidences et de dérobadés, outre qu'ils prennent très souvent la forme d'un dialogue intérieur, comme si s'ouvrir à l'autre à travers un échange supposait une tension insoutenable pour le je poétique.
4. L'anthologie considérée *No soy Natalia* (Sosa, 2018), comporte trois volets organisés chronologiquement : *Mujeres en la isla* (1957-1962), soit les premiers poèmes écrits sous la dictature franquiste et publiés dans la revue éponyme. S'en dégage clairement la thématique de la question des femmes en situation d'isolement, figurée par l'insularité (à la fois physique et symbolique). S'ensuivent dans les années 80 deux recueils, *Muchacha sin nombre y otros poemas* (1980) et *Autorretrato* (1981). Publiés immédiatement après les grandes étapes de la Transition (Amnistie politique, premières élections *pluripartidista*, Constitution), ils bénéficiaient en principe d'une plus grande liberté d'expression ou à tout le moins d'une censure moindre. Leur parution suivie montre un rythme d'écriture dense, et surtout la poursuite par un être féminin de sa quête identitaire puisque ce qui fonde l'unité entre les trois volets est la question d'être femme, une femme

revues littéraires, principalement de l'archipel canarien. Il vécut entouré d'écrivains et d'artistes, entourage que connut très tôt Natalia Sosa.

- 2 Pour exemple, elle publia son premier roman *Stefanía* en 1959 à l'âge de 17ans, et cette édition bénéficia des illustrations de l'artiste Pepe Dámaso (José Dámaso Trujillo, 1933).

qui finit par se dire dans un autoportrait. On observe en effet un resserrement progressif du prisme : *mujeres, muchacha, autorretrato*. Quant au titre choisi par l'éditrice *No soy Natalia*, mentionnons qu'il s'agit d'un vers extrait du poème éponyme du second recueil « Muchacha sin nombre » (Sosa, 2018 ; 53) mais plus essentiellement remarquons ici l'oralité et la prise de parole du sujet poétique dans ce vers ; il renvoie déjà à cette prégnance du dialogue propre à l'œuvre.

5. Ces éléments rapides de présentation dessinent ainsi deux grands axes qui se recoupent, le lieu et l'identité, questions débattues littéralement au fil des poèmes dans des échanges qui vont du dialogue introspectif du je avec soi, à un dialogue avec un tu (ou vous), alternativement le double du je ou un/ une autre/ des autres (être aimé et perdu, amis, figure familiale, Dieu, dédicataire...). La variété et la mouvance des interlocuteurs, ainsi que la mutabilité des échanges, de leurs formes et déroulés se conjuguent pour créer des effets de confidences comme de dérobadé. Quant à la présence marquée du sujet poétique en dialogue avec lui-même, elle manifeste le poids d'une specularité dialogale intense, témoignant d'un questionnement lancinant et d'une quête douloureuse sur l'identité.
6. Nous aborderons ces motifs en analysant ce qui fait dialogue dans l'œuvre : la présence affirmée du je poétique en regard de ses allocutaires, sa situation (d'où parle le je). Il sera opportun de questionner, via le prisme du dialogue, les postulats de Blanca Hernández Quintana qui analyse la poésie de Sosa comme une remise en cause du statut quo social, en particulier comme une transgression de l'ordre dit patriarcal.

Encuentra en el diálogo poético el refugio necesario desde donde hablar de la incomprensión y la intransigencia de la sociedad que la cuestiona y la rechaza, y este modo poético constituye en sí una forma de transgredir el orden establecido (Hernández Quintana, 2018 ; 13).

7. Dans cette hypothèse, le dialogue dans la poésie de Sosa relèverait quasiment de l'hétéroglossie puisque signifiant un rapport de force entre deux antagonistes, la voix du sujet poétique et le corps social : or au long des poèmes, le dialogue atteste conjointement et paradoxalement d'une situation d'écrasement constant d'une subjectivité qui ne se dit pas, par contrainte et non par choix, et par ailleurs, d'une intégration sociale et affective.

2. Le dialogue : conflit et quête

8. Barthes s'interrogeant sur la nature et la spécificité du faire littéraire et en particulier sur l'interlocution et ses déclinaisons principales qui configurent l'instance du discours (la personne, le temps et la voix), postule ce qui serait « le pacte de parole qui unit l'écrivain à l'autre » (Barthes, 1984 ; 31). À quoi Henry Meschonnic ajoute que « Le je est toujours dialogique » (1985 ; 124). La présente anthologie poétique se caractérise à l'évidence par ces traits, par un recours accru au dialogue, celui du je avec divers allocutaires.
9. Le pacte de parole se construit dès les premiers dialogues sur un conflit autour de l'identité, précisément autour de l'image que renvoient les autres et que récuse le je. De manière palpable, émerge l'évidence d'une tension forte entre le je poétique et ces autres qui ne sont jamais nommés ; il s'agit d'un vous anonyme figurant un groupe, dont on peut penser qu'il incarne cette altérité sociale excluante et stigmatisante envers le je qu'évoque la conceptrice de l'anthologie Blanca Hernández Quintana. La tonalité presque agressive du tout premier poème « Hipocresía » manifeste cette relation conflictuelle par le recours aux impératifs comme mode d'échange ; de même que la pléthore de négations traduit le refus définitif par le je poétique de l'image qui lui est renvoyée :

No soy la que camina con la risa en la boca,
ni la que va de paso con la mano extendida.
No soy la compasiva, ni la triste y callada:
soy la que lleva en sí la hipocresía.

No os canséis de mirarme con la mirada abierta
cual lobos al acecho de mi temor oculto.
Yo soy la hiedra extraña que trepa en una risa
y llora en la raíz, bajo la tierra roja.

Yo soy la piedra dura donde la mar se agota,
la fusta que no tiembla, la espuela congelada:
mi semblanza presento sin dolor y sin sombra.
Miradme, concedme, sabedme de esta forma
terrible que no oculto.
Mañana seré otra de la que ahora escribe (Sosa, 2018 ; 29).

10. Rejetant l'image véhiculée par le discours du vous pour lui opposer avec véhémence, dans un quasi défi, une image totalement alternative, le je poétique construit une dynamique d'échanges qui laisse clairement voir une

situation d'antagonisme entre un sujet isolé et un groupe à l'affût, entre un sujet qui s'affirme incompris et un groupe qui l'enferme dans une représentation falsifiée. Ce conflit toutefois en reste au stade virtuel car ce dialogue est intérieur — bien qu'empruntant des formes d'oralité — comme le suggère le titre. Le motif de l'hypocrisie révèle paradoxalement le jeu identitaire auquel se contraint le je poétique, provisoirement du moins, « [...] la que ahora escribe » (*Ibid.*), face au regard des autres. La contradiction voilement *vs* dévoilement — « *oculto vs no oculto* » (*Ibid.*) — manifeste la pleine conscience qu'a le sujet lyrique de ce qu'il nomme hypocrisie. Le concept est emprunté au lexique de la morale chrétienne, ce qui entre en cohérence avec la présence de dieu, allocutaire récurrent dans l'anthologie. Le recours au futur en conclusion du poème traduit tout ensemble une aspiration et une frustration, sentiment sur lequel revient la critique sosienne. Le dialogue pose paradoxalement l'impossibilité de se dire, de parler et il met en lumière le recours à l'écriture comme seule possibilité d'expression. Aussi nombreux sont les dialogues qui soulèvent le thème de l'identité tout comme nombreux sont les titres qui s'y réfèrent. « Muchacha sin nombre » (*Ibid.* ; 53) est un des plus emblématiques, développant la récusation du nom dans lequel le sujet, dépourvu de véritable vie comme être, ne peut se reconnaître :

No me llamo Natalia.
Jamás nací.
O si nací fue muerta.
[...]
Yo no existí jamás.
A lo sumo fui venas, manos, sangre,
un corazón pequeño y precintado,
pero no fui jamás destinado a ser alguien.
Mi nombre, yo, Natalia,
estará inscrito en un papel cualquiera,
en labios que no saben lo que hablan,
en tardes remotísimas y ausentes,
acaso
en el tiernísimo corazón de alguien.
Mas yo, yo no soy yo.
No soy Natalia (2018 ; 53).

11. Ici, le je lyrique, qui paradoxalement affiche un nom, s'affirme devant un interlocuteur (ou plusieurs) privé d'identité réelle. Ce qui prime est la véhémence de l'adresse — accentuée par le paradoxe —, la quasi violence du

ton et les boucles discursives qui reconduisent toujours au même, signifiant ainsi l'impasse existentielle du sujet.

12. De sorte que les journées, la vie qui se déroule sous le regard des autres, en viennent à signifier un combat usant et permanent comme le souligne le superlatif absolu « Algunas noches [...] como purificada de la lucha intensísima del día » (Sosa, *ibid.* ; 33). Ce conflit qui se répète dans nombre d'autres dialogues se double de la quête du lieu. Le thème de l'exclusion s'impose dans les échanges à travers des images et un sémantisme récurrents dès les premiers poèmes. Il prend la forme de l'errance, du voyage interminable, qui revient à l'identique sous forme de cauchemars, ainsi dans « Nocturno » (*Ibid.* ; 33-34) :

Y nunca puedo saber qué hay
más allá de la piedra,
ni por qué las negras sombras, comienzan
cada vez más apretadas, más cercanas, más horribles.
¡Y tampoco puedo romper el cerco
Y echar a correr hacia el final!!
Y tampoco sé por qué emprendo este extrañísimo viaje,
repetidamente,
una y otra noche (*Ibid.* ; 34).

13. La dimension réitérative du dialogue intérieur représente formellement la dimension obsessionnelle du voyage, le superlatif renvoyant à une des catégories freudiennes connues, *la extrañeza*, ce phénomène du connu, du familier qui néanmoins perturbe.
14. La fuite sur des routes, des chemins, est à l'évidence liée à la quête identitaire du je lyrique comme en témoigne à l'envi le poème « La extranjera » (*Ibid.* ; 71) ; il conjugue étroitement perte du lieu et du nom, posant l'analogie de l'exil et de l'étrangeté.

Soy la extranjera inquieta
que por la calle huye
en busca del hotel del que ha extraviado
nominación y número
[...]
y aterrados los ojos por lo cierto
de saberse en el exilio sola.

Mi nombre sólo es bruma entristecida
y nadie lo pronuncia por extraño (*Ibid.* ; 71)

15. Cette double quête est faite de questionnements récurrents, particulièrement dans les deux premiers recueils où le même se répète, enfermant le sujet poétique dans un labyrinthe intérieur et ceci, paradoxalement, malgré le recours constant au dialogue. Les échanges semblent ne devoir pas aboutir ni dénouer quoi que ce soit ou du moins qu'incomplètement, le dialogue se situant dans un intermédiaire entre dévoilement et voilement. Cette ambiguïté est encore accentuée par l'auto-désignation qui contribue à orienter les dialogues vers une dimension autobiographique. Cette autoréférentialité est déclinée sous des formes variées au fil des poèmes et des interlocuteurs, ce sont souvent des proches avec qui le je dialogue : (« ¡ [...] y sé Natalia, ¿Natalia ?, ¡Ay Natalia [...]! »(Sosa, *ibid.* ; 65, 66, 69).

3. Le dialogue comme confiance et dérobadé

16. Les confidences sont au centre de l'anthologie et la construisent comme une autobiographie dans les dialogues intimes avec l'entourage ; le je y apparaît déterminé par des lieux (le bureau, la maison familiale, les livres...), par une activité (l'écriture poétique et l'écriture journalistique), par un environnement familial et amical clairement désigné (soit nommé dans le corps des poèmes, soit dans le paratexte). Le je se montre entouré d'amis, qui se révèlent être des artistes, écrivains, poètes : « Pedro, hermano, me pides que te escriba,/ me pides un poema, la palabra que evoca/ la hermandad que nos une [...] » (Sosa, *ibid.* ; 62). Ce sont des personnes qui partagent également avec le je un lieu et un quotidien lié au travail :

Antonio,
cuando te veo entrar en mi oficina
a través del cristal de la ventana,
mi corazón murmura:
ahí va un poeta. [...]
Y corro la persiana para verte.
Acaso te pregunto, tú lo sabes,
«¿Está podando hoy?»
y deajo, con descuido, caer
en las palabras
el recuerdo de mi casa vieja,
para mirarte y mirar en ti a mi padre.
—A él también las flores le nacían
y escribía poemas
que lanzaba a la angustia de la tarde—.

C. TERRASSON, « Natalia Sosa : un dialogue entre confidence, réflexivité et dérobadé »

Ahora te confieso, cuando no sé por qué
—¡somos los poetas tan extraños!—
evocándote estoy en la mañana
que eres en mi oficina un alud de colores.
¡Cuántas veces se despegan mis ojos de la máquina
y vuelan, ciegos a beber de tu dicha
y me retornan luego
los breves pétalos que tus dedos tocan!

Ay amigo
mientras yo la poesía escondo
—mi único ropaje—
en cualquier cercana estantería
y escribo en vez de «pan», fechas y nombres,
desgranando tú el rosario de mi melancolía.

Antonio, compañero,
poeta tú de Dios, yo del verbo,
poeta tú de luz, yo de tristezas,
poeta tú de vida, y yo de ausencias.

Compañero entrañable,
siendo tú de los dos el más poeta,
¡cultívame la flor de la esperanza! (Sosa, *ibid.* ; 67)

17. Ce poème combine plusieurs niveaux et modalités de dialogues : l'adresse à l'ami poète que suggère l'amorce, l'évocation d'une situation répétée (l'arrivée habituelle de l'ami dans le bureau), de là des éléments contextuels et narratifs, le dialogue direct marqué par des guillemets (une très brève et unique question), enfin des moments de dialogue intérieur du je (souvenirs, réflexions introspectives, les tirets symbolisant la clôture de cette intériorité). Le je poétique tisse un entrelacs dialogal dans lequel il superpose deux niveaux de discours intérieur : premier niveau, celui que déclenche l'arrivée de Pedro, situation que le je recrée mentalement, qu'il se raconte à lui-même en lui donnant la forme d'une fiction de dialogue avec l'ami ; c'est la partie la plus développée du poème. Le second niveau est celui du for intérieur. Le premier relève de la relation amicale dévoilée dans un échange imaginaire, alors que le second niveau livre au lecteur la vérité ultime du je, une vérité qui est dérobadé à l'ami tout comme les vers que le je cache sur une étagère. Ce double niveau de dialogue mime le creusement par le je poétique de sa propre intériorité. La fonction de cette dynamique à double niveau, de creusements emboîtés est de faire émerger l'être profond, l'objet de la quête. Le dialogue avec ses modalités et son double niveau

acquiert ainsi une valeur heuristique, instrument de recherche et de connaissance.

18. Le jeu dévoilement-voilement se produit souvent lorsque le poétique se montre en situation d'échange amical sur le mode de la confiance ; il ne dit pas tout, il cèle en lui des remarques dérobadées à l'aveu. Cela même lorsqu'une amie lui confie ses pensées intimes. Dans le poème « A mi compañera Yolanda » (Sosa, *ibid* ; 69), le lecteur comprend qu'il s'agit d'une amie de toujours qui lui ouvre son cœur et lui confie sa hantise de la mort, or y compris avec elle le je ne peut s'exprimer directement : « Yo quisiera decirte/ que la muerte está lejos [...] y no encuentro palabras volanderas,/ que cieguen este miedo y este espectro. [...] ¿Cómo decirte lo que la muerte quiere? » (*Ibid.* ; 69-70). Il réfute intérieurement les propos de l'amie ramenés à des éléments futiles, quasiment disqualifiés : « Mira, morir no es lo que sientes: [...] Morir no son tus manos/ que giran el volante/ y que me llevan,/ ni la pequeña arruga que te cruza la frente » (*Ibid.* ; 69). Enfermé dans sa propre douleur et son expérience individuelle, le je lyrique s'avère incapable de répondre, « ¿Cómo decirte lo que la muerte quiere? ». Il ne peut témoigner que de son propre ressenti, évocation qui constitue l'essentiel du poème. Le dialogue avec l'amie mêle dialogue indirect, rapporté, intérieur ; cette modalité discursive, qui se conjugue à des interpellations, exclamations, répétitions construit une diction proche de l'oralité dialogale. Au-delà, nous devons interroger ce que dit le recours à ce type de dialogue, faux dialogue car bien qu'il soit affiché comme tel il révèle l'absence de véritable échange. Il semble dévoiler une solitude et un enfermement à la fois, en dépit de la présence marquée de nombreux allocutaires bienveillants et très proches.
19. Le dialogue, loin de déboucher sur une ouverture à l'autre et une réciprocité, bifurque souvent vers le repli sur soi, la dérobadé, le dialogue avec soi. Du fait de cette mécanique de repliement sur l'intériorité, le je lyrique ressasse indéfiniment ses frustrations et ses obsessions, telles que ses cauchemars d'errance. Le motif du chemin, proche de celui de l'exil, la quête d'un lieu à soi reviennent comme on l'a dit au fil des poèmes.
20. La dimension dialogique, à savoir ici le dialogue interne, mime sans doute l'enfermement dans l'île, dans une image, dans un cercle d'amis ; c'est là un milieu certes composé d'artistes et d'écrivains comme l'atteste l'ensemble des dédicataires (tous insulaires comme le je) ainsi que des

interlocuteurs. Bien que les dialogues suggèrent un milieu protégé, ils disent également la clôture d'un monde qui ne suffit pas à l'épanouissement du je. C'est tout le paradoxe de cette œuvre qui mise sur le dialogue pour traduire la solitude, un sentiment de rejet, d'enfermement, d'errance et qui manifeste au final, l'impossibilité d'échanger vraiment, que ce soit avec les autres anonymes ou avec l'entourage. L'amorce de « Muchacha ausente » est particulièrement illustrative de cette difficulté douloureuse, de ce sentiment de solitude absolue vécue comme une forme de mort.

Dijiste, ¿Natalia?, y contestó la lluvia.
Miraste, ¿tus ojos?, y surgió la tristeza.
Hablaste y las hojas de oro de tu voz
las arrastró el otoño,
lejos, lejos (Sosa, *ibid.* ; 65)

21. Le rythme haché des deux premiers vers suggère déjà par ses ruptures une forte tension et une difficulté. Comme le manifeste le schéma syntaxique (Dijiste... y/ Miraste... y/ Hablaste y...) qui introduit une manière de ressassement impuissant, le dialogue ne peut se nouer, à quoi s'ajoute l'épuisement de la voix poétique (les vers vont en se réduisant au fil de la strophe, le schéma initial lui-même est abrégé par l'absence de question directe). La phrase finale constate métaphoriquement comment les mots se perdent en s'envolant. Bien que longue et courant sur trois vers, elle semble aller vers sa disparition du fait de la réduction progressive des vers. La concentration d'effets sonores (répétition des gutturales, des dentales, la paronomase, la vocalisation des o) vient également aiguïser le sentiment douloureux d'impuissance discursive. L'élément sémantique enfin dessine le motif de la mort de la voix.
22. Le sujet lyrique se tourne ainsi constamment vers des formes dialoguées pour se trouver et se dire, pour manifester dans le même temps les limites de ce qui devrait être un échange. Il ne cesse de se répéter, de protester de sa souffrance, de réitérer sa solitude, non sociale mais intime, ou plutôt amoureuse, y compris sexuelle bien que le désir s'exprime toujours par des images plutôt convenues du corps, de même que le sémantisme érotique reste très sage, nous y reviendrons. Les dialogues dessinent une autobiographie poétique dans laquelle néanmoins la parole tend peu à peu à s'affirmer, particulièrement dans le troisième recueil porteur de ruptures.

4. Des dialogues de rupture

23. Le postulat d'Henry Meschonnic que nous avons repris en début d'étude « Le je est toujours dialogique » (1985 ; 124), semble confirmé par la poésie à forte densité dialogique et dialogale alternativement de Natalia Sosa. La présence du je poétique est incontestable, cette figure évolue toutefois au fil des recueils passant des premiers poèmes, à la tonalité souvent désespérée et pathétique, à la révolte puis à l'affirmation d'une véritable identité en fin de parcours. Les trois recueils de l'anthologie marquent un procès qui mène de la récusation initiale, passant par un collectif situé dans l'enfermement insulaire, *Muchachas en la isla*, à l'autoportrait final. Cette trajectoire manifeste une tension entre le dit et le non-dit qui conduit à la révolte du 3^e recueil, où le je poétique apostrophe Dieu pour l'avoir rejeté. Interlocuteur récurrent des premiers recueils, celui auquel le je confiait sa détresse et son incompréhension, devient dans les poèmes de la fin du recueil, objet de reproches. Dans « Plegaria » (Sosa, 2018 ; 103), le je féminin s'adresse à lui dans une sorte de parodie biblique qui dément la mansuétude du créateur, « [...] tu ingente amor/ termina cuando tocas mi frente » (Sosa, 2018 ; 103), elle se dit jugée « [...] Nunca fui para ti la hija que soñarás, [...] me llamas maldita por romper la armonía » (Sosa, 2018 ; 103), elle s'affirme condamnée « expulsada de ti » (Sosa, 2018 ; 104), elle rejoue l'expulsion du paradis mais en dévie le sens ultime, dénonçant dieu comme un être tyrannique qui repousse sa créature. La rupture consommée apparaît dans la disparition du possessif initial, « Dios mío » (Sosa, 2018 ; 103), qui traduit un éloignement « Dios » (Sosa, 2018 ; 104). La mauvaise fille s'émancipe en tenant un discours de vérité contre l'autorité divine et paternelle « [...] te lo digo sin más en esta tarde » (Sosa, 2018 ; 103).
24. La dimension auparavant victime laisse place dans le tout dernier poème « Indiferencia » (Sosa, 2018 ; 120) à une revendication résolue, celle de briser l'image convenue construite au fil des ans. Le je affirme son refus de se laisser enfermer dans une identité qui n'est pas la sienne : « Ya no quiero ser la mujer triste,/ me cansé del cantar de la tristeza,/ de sepultar los años que me viven,/ de, invariable, vestir de color negro. » (Sosa, 2018 ; 120). Il récuse son image et refuse de s'apitoyer sur son sort comme le dénote l'accumulation des négations (ici mises en valeur par les effets d'allitérations) : « No pediré perdón si me hacen daño/ ni nunca ya será la compasión/ mi eterna compañera » (Sosa, 2018 ; 120). Le je poétique reven-

dique un regard neuf, lucide, sur son être et sur son corps rejetant les illusions antérieures (« Quiero a los ojos mirarme abiertamente,/ ver el gris de mi pelo [...] ») (Sosa, 2018 ; 120). Le titre par son poids sémantique et sa modalité syntaxique (totale indétermination) annonce une bifurcation dénotée par l'emploi du futur. La forme dialogale montre que le je poétique se parle à lui-même et dresse un bilan ; la fiction de l'oralité propre au dialogue est éminemment marquée par des tournures qui instituent un interlocuteur : exclamations et questions directes. La fin du poème hyperbolise cette oralité, authentique expression d'une individualité subjective, d'un je qui s'émancipe devenant un vrai sujet ; et en effet se dessine en creux un autoportrait. La manière de théâtralisation énonciative passe d'abord par une énumération, véritable cascade de questions directes (de fait, rhétoriques) accentuées par l'anaphore (outre l'effet sonore induit par la consonne occlusive), énumération suivie d'une nouvelle exclamation qui poursuit l'anaphore en jouant sur une homonymie. Enfin, la représentation de l'échange oral s'appuie sur un double impératif (là encore souligné par un effet accentuel proparoxyton) à l'endroit d'un interlocuteur hypothétique :

¿Que la luz me hará falta mientras tanto?
¿Que no podré vivir sin voz ajena?
¿Que volverá el recuerdo alguna tarde?
¿Que lloraré, tal vez, la misma pena?
¡Qué importa! Afilaré mis garfios
y alertaré mis dedos. Y, si alguien,
de nuevo, me suplica: extiéndeme la mano,
compañera, aclárame la sombra,
se volverá mi rostro indiferente,
indiferente y nuevo (Sosa, 2018 ; 120-121).

25. Si la forme entend être celle du dialogue, le poème s'oriente vers une sorte de manifeste, une proclamation d'indépendance chèrement acquise ainsi que le suggère la fonction expressive ici patente.
26. Ce poème fait ainsi office de charnière et de conclusion : il doit être lu comme la fin d'une étape, initiale et révolue, et l'amorce de la suivante. La première se compose de dialogues (réflexifs ou pas) destinés à aider le je poétique à survivre face à une situation vécue comme un enfermement et une incompréhension par les autres de son être. On assiste à des échanges où le je poétique ressasse sa douleur, ses plaintes entre confidences et déro-

bades, mais ces dialogues donnent lieu à un retour du même plus qu'à une véritable avancée. Ce n'est vraiment que dans la toute fin de ce troisième volet que s'amorce la révolte en vue de construire autre chose, de se construire. Le je passe en effet à la compréhension de son enfermement, voire auto-enfermement dans une sorte d'auto-compassion, il s'affirme dans une posture de combat, répondant par avance aux objections, pour défendre cette identité pressentie qui s'oppose à son image publique : « ¡Ya nadie dejaré que reconozca/ que tengo un corazón tan vulnerable!;/ [...] / ¿Que lloraré tal vez la misma pena?/¿Qué importa? Afilaré mis garfios/ y alertaré mis dedos [...] » (Sosa, 2018 ; 120-121). Le recours à un lexique belliqueux et la figure métonymique des doigts dans le dernier syntagme manifestent une réorientation de l'écriture qui rejoint les postulats posés par Blanca Hernández Quintana dans l'introduction.

En su poesía irá reforzando sus discrepancias con el pensamiento oficial y va eligiendo ser ella misma. [...] « Indiferencia » representa un cambio de actitud y un acercamiento a su aceptación (Hernández Quintana, 2018 ; 21).

27. Ceux-ci semblent s'appliquer davantage à l'écriture à venir qu'à l'écriture présente dans l'anthologie. Blanca Hernández Quintana interprète également la poésie de Natalia Sosa comme une parole qui dit le refus des stéréotypes, qui s'inscrit contre l'assignation de genre, en particulier la critique se réfère aux théories du genre telles que postulées par Judith Butler en évoquant « el cuerpo abyecto » (Hernández Quintana, 2018 ; 11) assimilé à « cuerpo[s] rechazado[s] » (Hernández Quintana, 2018 ; 11) ou *cuerpo incomprendido* » (Hernández Quintana, 2018 ; 10). Or, le poème « *Cuerpo mío* » (Sosa, 2018 ; 101) traduit une manière d'empathie à travers le dialogue du je avec ce corps qui l'accompagne. La métaphore de l'arbre, élément vivant, sensible, fort et fragile à la fois, suggère un dédoublement et un regard porté sur ce corps qui s'avère protecteur et rassure : « [...] eres mi hogar de huesos y de carne/ mi única entidad, lo que me lleva siempre. [...] sencillamente solo, árbol pequeño y frágil » (Sosa, 2018 ; 101). La question du corps est en effet posée dans les poèmes, à travers l'expression d'un corps en souffrance mais également par ses sensations, ses émois, plus que tout à travers la revendication de la souffrance et du désir frustré. Le corps désirant apparaît presque toujours en creux ou métaphoriquement comme « llama de fuego, ardientes deseos, murmullos ardientes » (Sosa, *ibid.* ; 117).

28. Quoi qu'il en soit, l'écriture poétique par le recours presque constant au dialogue a permis au je poétique de dépasser la situation première et de se projeter dans le futur afin de se découvrir, de montrer un visage nouveau, dernier mot du poème et de l'anthologie. Le je poétique a enfin trouvé son lieu, celui que lui offre l'écriture de la poésie, où il peut se révéler à lui-même et où il souhaite pouvoir se dire.

Conclusion. Le dialogue d'une poétesse

*Oh Alfonsina lejana, cómo te he recordado
al sentirme incrustada en tu legión inmensa (Sosa, ibid. ; 115)*

29. L'anthologie sosienne est un livre poétique où le rôle du dialogue est assurément exacerbé. Cette forme permet l'expression d'une douleur tout ensemble exposée et retenue, répétée et tue, au cours d'une quête double : celle d'un lieu-refuge, celle d'une identité. Dans les vers cités en épigraphe, dans ce dialogue avec la poétesse argentine, apparaît l'aveu de la tentation du suicide (mot présent ensuite dans le poème) et celui d'une communauté de destins signifiée par le sémantisme. Ils disent ce que remarquent les rares critiques sosiens, l'éternel retour de la souffrance et la frustration.
30. L'anthologie illustre une étape de l'œuvre de Natalia Sosa ainsi que l'annonce le poème final et ainsi que le confirme la critique : le ton du sujet lyrique a changé, se montrant plus affirmé. Néanmoins le recours au dialogue demeure premier comme l'illustre un article de Teresa Cancio León consacré à Natalia Sosa dans la revue canarienne *Aguayro* en 1985. Y est publié un poème alors inédit, où le je lyrique s'adresse directement à un tu, la personne aimée. Si le lyrisme peut paraître quelque peu convenu dans ses analogies ou métaphores (poids sans doute d'une tradition pétrarquaisante dans le choix lexical et métaphorique), on ne peut que remarquer néanmoins combien le je poétique se montre empli d'une forme d'espoir, comment le poème est saturé par le sémantisme du corps de l'autre (*seno, manos, venas, espalda, regazo, pecho*) manifestant un désir charnel et un plaisir physique (*libando las mieles, despiértame con tu reloj de sangre/*

¡Márcame el oleaje de impudorosa entrega!) loin de la culpabilité antérieure :

TÉNME así (*Sic* dans la revue où est reproduit le poème inédit)
Ténme así, siempre, ¡oh, amante!
abrazada a la paz de tu silencio,
a tu latido, dulce amor de abeja,
libando las mieles en la perfecta hora,
agónico aleteo de mariposa frágil.
Ténme así, siempre, siempre;
podrán los girasoles de tus manos
girar en torno de mis venas quietas.
Oh, amante, ténme lejos del mundo,
en la luz de tu seno.
Ténme así, siempre, siempre.
Ténme en tu universo de immaculada sombra,
adósame a tu espalda cuando duermes
-cuando a mi lado duermes-,
y despiértame con tu reloj de sangre.
¡Márcame el oleaje de impudorosa entrega!
Oh, amante, ténme así, siempre, siempre,
en tu regazo de calmado viento,
en el alféizar de tu pecho blanco.
Ténme así, en silencio, siempre.
Cántame. Arrúllame.
Así, siempre, siempre. (Sosa, 1985 ; 5)

31. Ce poème de 1985 traduit néanmoins encore si ce n'est une forme d'autocensure, du moins une retenue forte chez Sosa dans l'expression du désir physique. Ce qui permet à Teresa Cancio León de tenir des propos eux-mêmes très évasifs sur l'évolution de la poétesse commentant en particulier :

[...] una aceptación personal que sí es nueva y que marca sus versos, una plenitud humana desconocida hasta el momento en su producción literaria, expresión de la consecución de la madurez tan deseada [...] asumiendo completamente las ideas por las que desea continuar latiendo (Cancio León, 1985 ; 5).

32. Il est patent que le je poétique se dérobe encore par une désignation neutre, du moins ambivalente, de l'être aimé, « amante », taisant qu'il s'agit d'une femme, tout comme son érotisme est lesté par la tradition et bien loin de celui des années 1980. La poésie espagnole a vu alors surgir une nouvelle génération d'écrivaines et poétesses qui questionnent et subvertissent allégrement les normes patriarcales héritées du franquisme. Ainsi la poétesse Ana Rossetti donne une voix affranchie à l'érotisme et au désir féminins dans des dialogues sans ambiguïté. Bien auparavant encore, Gloria Fuertes

avait incarné une voix dissidente par rapport aux modèles de femmes homologués par la société national-catholique (*El ángel del hogar* et la vierge militante, incarnée par Pilar Primo de Rivera). La transgression du canon dominant était ainsi déjà bien affirmée du côté des femmes écrivaines. Sans doute faut-il voir dans l'enfermement – lié à l'insularité, voire à un milieu social – de Natalia Sosa une raison à une diction indéterminée et détournée qui occulte son lesbianisme. Dans l'ouvrage *Escritoras canarias del siglo XX*, Blanca Hernández Quintana avance que se conjuguent trois facteurs de l'invisibilisation de Natalia Sosa : « En Natalia Sosa se junta la insularidad, ser mujer y homosexual en tiempos de la posguerra. Lo tenía todo en contra » (voir Delia Aranda, 2019). Si ce dialogue rattache encore la poésie de Natalia Sosa à la confiance à moitié dite, il cherche à privilégier en revanche l'expression du désir dans un dialogue qui hypertrophie, par des récurrences marquées, tant la fonction expressive que conative. Ce qui frappe dans la nouvelle phase qu'illustre le poème, c'est la permanence du recours au dialogue ; ici une manière d'adresse faudrait-il plutôt dire, une adresse à soi et à l'autre, une adresse aux autres, qu'il soit lecteur ou corps social. L'intensité intersubjective et la quasi urgence que porte cette adresse témoigne du souci, non plus tant de récuser une image de soi rétrécie et partant falsifiée mais de développer son moi, de le déclore comme dirait Fanon, pour entreprendre le processus d'individuation, de « sculpture de soi » (Fleury, 2020 ; 221). Cela en cohérence avec cet être devenu sujet enfin pourvu d'identité et de lieu que le dialogue poétique et l'expérience esthétique ont permis de découvrir puisque telle est la fonction de la poésie comme le théorise Jérôme Thélot :

La forme du poème est le lieu verbalisé du travail de soi sur soi, du poète qui s'y approfondit, qui y devient davantage humain et davantage lui-même, qui s'y trouve et s'y crée. La forme est le présent vivant donné à soi, l'apparition à soi-même de la temporalité subjective de celui qui y arrive (Thélot, 2013 ; 120).

33. Thélot postule que le travail vivant de la poésie s'accomplit tant sur le sujet du poème que sur le lecteur rappelant ainsi que la poésie est fondamentalement un échange :

Autrement dit, le poème n'est rien d'autre que le travail qu'il accomplit en son lecteur-auditeur, rien d'autre que son propre travail communiqué en autrui. [...] Vivant, le poème l'est comme auto-manifestation à autrui de sa vie singulière. Tout son être est son travail qu'il fait faire au lecteur-auditeur, par où celui-ci vit davantage, est davantage humain. (*Ibid.* ; 121)

34. Ce travail s'effectue dans le continu vivant qu'institue la parole poétique, elle s'adresse à soi comme à autrui, manifestant de la sorte son dialogisme radical.

Bibliographie

BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, « Points », 1984.

CANCIO LEÓN Teresa, «Natalia Sosa Ayala: La poesía desnuda», *Aguayro*, Gran Canaria, Caja insular de ahorros de Canarias ed., Año XII - Núm. 157, Enero - Febrero 1985, p. 3-5.

COLLOT Michel, *La matière-émotion*, Paris, PUF, « Écritures », 1997.

DELIA ARANDA Carmen, «La voz recobrada de Natalia Sosa», 21 enero 2019, [<https://www.canarias7.es/portada/la-voz-recobrada-de-natalia-sosa-IF6337208>]

FLEURY Cynthia, *Ci-gît l'amer. Guérir du ressentiment*, Paris, Gallimard, « nrf », 2020.

HERNANDEZ QUINTANA Blanca, «Natalia Sosa Ayala: un itinerario didáctico de su obra poética» in Natalia Sosa, *No soy Natalia*, Madrid, ediciones Torremozas, 2018, p. 9-22.

MALLARMÉ Stéphane, *Poésie et autres textes*, J.L. Steinmetz éd., Paris, Livre de poche, 2005, p. 360.

MESCHONNIC Henry, *Les états de la poétique*, Paris, PUF, « Écriture », 1985.

NOËL Bernard, *Où va la poésie*, Draguignan, Éditions Unes, 1997. <http://revue.faire.part.pagesperso-orange.fr/Images/Num-B-Noel.pdf>

SOSA Natalia, *No soy Natalia*, introducción de Blanca Hernández Quintana, Madrid, ediciones Torremozas, 2018.

C. TERRASSON, « Natalia Sosa : un dialogue entre confidence, réflexivité et dérobadé »

THÉLOT Jérôme, *Le travail vivant de la poésie*, Paris, Les Belles Lettres, « Encre marine », 2013.

ZIMMERMANN Marie-Claire, « Écrire sur la poésie : un devoir de clarté » in *Écrire sur la poésie*, Laurence Breysse-Chanet, Henry Gil, Ina Salazar (coord.), Paris, Indigo & Côté-Femmes éditions, 2006, p. 259-271.

WOOLF Virginia, *Un lieu à soi*, nouvelle trad. de Marie Darieussecq, Paris, Seuil, 2016.