

Continuités et discontinuités, des « vibrations magnétiques » dans et entre deux anthologies de femmes poètes, Nancy Morejón et Georgina Herrera

RENÉE CLÉMENTINE LUCIEN

SORBONNE UNIVERSITÉ CRIMIC EA 2561

renee.clementine.lucien@paris-sorbonne.fr

Préambule

1. 1/Pourquoi cet intitulé métaphorique, celui de « vibrations magnétiques », pour aborder l'objet qu'est l'anthologie ? La métaphore renvoie à des ondes qui se propagent par le mouvement, peuvent faire penser à la physique des particules ou renvoyer à des mouvements tectoniques de la Terre, des éléments. Ce choix procède de ce qu'elle suppose de dynamique de désagrégation, de dispersion, de tension, d'attraction et de recomposition de composantes pour constituer un ensemble original, donc de discontinuité en perpétuel mouvement d'assemblage de ce qui est épars et en quête de continuité. L'idée de « vibrations magnétiques » m'est inspirée par le Martiniquais Édouard Glissant (1928-2011), poète, romancier et penseur à l'origine d'une œuvre critique importante sur le poème, auteur lui-même d'une anthologie non canonique, celle qui m'a incitée à m'intéresser aux anthologies, parce qu'elle m'a confrontée à l'ouverture infinie, à l'extrême de la poésie en étendue (Glissant, 2010). Dans sa pensée se déployant comme une philo-poétique, l'absence de système, l'idée d'un chaos-monde et d'un Tout-monde, d'une attention au Divers (le discontinu), mais dont la mise en Relation sans hiérarchisation construit du continu, fondements de l'assemblage dans sa propre anthologie, ont irrigué ma réflexion.
2. 2/Le choix : anthologie de poètes
3. Pourquoi choisir comme objet des anthologies de textes de femmes poètes réalisées au cours d'un travail collectif ? De fait, ces anthologies instaurent une continuité entre leur propre pratique créatrice, ce qui l'inspire, et ce qui mérite d'être sélectionné en fonction d'une sensibilité particulière,

d'un dessein personnel ou résultant d'un projet concerté et même d'une collaboration pour créer un objet intermedial comme c'est le cas d'un des exemples analysé. Entrent alors en jeu des processus de déconstruction d'ensembles textuels déjà constitués (discontinuité) et de reconstitution anthologique installée dans une autre configuration tournée vers la continuité.

1. Préliminaires théoriques

1.1. DÉFINITION DE L'ANTHOLOGIE

4. Plus généralement, l'étymologie de l'appellation « anthologie » est grecque, de *anthos* (fleur) et *leigen* (choisir). Métaphoriquement, l'anthologie est un bouquet de fleurs, résulte d'une sélection de beaux textes, significatifs, importants, chaque fleur constituant une individualité par sa forme, son parfum, son chromatisme, son tropisme, ses vertus intrinsèques, alors que son insertion dans un bouquet lui confère une autre substance et existence, de caractère alchimique et relationnel, qui modifie son essence et son allure originelles. Dès lors, s'opère une subtile modification du chromatisme de chaque fleur engendrée par sa proximité avec les autres végétaux qui s'observe lors de la perception du bouquet. Pour filer la métaphore, disons que, chacun à sa façon, la fleur isolée, et le bouquet qui assemble des fleurs et fait du continu à partir du discontinu en mêlant leurs propriétés naturelles ou médicinales à des fins cosmétiques ou curatives, produisent un effet synesthésique différent sur celui qui les observe, les touche et hume leur parfum. En soi, l'assemblage oblige à une interprétation nouvelle de ses éléments. Si l'on considère l'anthologie sous le prisme de la pratique artistique, comme le résultat d'un montage, d'un assemblage, d'un agencement, l'idéal recherché est celui d'une forme accomplie, continue, mais à partir de ce qui n'est pas uniforme.
5. Pour ce qui concerne la dynamique interne et l'organicité de l'anthologie, elle procède d'une double opération, d'exclusion (discontinuité), puis d'inclusion (continuité). L'anthologie peut prendre la forme d'un montage citationnel dans lequel il convient de souligner la « détachabilité » des textes. L'extrait littéraire ou le poème se trouvent inclus dans un dispositif en fonction d'enjeux discursifs et d'une poétique dans une perspective qui

en modifie la matière et la fonction de départ. Comment et pourquoi structure-t-on en ensemble ces « pièces détachées » dont parle Jean-Michel Espitalier (2011) ? Quels critères d’assemblage, de mise en bouquet, président à la constitution des anthologies ? Vers quel but tend-on en les élaborant ?

6. Elles ont, à n'en pas douter, une fonction de conservation et de préservation, qui a partie liée avec le patrimoine, la reconnaissance et l'appropriation d'un héritage littéraire accepté en partie ou dans sa totalité, en assurant ainsi de la continuité par la transmission, même si la nécessaire réorganisation de leurs éléments s'opère par des choix qui produisent d'abord de la discontinuité. Le recueil et l'anthologie se définissent, pour reprendre les termes de Bombart, Cartron, et Rosellini, comme :

[...] deux formes de compilation qui ont en commun, de contribuer, en leur temps et dans le nôtre, à former l'idée même de littérature, comme espace de production et d'appropriation des textes, partie prenante de la fabrique d'une culture instituée et identifiable comme telle. [...] Bien qu'appartenant au vaste ensemble des recueils, l'anthologie en est un cas singulier, le plus apte à être circonscrit par une définition précise et stable du fait de sa visée patrimoniale (Rosellini, 2017).

7. Quant à Emmanuel Fraisse, dans *Les anthologies en France*, il définit l'anthologie comme un « Musée et manifeste, à des degrés divers, elle garde ces deux faces, parce qu'elle est, par essence, porteuse d'une certaine idée de la littérature » (2017 ; 8).

1.2. LES AUTEURS D'ANTHOLOGIES

8. Lorsque l'on considère les auteurs ou autrices d'anthologies, leurs concepteurs ou conceptrices, la position adoptée à l'endroit des auteurs et autrices des corpus, vis-à-vis des œuvres, du canon et de l'institution littéraire rend compte de leur degré d'adhésion, de conformité à une certaine valeur littéraire, facteur de continuité, ou de leur capacité à s'en émanciper, facteur de discontinuité. Cela veut dire que l'anthologie peut chercher à maintenir un canon littéraire. Pour Didier Alexandre, dans *L'anthologie d'écrivains comme histoire littéraire*, l'anthologie d'écrivain est un moment de la poésie, expression singulière d'un poète, en accord ou discordance avec les canons de l'institution (2011). Elle peut donc affirmer une autre conception de la littérature, plus transgressive en proposant un choix des composantes et une conception originale de l'ordonnement des élé-

ments qui la composent ; dans ce cas, elle prend la forme d'un manifeste. Un exemple d'anthologie non canonique, issue de la propre rencontre sensible d'Édouard Glissant avec la littérature du monde, et s'affichant comme tel est *La terre, le feu, l'eau et les vents, une anthologie de la poésie du Tout-Monde* (2010). La préface rédigée par l'auteur « La route bruissante : silencieuse » (2010 ; 13-19) inscrit son projet anthologique dans une conception du poème qui sous-tend la configuration archipélique et rhizomique de ce vaste cheminement :

L'étendue du poème n'est pas infinie, il rencontre tout de suite les autres poèmes du monde, en un lieu évident et secret que tout poème donne à pressentir. C'est en quoi grandit le frémissement né de la lecture ou de la récitation de chaque vœu du poétique [...] Surgissant au travers des chemins qui nous menèrent ici, à cette croisée des langues, où aussi les continents enfin rencontrent les archipels, à nouveau, nous esquissons nos passés, enfouis aux sables plus que probables des grands déserts, et de même entourons-nous nos avenir, creusés au frais des brousses et au fond des rivières (2010 ; 13).

9. Toute cette construction, elle-même donnée comme un manifeste, se trouve nourrie par une conception du Divers qui rapproche les distances et brouille les temporalités. La conception glissantienne de la poésie comme un rapport, une intuition du vivant, une conscience de l'Autre, des vérités et des non-vérités du monde, l'autorise à rassembler des textes non hiérarchisés, d'une grande diversité formelle, dont certains, apparemment, n'entrent pas dans le cadre de textes poétiques canoniques, mais dans lesquels il décele une énergie poétique intrinsèque. L'anthologie s'éprouve comme un réceptacle de « vibrations magnétiques » que Glissant définit en termes de physique des éléments, de force du hasard, qui mettent en relation, en continuité, la quantité infime et infinie de toutes les différences par des assemblages en rhizomes. Cette anthologie de l'extrême se déploie au gré des « vibrations magnétiques » des éléments comme un manifeste contre la chronologie, contre l'idée d'un progrès de l'art, contre les hiérarchisations, elle milite pour le mélange des genres, des écrivains et des penseurs, des artistes et militants de toute origine, de tous les continents. Des extraits de discours philosophiques y vibrent en continuité avec des fragments de romans ou des poèmes, en langue originale de tous les lieux de la Terre, ou traduits, ou dans les langues de départ et les langues d'arrivée placées en perspective. Dans la graphie originale ou traduits, le nahuatl y côtoie le français, l'espagnol, l'anglais, l'hébreu, le yiddish, le palestinien, des langues africaines, wolof et autres, le japonais, le persan etc. La création de cette

anthologie de l'extrême qui révèle une connaissance exceptionnelle des cultures du monde, obéit à un dessein personnel, le lecteur y décèle des affinités électives, et dans sa mise en Relation des énergies de la sensibilité et de la pensée, les écrivains espagnols, lusophones, hispano-américains et caribéens occupent une grande place dans ce bouquet anthologique. À cet égard, Édouard Glissant n'a cessé de tisser et d'entretenir des relations profondes avec le monde culturel latino-américain dans lequel il intègre la Caraïbe dont il est issu. La preuve la plus éloquente en est la fondation de son Institut du Tout-Monde à la Maison de l'Amérique latine à Paris, et ses rapports avec Alejo Carpentier, Nancy Morejón, traductrice en français de ses poèmes, de nombreux peintres des *Amériques baroques*, titre de son essai consacré à leurs œuvres, au nombre desquels figure le Chilien Roberto Matta dont l'esthétique recourant à des formes et à un chromatisme faits de vibrations, d'explosions et de relations, lui renvoie, en écho, une image de la sienne, Wifredo Lam et le sculpteur Agustín Cárdenas. Rompant avec une tradition centrée de l'anthologie, Glissant proclame que chacun peut constituer la sienne propre, et que, en conséquence, toutes pourraient être uniques, en soustrayant, comme il y est parvenu pour l'ensemble de son œuvre, les anthologies au poids du canon. Dès lors que ces « vibrations magnétiques » animent les relations entre des textes qui peuvent être semblables et très divers, tous considérés comme poétiques, cette conception de l'anthologie est inclusive et peut s'appliquer à des anthologies constituées par des formes poétiques plus canoniques et thématiquement plus proches, comme c'est le cas des deux anthologies étudiées.

1.3. LES LECTEURS, AUDITEURS, TRADUCTEURS D'ANTHOLOGIES

10. Pour l'anthologie en général et celle-ci en particulier, il faut considérer le rôle crucial des récepteurs lecteurs, auditeurs, et des traducteurs. Le fait que les artisans de l'anthologie opèrent un ordonnancement des textes dont résulte une certaine alchimie et des résonances par des vibrations magnétiques internes, appelle donc de la part du lecteur, en principe, une pratique dynamique de lecture aboutissant à une homogénéisation de l'hétérogène. Si les textes conditionnent l'horizon d'attente des lecteurs, les paramètres que sont le choix des composantes du bouquet et leur organisation font que le public capte des enjeux éthiques, esthétiques et idéologiques de l'anthologie, de fait, en rupture avec un rapport de discontinuité originel. Pour les lecteurs, l'anthologie légitime les auteurs choisis et les rend visibles les uns

par un rapport aux autres, en instaurant entre eux un rapport de continuité, en dépassant la tension originelle entre discontinu et continu dans la mesure où « Réunir des textes quelle que soit leur forme, homogène ou pas, sous le statut de textes poétiques, c’est constituer un panthéon poétique » (Alexandre, 2011). Même si ceux qui lisent ou écoutent sont conscients de l’existence interne de jointures, d’articulations de l’assemblage, ils recherchent et perçoivent les vibrations organiques, magnétiques de l’ensemble.

11. Par exemple, de la part du lecteur, l’anthologie de la Poésie du Tout-Monde peut s’aborder diversement. En continuité, elle suscite d’abord un sentiment d’étrangeté par sa dynamique énergétique du chaos, du hasard, où ne domine aucun désir de fermeture, où les éléments insufflent leur mouvement tectonique permanent de dispersion et d’assemblage. Immergé dans un univers sans limites, le lecteur doit déployer un effort démultiplié pour appréhender de la continuité et sans doute accroître son plaisir. Cela veut dire que ce bouquet constitué de tant de fleurs diverses a des vertus salutaires car il réunit ce qui sépare, il est paradoxal car il rend intelligible la pensée la plus savante en la mettant en dialogue et en continuité avec les revendications les plus quotidiennes et locales. Cette anthologie est une utopie réalisée dans le sens où elle exclut toute limite en introduisant partout de la continuité. Par son inclusion de tant de Divers, elle peut inciter le lecteur à construire des micro-anthologies à l’intérieur de la macrostructure de l’anthologie du Tout-Monde en fonction des genres, des thèmes, de la tonalité, des langues, des problématiques. Par exemple, pour l’Amérique latine et le monde ibéro-américain, celle qui pourrait être constituée des textes de romanciers, Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis, Alejo Carpentier, Jorge Amado, Miguel Angel Asturias, José Lezama Lima, ou une anthologie de fragments de l’Argentin Jorge Luis Borges, très admiré par Glissant, qui mettrait en résonance magnétique : *O inferno* (2010 ; 58) où le poète Dante, après une révélation divine, se réveille décontenancé par le sentiment qu’il ne parvient pas à recouvrer ce qu’il avait gagné et perdu : « la machine monde est trop complexe pour la simplicité des hommes », La poésie, où il définit le fait esthétique comme indéfinissable, *l’Arioste et les Arabes* » (2010 ; 60). Personne ne peut écrire un livre car aucun monde ne peut tenir en un seul livre. C’est aussi un dialogue entre Borges et Glissant, qui tente de relever ce défi par la constitution d’une anthologie du Tout-Monde dont il sait qu’elle ne peut être qu’(in)finie. Mais, sur la poésie, le

texte de Borges pourrait vibrer en continuité avec celui de Charlie Chaplin (2010 ; 61) et de Picasso. De même qu'une anthologie essentiellement philosophique pourrait assembler les présocratiques, Hegel, Deleuze et Guattari, Bachelard, Machado (Juan de Mairena) et tant d'autres, ou des textes de la rébellion, du malheur et des tragédies de l'histoire, de l'amour et de l'amitié, sans oublier tous ceux qui valorisent l'acceptation de la diversité et s'inclinent face à l'altérité dont Victor Segalen, Gilles Deleuze, Jean Pierre Vernant et beaucoup d'autres. Somme toute, les vibrations magnétiques entre des préoccupations sur la littérature, thématiques, philosophiques, politiques, toutes en Relation, procèdent de l'intention poétique-objet de l'un des essais de Glissant, qu'il repère dans ces textes si divers et dans lesquels il trouve de la continuité vibrante autour de la création, des éléments, La terre, le feu, l'eau et les vents.

2. Des anthologies de femmes poètes

12. Deux anthologies concernant des femmes poètes caribéennes, les Cubaines Nancy Morejón et Georgina Herrera, sont ici d'abord examinées pour la relation qu'elles entretiennent dans leur composition-même avec la continuité et la discontinuité, parce que celles-ci sont représentatives de la diversité que peuvent revêtir ces objets par les stratégies dans le choix des composantes, de leur ordonnancement, de leur apparence physique, de l'espace-temps qu'elles envisagent. Ensuite pour le rapport de discontinuité et de continuité que l'on peut observer entre elles. En résumé, d'une part, il s'agit d'étudier ce qui leur confère à la fois une singularité d'artefacts de la discontinuité et de la continuité et d'autre part, ce qui les insèrent dans un architexte et donc dans une continuité l'une par rapport à l'autre.
13. Entre ces anthologies, l'on peut observer des vibrations qui instaurent une dynamique du continu qui ne tient pas seulement à des considérations thématiques. Elles sont le fruit d'une création collective, et il importe de souligner que c'est la même coordonnatrice, la cubano-américaine Juana-maría Cordones-Cook, professeure à l'université du Missouri et chercheuse, spécialiste de littérature et en particulier des femmes poètes noires de Cuba, qui a contribué à leur réalisation et fabrication sur papier pour les deux, et avec un CD complémentaire pour celle de Georgina Herrera. Publiée en seulement deux cents exemplaires, *La Habana expuesta*, dont les poèmes

ont été sélectionnés par Nancy Morejón et Juanamaría Cordones-Cook, comprend des textes extraits des anthologies et volumes *Paisaje célebre* (1993), *La quinta de los molinos* (2000 et 2002), *Carbones silvestres* (2005), *Peñalver 51* (2011), *Cuerda veloz* (2005), *Mirar adentro* (2003) et *Antología poética* (2006).

2.1. L'ANTHOLOGIE DE NANCY MOREJÓN

14. Celle-ci a été publiée en 2012, sous la forme bilingue espagnol anglais, *La Habana expuesta Antología bilingüe, selección, coordinación y prólogo de Juanamaría Cordones-Cook, et Havana on display Bilingual Anthology, Selection, coordination, and preface Juanamaría Cordones Cook. Traducción, Translation David Freye, Diseño, dibujos y caligrafía Estévez* (Morejón, 2012). La maison d'édition Vigía de Matanzas retiendra toute notre attention car cette anthologie intermédiaire est aussi l'œuvre du dessinateur Rolando Estévez Jordán.
15. Née en 1944 à La Havane, Nancy Morejón est connue comme l'une des grandes voix poétiques des XX^e et XXI^e siècles, imprégnée par ses études de poètes espagnols, dont Rafael Alberti, très marquée par Federico García Lorca, dont l'influence est repérable dans sa poésie ; essayiste spécialiste de Nicolas Guillén, ses essais travaillent sur la question du métissage (elle a publié *Nación y mestizaje*, 1982), questionnent la conception de la race à Cuba, en répondant à certaines postures sur la culture du pays au cours d'un dialogue, engagé notamment avec Jorge Mañach ; d'autres essais s'intéressent à la poésie et à ses caractéristiques proprement caribéennes. Une œuvre de traductrice d'écrivains poètes de langue française dont le Français Paul Eluard, de la Caraïbe francophone, Aimé Césaire, Ernest Pépin, Jacques Roumain, Édouard Glissant, complète son œuvre poétique qui s'articule autour de son identité de femme noire, métisse, cubaine, issue de l'hispanité et de l'héritage colonial de l'Afrique, caribéen et universel.
16. L'autre auteur de l'anthologie, Rolando Estévez Jordán, fils d'artistes et poète, né à Matanzas, en 1953, a étudié et pratiqué très précocement le dessin qu'il a ensuite enseigné, puis l'art de l'installation, la peinture, la photographie remaniée, du décor pour la mise en scène de théâtre et s'est pleinement consacré à la création de livres et essayé à la performance. Il a été invité à animer des ateliers de dessin à De Paul University (Chicago), à University of Michigan, Florida International University, Boston University,

University of Missouri, University of Houston, Repertorio Español (New York), et à University of Southern California. Il obtint par deux fois le Premio Arte del Libro, le Prix spécial Omar Valdés pour le théâtre en 2012, et la Distinction Hijo Ilustre de la ville de Matanzas la même année.

17. L'objet-livre d'artiste qu'il a contribué à réaliser est né de la commande à Juanamaría Cordones-Cook par les Éditions *Vigía* d'une anthologie de poèmes de Nancy Morejón, avec « diseño, dibujos y caligrafía de Rolando Estévez », intégralement fait à la main, de papier Kraft ou « papel amulatado », selon le mot de Nicolás Guillén, en référence à sa couleur, de collage, carton, tissu et encre de Chine, créé dans l'atelier et la maison d'édition *Vigía*. S'agissant de cet atelier qui est aussi une maison d'édition, installés dans l'un des somptueux édifices érigé entre 1815 et 1816 dans la ville de Matanzas sur la place de la *Vigía* par la saccharocratie enrichie par la traite négrière et l'économie esclavagiste de plantation, et laissé à l'abandon durant une longue période, ils furent créés en 1985. Uniques en leur genre, l'atelier et la maison d'édition doivent leur nom à la fois lumineux, métaphorique et symbolique de *Vigía* à une lampe à huile. Cette lumière du « quinqué », désuète, très éloignée de la sophistication technique, traduit la singularité de leur histoire, de leurs pratiques et des rapports dialogiques entre leurs fondateurs, leurs animateurs et les autrices et auteurs vivants qui ont contribué à leur conférer leur notoriété. Le dessinateur prétendait signifier une continuité littéraire entre les poètes José María Heredia et Jacinto Milanés, qui avaient contribué au XIX^e siècle au rayonnement de « l'Athènes de Cuba », et ceux dont les œuvres seraient publiées par *Vigía*, avec une nette visée patrimoniale. L'autre continuité est d'ordre identitaire : la construction de cet édifice entre deux eaux qui circonscrivent les limites de Matanzas, celles du fleuve San Juan et de la baie, a placé *Vigía* sous la tutelle des orichas de la religion afro-cubaine de la Santería, Yemayá et Ochún. Celles-ci furent introduites à Matanzas par les esclaves africains lucumí, venus d'Afrique de l'Ouest, notamment du Nigéria, et accommodées à la sauce du catholicisme, au gré de la transculturation, dans le creuset de l'*ajiaco* syncrétique cubain étudié par l'ethnologue et sociologue cubain Fernando Ortiz, (*Contrapunteo del tabaco y del azúcar*, 1940), métaphore culinaire héritée de la langue des Tainos pour traduire l'alchimie entre les nombreuses cultures qui ont forgé l'identité de l'île.
18. L'anthologie de Nancy Morejón offre à son lecteur un objet-livre d'art singulier. Elle s'honore de sa facture entièrement atypique à l'époque de la

reproduction des œuvres dont parle Walter Benyamin, élaborée au cours d'un dialogue intermédial, facteur de continuité entre le discontinu de deux formes esthétiques. Cet objet d'art dont l'esthétique singulière et l'aura procèdent de la réutilisation et de la combinaison de matériaux pauvres et de leur agencement particulier et imprévisible, pourrait revendiquer une parenté avec l'*Arte povera* des Italiens, dont Germano Celant, engagé dans une résistance artistique en 1967 contre les dérives de la société de consommation. Rolando Estévez a expliqué, dans une entrevue à l'Université du Missouri, comment il est parvenu, sans le vouloir, à des bases de ce qu'on l'on pourrait qualifier de *ars povera* à la cubaine, inclassable, qui avait surgi des circonstances socio-économiques, dans un pays sans grandes ressources technologiques.

19. Pour reprendre la catégorisation genettienne, le titre a, entre autres, une fonction thématique et rhématique. Il nous oriente sur le contenu, sa formulation plus ou moins précise, fixe un horizon d'attente quant à la fonction de l'anthologie, qui peut être patrimoniale ou pas, etc. Les titres espagnol *La Habana expuesta* et anglais, *Havana on display*, posent un jalon dans le continuum d'une tradition littéraire dont la ville est le cœur depuis le XIX^e se poursuivant jusqu'au XXI^e siècle, avec les romanciers Cirilo Villaverde (*Cecilia Valdés*), José Lezama Lima, (*Paradiso* et *Oppiano Licario*) Guillermo Cabrera Infante (*La Habana para un infante difunto*), Leonardo Padura (toute la série de Mario Conde et ses autres romans), Abilio Estévez (*Tuyo es el reino* et *Los palacios distantes*), entre autres. Ces titres de l'anthologie de Morejón organisent aussi le continu de l'espace poétique, thématique et géographique, qui rompt la discontinuité physique entre chaque poème inscrit sur les pages de l'anthologie bipartite, d'abord en espagnol puis en anglais. Sur la couverture, le dessin et la calligraphie montrent la ville exposée, parcourue par une femme poète, sublimée en Yemayá, patronne de La Havane, oricha lucumí de la mer par ses attributs de sirène, et aussi vierge de Regla (les tournesols sur sa poitrine en font foi), instaurant aussi de la continuité identitaire entre l'individu et le collectif. La fonction patrimoniale est affirmée dans la dynamique de continuité entre la ville et la Femme poète. La fonction thématique et rhématique du titre entre ainsi en continuité avec la couverture dessinée et calligraphiée comme un véritable décor de mise en scène (Estévez a réalisé des décors de théâtre) pour inviter le lecteur à un cheminement à travers la Havane. Au premier plan, Yemayá émerge d'une mer stylisée figurée par le bleu d'un tissu à car-

reaux collé sur la couverture, et derrière elle, s'étend le centre historique de la Vieille Havane dont la monumentalité de l'époque coloniale, les façades, les balcons et les portes des édifices sont figurés par le pli du carton brut et le graphisme d'une extrême précision. Dans ce décor, la *Vigía* ou le « quinqué » ou la lampe à huile, animée et dynamique, lumière de la poésie irradiant sur la ville, veille sur les remparts, se mouvant sur des jambes de femme agiles. Ainsi, l'espace géographique, intime, du retour à l'enfance, des émotions liées à la famille et aux événements historiques mais également onirique havanais créé par les poèmes de Nancy Morejón se parcourt-il au gré de la construction spatiale graphique dessinée par Rolando Estévez. Faite de lignes et de masses en noir et blanc, d'ombre et de lumière, les poèmes sont sertis par les murs d'une architecture de la ville érigée entre terre et mer. Le concept d'irritabilité utilisé par Jurgen E Muller à propos de la TV, du cinéma et de la littérature dans l'analyse de l'intermédialité, qui serait un facteur de tension, de ce qu'il désigne par « cacophonie médiale » (Muller, 2000), de discontinuité entre des formes de création hétérogènes, semble plus ou moins opératoire dans cette anthologie où l'élaboration esthétique conjointe du dire et du montrer transforme la discontinuité en continuité au cours d'une dynamique qui avive leur séduction réciproque, dans un désir de gommer leurs différences hypothétiques. Entre le graphisme suggestif de l'œuvre calligraphique à l'encre de Chine de l'artiste Rolando Estévez Jordán, créateur d'un espace saturé d'histoire, de mémoire et d'émotions et les lignes du poème sur la page, l'on perçoit des vibrations magnétiques au gré d'un dialogue intermédial. Les verbes et substantifs dénotant la marche à travers les rues, les parcs et les quartiers, ou suggérant la stase de la contemplation et de l'écoute, *estar*, *andar*, *ir* et *caminar* « Camino », présents dans plusieurs poèmes, instaurent à la fois un rythme de la parole poétique et traduisent un dynamisme des lignes sinueuses de la calligraphie qui dessinent un véritable plan de la ville : « Camino hacia la Plaza Vieja », « Camino hacia Plaza de la Catedral », « Camino hacia Miramar », « Camino de la quinta de los molinos », « Calle donde se perdió la cotorra que atravesó Manrique », cet oiseau par lequel se désigne Nancy Morejón elle-même, le chiffre 732 signalant son adresse havanaise.

A la quinta de los molinos

Fui a la quinta de los molinos
en un coche de aguas negras

3. Continuités et discontinuités entre les anthologies de Morejón et de Herrera

20. Il semble pertinent d'affirmer que ces deux anthologies appartiennent à un architexte de la poésie d'affirmation et de résistance par la continuité évidente transtextuelle entre deux univers culturels syncrétiques, identitaires. Sur leur couverture, s'affichent l'oricha lucumí féminine de la Santería, Yemayá et son équivalente, La Virgen de Regla.
21. L'anthologie de Georgina Herrera, également bilingue, a été traduite en anglais et publiée en 2013 ; le titre en anglais, *Always Rebellious*, s'affiche en plus gros caractères que l'espagnol, *Cimarroneando, Poemas escogidos* de Georgina Herrera (2014). Dans les deux anthologies, le caractère bilingue a son importance. Dans la composition de l'anthologie, il faut tenir compte de la traduction comme élément simultanément de discontinuité et de continuité puisqu'elle est en soi une forme de réécriture et une mise en contact de deux univers linguistiques donc mentaux, culturels, discursifs, poétiques différents, dont les moyens d'expression, hétérogènes au départ, cherchent et trouvent une formule d'accommodation puis d'immersion dans le texte de l'autre, pour une réception interactive et relationnelle. Mais il faut aussi admettre que, dans le cas de *La Habana expuesta* et *Havana on display*, ce qui introduit à la fois de la discontinuité et de la continuité, c'est que chacune des parties exprimée dans une langue différente constitue en soi une anthologie, assortie de son dispositif paratextuel, alors que dans l'anthologie de Georgina Herrera, la disposition des poèmes dans la langue de départ et dans la langue cible sur des pages alternées instaure physiquement et mentalement une continuité plus évidente.

3.1. GEORGINA HERRERA

22. Née le 23 avril 1936 à Jovellanos (Matanzas), elle suit à La Havane des cours sur la littérature hispano-américaine, de théâtre et de narration orale. Le dramaturge argentin Samuel Feldman, qui animait le Seminario de Dramaturgia del Consejo Nacional de Cultura au début de la mise en œuvre du programme culturel révolutionnaire, en 1961, 1962, a facilité la publication de ses poèmes par les Ediciones El Puente. Son univers poétique fait une large place à l'introspection, à l'intime, et s'y croisent des préoccupations de genre et de race. Dans une perspective afro-centrée, elle exalte avec fierté l'absence de mélange racial parmi les siens, nés dans la province de Matan-

zas, en réaction à l'infériorisation coloniale esclavagiste. À cet égard, la continuité entre elle et Nancy Morejón est indéniable, à la différence près que, dans son cas particulier, la primauté n'est pas donnée au métissage. On lui connaît une œuvre d'une trentaine de recueils, elle a enregistré un témoignage à la demande de la sociologue Daisy Rubiera Castillo, *Testimonio de una poeta cubana afrodescendiente*. Elle a consacré une pièce de théâtre à la mère d'Antonio Maceo, le héros mulâtre de la guerre des dix ans d'indépendance de Cuba (1868-1878) et de la guerre chiquita, *el penúltimo sueño de Mariana Grajales*, jouée à Buenos Aires. Elle a également été l'animatrice d'une œuvre radiophonique importante, composée de brefs récits sur l'histoire et la culture cubaines. La cinéaste Gloria Rolando, très engagée dans une œuvre de visibilisation de pans de l'histoire des Noirs de Cuba et de rectification d'une mémoire manipulée, réalisatrice notamment de *Las raíces de mi corazón* sur le massacre en 1912 des Noirs du Mouvement Los Independientes de color, conduits par Evaristo Estenoz et Pedro Ivonet, qui réclamaient des droits politiques qu'on leur refusait, par l'armée du président José Miguel Gómez, lui a consacré un documentaire.

3.2. LE TITRE ET LA COUVERTURE DE L'ANTHOLOGIE DE GEORGINA

23. Son œuvre, saluée par Nancy Morejón, qui y décèle « la force des torrents qui coulent aux Antilles » et reconnaît la continuité mémorielle, historique et identitaire qui les conjoint, est marquée du sceau de la rébellion inscrite, par le titre *Cimarroneando*, dans une dynamique permanente du continu par le gérondif.
24. Ce qui, de prime abord, pourrait apparaître comme de la discontinuité entre les deux anthologies, c'est la dimension spatiale indiquée par le titre de celle de Morejón, *La Habana expuesta*, et la veine temporelle de l'autre, *Always rebellious, Cimarroneando*, mais cette discontinuité devient continuité dès lors que la couverture de l'anthologie de Georgina Herrera se met en « vibration magnétique » par la scénographie de sa couverture avec celle de Nancy Morejón. L'espace de la couverture de couleur bleue est occupé aux trois quarts par un dessin réalisé par le dessinateur de l'anthologie de Morejón, Rolando Estévez Jordán. qui signale une continuité avec l'anthologie de cette dernière par la graphie du dessin et de la calligraphie du titre, couvrant la majeure partie qui représente la Virgen de Regla, avatar de Yemayá, avec l'enfant Jésus, dans sa facture lucumí. *Regla es una virgen cimarrona*. Il faut mentionner que la vierge originaire de Chipiona, en

Andalousie, introduite en Espagne selon la légende par Cipriano, le disciple de saint Augustin qui lui avait commandé de tailler une statue de la Vierge noire, s'est enraciné à Cuba où un culte lui est dédié depuis 1714, dans la religion syncrétique lucumí de la Santería, sous les traits de Yemayá, oricha de la mer. Sur les deux couvertures des anthologies, la continuité apparaît évidente par la représentation de Yemayá. S'il est précisé qu'il s'agit d'une Virgen *cimarrona*, avec le symbole de l'oricha encadré par les initiales de la poétesse, Herrera est donc assimilée à cette figure, dont l'énergie rebelle traverse le temps, ainsi que le montre le gérondif. Elle écrit dans l'un des poèmes « Volver a Ifé », qui se trouve au Nigéria :

Ahora, como siempre, combato contra las cadenas
que apresan la memoria, y contra el silencio, esa
arma eficaz, casi perfecta, con la que el verdugo
racista mata (2014 ; 35).

25. La fonction thématique et rhématique du titre, *Cimarroneando*, By *Georgina Herrera*, donnent la rébellion du cimarrón, de l'esclave rebelle qui défie le maître, fuit la plantation et se soustrait à l'enfermement imposé par le régime colonial de l'économie de plantation qui a sévi à Cuba jusqu'à 1886, comme un trait identitaire hérité par Georgina Herrera, tout en suggérant sa résistance à d'autres formes de domination, celle endurée par les femmes.



2. À gauche: Nancy Morejóni, La Habana Expuesta À droite: Georgina Herrera, Always Rebellious/Cimarroneando

R.C. LUCIEN, « Continuités et discontinuités, des “vibrations magnétiques”... »



3.3. LES ÉLÉMENTS AUTOBIOGRAPHIQUES

26. Toutes deux tissent leurs poèmes d'éléments autobiographiques disséminés de façon fragmentaire, discontinue dans les poèmes. Chez Morejón et Herrera, cette stratégie poétique conduit le lecteur à assembler des images pour construire une cohérence, une sorte d'autoportrait non linéaire aussi bien physique que subjectif. Le lecteur est donc conduit à assembler des images pour construire une continuité autobiographique par des correspondances intratextuelles. Le fil conducteur continu de la revendication et de la quête identitaires des femmes est donc l'une des lignes de force qui structure les deux anthologies, autorisant à les inscrire dans la continuité d'un architexte intersectionnel de femmes, noires, et émanant d'une stratification marquée par l'infériorisation et l'humilité de l'origine sociale.
27. Dans le poème de l'anthologie de Morejón : *Amor, ciudad atribuida: quién soy*, le je poématique se reconnaît comme « óvulo de Ochún sobre esta tierra » :

[...] quién soy

quién oye el sueño de mi boca maldita
para quién hablo, qué oído dirá sí a mis palabras
la boca del poeta está llena de hormigas cada vez que amanece

quién soy
el guerrillero, la loca que deambula, la medusa, la flauta china
el sillón cálido, las algas, el cañón guardacostas, la angustia,
la sangre de los mártires, el óvulo de Ochún sobre esta tierra (2012 ; 40).

28. Ou, dans le poème *Persona* :

¿Cuál de estas mujeres soy yo?
O no soy yo la que está hablando
tras los barrotes de una ventana sin estilo
que da a la plenitud de todos estos siglos?
¿Acaso seré yo la mujer negra y alta
que corre y casi vuela
y alcanza *records* astronómicos,
con sus oscuras piernas celestiales
en su espiral de lunas?
¿En cuál músculo suyo se dibuja mi rostro,
clavado allí como un endecasílabo importado
de un país de nieve prohibida? (2012 ; 72).

29. Entre la première partie de l'anthologie de Herrera et la deuxième intitulée « Oyendo hablar al viejo Owení », la quête de son identité la projette

vers l'ancêtre, dont la présence court d'un poème à l'autre, la voix poématique se fait la vectrice de sa parole d'avant le *middle passage* et de son désir inassouvi du retour en Afrique pendant son esclavage à Cuba. Elle répercute la parole d'une voix spectrale et mémorielle d'Oweni dont les éclats lui parviennent encore et dont elle installe les vibrations parmi les vivants. Comme dans l'essai de Jacques Derrida *Spectres de Marx, l'État de la dette, le travail du deuil, et la nouvelle internationale* (1993), où par son concept de fantologie, il nous rappelle que les spectres du passé frappent sans cesse à notre porte et méritent que nous les fassions vivre parmi nous, par devoir éthique et reconnaissance, elle donne voix à son ancêtre Oweni :

Mientras estuve en el vientre
de mi madre, cada
cierto tiempo, en medio
del esplendor de los *wemilere*,
el viejo Oweni hablaba
desde el tan tan espeso del tambor.
Su ronca voz entraba llena
de nostalgias distintas,
hacía reclamos,
urgía su regreso [...] (2014 ; 76).

30. C'est en contemplant une statuette africaine en terre cuite trouvée à Ifé, au Nigeria, lieu de provenance de nombreux esclaves, qu'elle peut se reconnaître dans le miroir et parvenir à se libérer de l'imposition de canons de la beauté qui ne sont pas les siens.

*Primera vez ante el espejo
(Viendo una cabeza de terracta
de mil años, excavada en Ifé)*

¿Dice alguien que no es
mi rostro este que veo,
que no soy yo ante el espejo
más limpio reconociéndome?
o... ¿es que vulevo a nacer?
Ésta que miro,
soy yo, mil años antes o más.
Reclamo ese derecho.
Mi mano va
desde ese rostro al mío
que es uno solo y de las dos,
asciende, palpa el mentón purísimo,
la espaciosa boca. Sí,
con mucho espacio, así que un solo beso
de ella basta
para pedir la bendición al viento,

la tierra, el fuego y la llovizna.
Ahora tocan mis manos la nariz.
De un lado a otro van sobre ese rostro de las dos.
Esa nariz... mi dios; en la pradera
para mí sola, esa que llamamos universo,
en la que ando a mi albedrío,
atrapa olores.
Olor a fuegos, a tempestad,
a tierra y agua juntos,
olor de amor, de vida inacabable
entra por ella, es
el total alimento de mi sangre... [...] (2014 ; 66-68).

31. La continuité intratextuelle entre les poèmes *Ante el espejo, África, Segunda vez ante el espejo* (2014 ; 150) n'est pas douteuse : « Este rostro, hecho de tus raíces, vuélvese espejo para que en él te veas. » En continuité, la ligne de l'intime féminin se poursuit, elle examine son corps de femme dénudé, en insistant sur son ventre, face au miroir, et s'extasie devant le réceptacle d'amour et le prodige de la fertilité qui le sublime en « planeta sideral. »
32. Dans la première partie, « Oriki para mí misma » (formulation en yoruba pour dire Elogio grande para mí misma) qui porte le titre d'un des poèmes en vers libres, la voix poématique « yo » développe le cours de sa vie au cours de 22 vers, comme celle d'une rebelle, *cimarrona*, qui, dans le temps présent, prend les rênes de son destin de femme noire libérée, en surmontant tous les obstacles mis sur son chemin vers le *palenque*, lieu de refuge retiré et mal accessible des esclaves fugitifs, en défiant les contre-maîtres. Ce poème concentre toute la mythologie lucumí del monte que l'ethnologue cubaine Lydia Cabrera a étudiée dans son brillant essai *El monte* (1954). Il retrace avec lyrisme le chemin parcouru vers sa propre émancipation, la fierté d'être soi et de gagner sa place dans la société de son temps.

Oriki para mí misma

Yo soy la fugitiva,
la que estruendosamente abrió las puertas
de la casa-vivenda
"y cogió el monte"
No hay trampa por sobre la que no haya saltado
No han encontrado nunca las huellas
que conduzcan a mi palenque.
Al parecer
he sabido hacer muy bien las cosas.

Río
bajito e intensamente,
hago muecas a los contramayorales.
Tiro piedras,
rompo cabezas;
siento quejidos
y maldiciones.
Río
otra vez mientras bebo el agua eternamente
fresca de los *curujeyes*,
porque en las noches, para mí sola,
puso la luna, en ellos
toda la gloria de su luz (2014 ; 64).

33. En continuité de ce poème, un autre, très intratextuel, plus bref, réaffirme la quête aboutie de soi et de la lumière de la poésie « Mínimo elogio para mí misma », de sept vers, où le yo est clairement nommé :

A los que la conocen, digo:
permítanme
este elogio
por Georgina,
por su oficio de lámpara pequeña,
porque, dócil
a tu capricho, vuelve
al primer día de amor sobre la tierra (2014 ; 70).

3.4. LES FIGURES FONDATRICES, RELECTURE ET SUBLIMATION

34. Dans la constitution de l'architexte qui tisse de la continuité entre les anthologies, Morejón et Herrera mettent au premier plan l'univers mémoriel, fantasmé, sublimé de figures, dans une sorte de panthéon, où se meuvent des *cimarronas*, des esclaves révoltées à la tête d'une insurrection, Fermina Lucumí, des femmes s'insurgeant contre diverses formes d'oppression, dont la ségrégation aux États-Unis, telle Rosa Parks. Les poèmes exaltent des orichas et autres mères de la Terre et de l'humanité, en subvertissant des récits et des mythes fondateurs, en renversant un appareillage de clichés sur la soumission et la hiérarchisation entre les genres, en les sublimant en puissances irradiantes et fertiles, Iya, la Terre mère en yoruba, qui donne la vie, Ochún, Ibu Sedi, Eva, qui a précédé Adam dans l'existence et n'est pas née d'une de ses côtes bien que tous ceux qui vinrent après elle, avec la complicité de Dieu, aient validé le récit de sa dépendance par rapport à Adam.

35. Née dans une ville marquée par une forte mémoire de soulèvements de femmes esclaves, dont Carlotta Lucumí considérée aujourd'hui comme une héroïne, exécutée pour avoir pris la tête d'une révolte après avoir entraîné dans son sillage des hommes et des femmes, Georgina Herrera fait revivre dans le temps présent le passé de celles qui ont forgé son histoire : l'esclave Fermina Lucumí, à qui elle voue une admiration avérée puisque celle-ci réapparaît ailleurs sous la forme d'un fantôme dans sa pièce sur la mère d'Antonio Maceo, Mariana Grajales, *El penúltimo sueño de Mariana Grajales*, dans la chambre de la moribonde. Fermina prit la tête des insurgés, femmes et hommes, de la plantation de Ácanas rejoignant la révolte du Triunvirato, grande plantation de la région de Matanzas (Luciano Franco, 1978). Arrêtée puis emprisonnée dans des conditions effroyables, elle fut l'une des victimes de la répression acharnée de 1843, qui donna un avant-goût de ce que serait celle menée l'année d'après par le Capitaine général O'Donnell, pendant la funeste année du fouet, « *el año del cuero* », celle de la prétendue conspiration de la Escalera, au cours de laquelle furent torturés et fusillés de nombreux esclaves et libres de couleur.

Fernina Lucumi

El 5 de noviembre
de 1843, Fermina, cuando
todos los bocabajos fueron pocos,
para tumbar su ánimo...
¿Qué amor puso la astucia en su cerebro,
la furia entre sus manos?
¿Qué recuerdos traídos desde la tierra en que era libre
como la luz y el trueno
dio la fuerza a su brazo?
Válida es la nostalgia que hace poderosa
la mano de una mujer
hasta decapitar a su enemigo (2014 , 140).

36. Dans la poésie de Morejón, hommage est aussi rendu, *Amo a mi amo* (2014 ; 88), dans un cadre plus intime, à la femme esclave rebelle, soumise à la violence sexuelle du maître, et animée par un désir de l'éliminer, à l'égal de Fermina Lucumí, meurtrière de l'un de ses bourreaux, entre les murs de sa prison.

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 (2014 ; 88).

37. Cette étude consacrée à la définition, à la dynamique interne, à l'organicité des anthologies et à leur réception met en lumière les caractéristiques de quelques cas particuliers axés sur la mise en relation de textes poétiques ou donnés pour tels, mais elle lance aussi une réflexion sur les possibilités inépuisables quant à la composition et à l'assemblage des fleurs qui composent le bouquet travaillé par des « vibrations magnétiques », en fonction de l'objectif poursuivi par les autrices ou auteurs d'anthologie, le cas glissant en faisant la preuve. Elle tente de montrer la complexité des interrelations potentielles entre les auteurs, concepteurs, traducteurs, et les lecteurs de ces organismes dès lors que s'engage le processus de lecture ou d'écoute des textes ou des fragments du Divers soustraits à la solitude de l'un. À cet égard, au plan de la composition, les anthologies traduites multiplient les axes de reconstitution des éléments, et elles rendent également plus stimulante la quête de cohérence par le lecteur. L'anthologie, depuis cette perspective, peut être considérée, observée, appréhendée comme un organisme vivant, mouvant et potentiellement extensible.
38. Les anthologies de femmes poètes cubaines examinées ont conduit, dans l'un des cas, les concepteurs à désarticuler des ensembles déjà constitués, soumis antérieurement à des vibrations très différentes, et renvoient alors à d'autres anthologies, vers une chaîne en relation, pour proposer aux lecteurs des architextes, ensembles thématiques, poétiques, à visée patrimoniale ou non, réunis à des fins de transmission, d'hommage à des figures en lien avec la vie intime, et l'histoire collective, avec une conception de la poésie et des relations humaines.

Bibliographie

ALEXANDRE Didier, *L'anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, édition soignée par Didier Alexandre, Bern, Peter Lang, 2011.

ESPITALIER Jean-Michel, *Pièces détachées. Une anthologie de la poésie française aujourd'hui*, Ed. Pocket, coll. Agora, 2011.

FRAISSE Emmanuel, *Les anthologies en France*, Paris, L'Harmattan, 2017.

GLISSANT Édouard, *LA TERRE, LE FEU, L'EAU ET LES VENTS, Une anthologie de la poésie du Tout-Monde*, Éditions Galaade, 2010.

HERRERA Georgina, *Always Rebellious, Cimarroneando Selected Poems by Georgina Herrera*, Coordinated by Juanmaría Cordones-Cook, English Translation 2013 by María Rodríguez-Alcalá, Juanamaría Cordones-Cook, Alexander Cordones and Cubanabooks, Bilingual Edition, 2014 Cubanabooks, Spanish Edition used with permission from Ediciones Universal.

LUCIANO FRANCO José, *La gesta heroica del Triunvirato*, La Habana, Editorial Ciencias sociales, 1978.

MOREJÓN Nancy, *La Habana expuesta, Antología bilingüe, Havana on display, Bilingual Anthology*, selección, coordinación y prólogo Juanamaría Cordones-Cook, Traducción Translation David Frye, Diseño, Dibujos y Caligrafía Estévez, Matanzas, Ediciones Vigía, Taller editorial 2012.

_____, *Cantares, cien poemas de Nancy Morejón*, Matanzas, Ediciones Matanzas, Selección de Alfredo Zaldívar, 2014.

MULLER Jürgen E., « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, vol. 10, n° 2-3, 2000.

ROSELLINI M Rosellini, (2017, 6 octobre). Introduction du séminaire (M. Bombart, M. Cartron et M. Rosellini), *Lire par morceaux. Recueils et anthologies*. Consulté le 7 mars 2024, <https://doi.org/10.58079/tdnf>, (2017, 6 octobre). Introduction du séminaire (M. Bombart, M. Cartron et M. Rosellini), *Lire par morceaux. Recueils et anthologies*. Consulté le 7 mars 2024, <https://doi.org/10.58079/tdnf>