

Lorsque les poétesses centre-américaines choisissent leurs mots :

un choix lyrique, social et politique.

(Sandra Gondouin, Université de Provence Aix-Marseille I)

En Amérique Centrale, comme dans l'ensemble de l'Amérique Latine ou en Europe, la poésie de femme a longtemps été considérée comme un « sous-genre ». Ainsi, de la Conquête du « Nouveau Monde » aux années 50, rares sont les poétesses latino-américaines reconnues. On considère pourtant la mexicaine Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) comme l'une des plus hautes figures de la poésie du Siècle d'Or, mais il s'agit d'une exception. Jusqu'au milieu du 20^e siècle, bien peu de centre-américaines composent des poèmes, et celles qui le font sont toutes issues de classes sociales privilégiées. Le choix des mots leur est alors en grande partie imposé par les convenances. Elles se doivent de garder un ton propre à leur « douce nature », d'où un lyrisme un peu suranné, une retenue souvent mièvre. Cependant, en 1945, c'est une femme qui reçoit le premier Prix Nobel qui ait été attribué à une personnalité latino-américaine. Il s'agit de la poétesse chilienne Gabriela Mistral, enseignante, diplomate et voyageuse (1889-1957). Sa réussite ébranle les sociétés patriarcales du continent et invite les poétesses à donner libre cours à leur créativité. De fait, au cours du 20^e siècle, l'expression poétique des femmes centre-américaines se modifie substantiellement. La forme des poèmes évolue – la métrique traditionnelle laisse place aux vers libres – mais surtout, le fond se transforme. Les mots que choisissent les femmes poètes d'Amérique Centrale, leur registre, leur connotation, le ton sur lequel ils sont employés, ne sont plus les mêmes. Cette transformation nous invite à nous demander : quelle trajectoire poétique dessine le choix de leurs mots ? Comment ce choix acquiert-il une dimension sociale et politique ?

L'une des premières poétesses qui parvient à faire résonner sa voix dans l'ensemble de l'Isthme centre-américain et au-delà est Claudia Lars (El Salvador, 1899-1974). De son vrai nom Margarita del Carmen Brannon Vega, elle est la « première plume qui brille de son propre éclat dans les anthologies internationales » selon Ramiro Lagos.¹ Si sa poésie garde l'empreinte du canon traditionnel, ses mots se distinguent par leur force expressive, comme dans ce sonnet :

¹ LAGOS, Ramiro, "Vanguardia femenina de la poesía centroamericana", *Mujeres poetas de Hispanoamérica (antología y estudio)*, Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, 1986, article en ligne sur le site de la Universidad Complutense de Madrid, <http://revistas.ucm.es>: "Es la primera pluma que brilla con luz propia en las antologías internacionales", (la traduction est de nous).

Sonetos del arcángel²

1.

Quiero, para nombrarte, voz tan fina
y tan honda... conciencia de la rosa,
eje del aire, llama melodiosa,
cambiante y desolada voz marina.

Vaivén de arrullo, trémolo a sordina,
rumor que el mundo y el azul rebosa;
arpegio de la escala luminosa
donde el canto de amor sube y se afina.

Para nombrarte debo ser tan clara
como lira perfecta que tocara
mano imposible, de belleza viva.

Y ha de vibrar dulcísimo tu nombre
-verbo del ángel, música del hombre-
en mi delgada lengua sensitiva.

Je veux, pour te nommer, une voix si fine
et si profonde... conscience de la rose,
axe de l'air, flamme mélodieuse,
voix marine changeante et désolée.

Va et vient de berceuse, trémolo en sourdine,
rumeur qui du monde et de l'azur déborde;
arpège de l'échelle lumineuse
où le chant d'amour s'élève et s'accorde.

Pour te nommer je dois être aussi claire
que la lyre parfaite dont jouerait
une impossible main, à la beauté vive.

Et ton nom doit vibrer si doux
– verbe de l'ange, musique de l'homme –
sur ma fine langue sensible.

Ce sonnet se construit en un jeu de miroir ou d'échos : tandis que la poétesse évoque ce que devrait être sa voix, cette voix s'élève à travers le poème. Dans cette mise en abyme, la voix lyrique exauce son vœu au moment même où elle l'exprime. Des images d'une grande musicalité viennent renforcer la puissance évocatrice de ces vers. Les éléments sont convoqués (l'air : « del aire », le feu : « llama », l'eau : « marina ») et apparaissent sous une forme apaisée. La flamme ne brûle pas, elle compose une mélodie que font résonner les derniers vers du quatrain : « llama melodiosa / cambiante y desolada voz marina ». Ces mots mêlent assonances en « a » et « o » et allitérations en « l », « m » et « n » également présentes dans l'ensemble du poème. Les consonnes ont une prononciation proche - nasale pour les sons [n] et [m], latérale pour le son [l] - ainsi que les voyelles, qui ont toutes deux une prononciation ouverte. Cela confère au sonnet une sonorité fluide et harmonieuse. D'ailleurs, ce poème repose sur le champ lexical de la musique : « mélodieuse », « berceuse », « trémolo », « sourdine », « arpegge », « chant », « s'accorde », « claire », « lyre », « vibrer », « musique ». Claudia Lars choisit donc minutieusement ses mots pour réaliser des effets de sens, mais aussi pour leur sonorité et leur lyrisme. L'esthétique de ce sonnet, sa métrique, le thème amoureux, l'évocation musicale répondent au canon de la poésie classique. La poétesse reprend avec virtuosité la tradition poétique occidentale.

² LARS, Claudia, "Sonetos del arcángel", *Sobre el ángel y el hombre, poesía*, San Salvador, Ministerio de Educación, Dirección General de Publicaciones, 1962, 79 p. (La traduction est de nous).

Si la forme de ce poème peut paraître conventionnelle, la sensualité qu'il exprime représente une certaine audace pour l'époque. De plus, la poétesse salvadorienne a aussi su s'écarter des chemins balisés pour dénoncer l'injustice sociale ; Ramiro Lagos la décrit comme « la porte-parole de la douleur du monde entier ».³ Or, l'écrivaine provient d'un milieu privilégié et fortement réactionnaire qui réprovoque cette attitude et jusqu'au fait que la jeune femme écrive de la poésie. C'est pour cette raison que Margarita del Carmen a choisi de publier sous un pseudonyme :

... Quand j'ai commencé à écrire, il y a longtemps déjà, j'évoluais dans un milieu trop conservateur. C'était presque un péché qu'une jeune fille spécialement éduquée pour trouver un bon mari et vivre la vie confortable d'une femme de la bourgeoisie ose exprimer en public ses idées sur l'amour, la beauté, la morale établie. Mon nom personnel limitait ma liberté d'expression et j'ai dû chercher un nom pour cacher mes prochaines audaces. J'en suis même arrivée à garder le silence pendant quelques années...⁴

Ces paroles illustrent la censure que connaissent les femmes, en Amérique Centrale - et ailleurs - jusqu'au milieu du 20^e siècle. Leur liberté d'expression est d'autant plus restreinte que peu d'entre elles ont accès aux études, et que seules les jeunes filles de classe sociale privilégiée apprennent à écrire. Il faut attendre la vague féministe des années 70 pour que la parole poétique des femmes se libère en Amérique Centrale. A cette époque, une grande partie de l'Isthme connaît des situations de grande violence : la révolte sandiniste contre la dictature de Somoza gronde au Nicaragua et le Guatemala est à feu et à sang. C'est dans ce contexte explosif qu'une jeune guatémaltèque publie un recueil poétique qui va faire scandale et bouleverser la tradition poétique féminine en Amérique Centrale. Il s'agit des *Poemas de la izquierda erótica* (1973) (*Poèmes de la gauche érotique*) d'Ana María Rodas (1937).⁵ Les mots d'Ana María Rodas brisent, en un titre, un double tabou. En effet, la gauche est un thème à proscrire dans le Guatemala des années 70, et parler d'érotisme ne sied pas à une jeune femme - écrire à ce sujet encore moins. La poétesse est consciente du caractère subversif de ses poèmes et semble s'en amuser dans le poème suivant⁶ :

³ LAGOS, Ramiro, *op. cit.*, "portavoz del dolor del mundo entero" (NT).

⁴ *Idem*, "...Cuando comencé a escribir, hace ya muchos años, me movía en un medio demasiado conservador. Era casi pecado que una muchacha educada especialmente para procurarse un buen marido y vivir la cómoda vida de una señora burguesa tuviera la audacia de expresar en público sus ideas sobre el amor, la belleza, la moral establecida. Mi nombre personal era una limitación a mi libertad expresiva y debía buscar un nombre para esconder mis próximos atrevimientos. Llegué hasta guardar silencio por unos años..." (Citation de Claudia Lars tout d'abord publiée dans le journal *El mediodía*, le 11/31/1946.) (La traduction est de nous.)

⁵ RODAS, Ana María, *Poemas de la izquierda erótica (trilogía)*, Ciudad de Guatemala, Piedra Santa, 2004, 246 p., (Première édition: Ciudad de Guatemala, Editorial Landívar, 1973, 92 p.)

⁶ *Idem*, p. 30. (La traduction est de nous.)

De acuerdo,
soy arrebatada, celosa,
voluble
y llena de lujuria.

¿Qué esperaban ?

¿Que tuviera ojos,
glándulas,
cerebro, treinta y tres años
y que actuara
como el ciprés de un cementerio ?

D'accord,
je suis emportée, jalouse,
versatile
et pleine de luxure.

Qu'est-ce qu'ils voulaient?

Que j'ai des yeux,
des glandes,
un cerveau, trente-trois ans
et que j'agisse
comme le cyprès d'un cimetière ?

Ce poème représente bien la liberté d'expression qui caractérise le recueil. La poétesse choisit les vers libres, se libérant ainsi des contraintes de la rime et du décompte des syllabes. De plus, elle utilise un registre de langue familier et choisit le ton de la conversation. Dans ce poème, la voix lyrique s'emporte et affirme son anticonformisme avec ironie. Les mots qu'elle choisit ne sont pas ceux consacrés par la tradition lyrique, dans laquelle les « glandes » ou le « cerveau » sont rarement à l'honneur. En effet, ces termes ramènent l'homme à sa condition organique et non spirituelle. Ils n'évoquent pas la noblesse des sentiments ou de la pensée mais des images crues et « poétiquement incorrectes ». La poésie d'Ana María Rodas est novatrice, engagée et accusatrice. Elle ose crier sa colère, parler de sexe de façon crue ou briser des tabous politiques tels que le thème des « disparus ». La langue et les images qu'elle utilise sont celles du quotidien. La poétesse n'hésite pas non plus à emprunter ses références à la culture populaire. C'est ainsi que Bill Bixby, c'est-à-dire le super-héros vert mieux connu sous le nom de Hulk, fait son apparition dans le recueil *El fin de los mitos y los sueños* (1984)⁷:

Ms. Hulk

Soy una mujer increíble
cuando me enojo
crezco
me pongo verde
desgarro todo
adentro.
Bill Bixby
hace todo eso
pero
él
es
hombre
lo hace afuera.

Miss Hulk

Je suis une femme incroyable
quand je m'énerve
je grandis
je deviens verte
je déchire tout
en dedans.
Bill Bixby
Fait tout cela
mais
lui
c'est
un homme
il le fait en dehors.

⁷ RODAS, Ana María, *El fin de los mitos y los sueños*, Guatemala, Editorial Rin 78, 1984, p. 93. (La traduction est de nous.)

Ce poème commence de façon très visuelle, drôle et dynamique. La métamorphose de Miss Hulk évoque les genres populaires de la bande dessinée ou du dessin animé. Le lecteur peut facilement imaginer cette femme qui, sous l'effet de la colère, prend subitement trente cm, trente kilogrammes et une carnation vert-olive. Mais un seul mot anéantit cette métamorphose : « adentro » (en dedans). Tandis que la transformation de « Monsieur » Hulk est externe, celle de « Miss Hulk » est interne. La colère féminine ne peut se permettre d'exploser, contrairement à celle de l'homme. Ana María Rodas met en évidence le carcan qui enferme la femme dans une perpétuelle logique de résignation comme pour mieux s'en délivrer. Tout au long de son œuvre, elle s'attache à détruire l'imagerie féminine traditionnelle. De fait, le titre du recueil dont provient le poème « Miss Hulk » - *El fin de los mitos y los sueños* (1984) - la fin des mythes et des rêves - indique clairement sa volonté de démythification.⁸ Le recueil démonte le mythe de la femme-ange ou de la femme-Vierge Marie. Il peint, au contraire, la femme comme un être en chair et en os, un être pensant, insoumis, fait de désirs, d'angoisses, de fantaisie et de fantasmes.

Le discours poétique de Rodas peut se faire extrêmement provocateur. Egalement journaliste, cette poétesse revendique sa liberté d'expression. Peu lui importe que ses mots puissent choquer, même si là n'est pas son objectif. Face aux réactions indignées lors de la publication de son premier recueil poétique, elle affirme : « Je ne voulais pas provoquer un scandale, je voulais que les femmes lisent, voilà tout. »⁹ Toujours est-il que c'est souvent avec des mots rageurs qu'Ana María Rodas détruit les moules dans lesquels le machisme voudrait couler la femme. C'est aussi cette colère qui a permis une véritable rupture dans la trajectoire de la poésie de femme, en Amérique Centrale et dans l'ensemble du continent. Ainsi, au cours des années 70, la poésie se transforme et se démocratise peu à peu dans l'ensemble de l'Isthme. De fait, Ana María Rodas, tout comme d'autres poétesse de sa génération, n'est pas issue de la classe dominante, mais de classe moyenne.

C'est au Nicaragua que cette démocratisation de la poésie prendra la forme la plus radicale. En effet, la poésie va s'ouvrir au peuple à travers une expérience inédite, dans le sillage de la guérilla sandiniste. En 1979, la victoire du FSLN (Frente Sandinista de Liberación Nacional) met fin à près de trente ans de dictature de la famille Somoza. Ernesto Cardenal, prêtre, révolutionnaire et poète, est alors nommé Ministre de la Culture. Celui-ci met en place des ateliers de poésie dans l'ensemble du pays, afin d'encourager les citoyens les

⁸ *Idem.*

⁹ Interview d'Ana María Rodas par Sandra Gondouin, Granada (Nicaragua), février 2009: "Yo no quería causar escándalo, quería que las mujeres leyeran, eso era todo." (La traduction est de nous.)

plus humbles à créer.¹⁰ Cardenal fait alors distribuer dans l'ensemble des ateliers de poésie une liste de conseils d'écriture intitulée « Unas reglas para escribir poesía » (« Quelques règles pour écrire de la poésie »). Il recommande notamment d'oublier la rime, de « préférer le plus concret au plus vague », d'inclure des noms propres, de ne pas privilégier les idées mais les sensations, d'« écrire comme l'on parle » et de « condenser le plus possible le langage ».¹¹ A travers ces conseils littéraires se dessine une idéologie cherchant à valoriser la simplicité, les valeurs populaires. La collectivité est également valorisée, puisque le travail poétique se réalise en groupe au sein des ateliers. Ici, le choix des mots en poésie devient clairement un enjeu politique et social. Voici un exemple parmi les milliers de poèmes composés dans ce cadre :

El ataque al comando¹²

El 17 de octubre
el cielo estaba claro.
Se oyeron unos disparos en el comando de Masaya.
Parecían triquitraques.
Por todos lados la gente corría.
Los que estaban en el mercado
(el que ahora está quemado)
se corrieron.
En el ataque murieron Max Somarriba, Israel Lewites,
Francisco Castellón y Juan Herrera.
Eso me lo contaron.
La historia no olvidó sus nombres.

L'attaque du commando

Le 17 octobre
le ciel était clair.
On a entendu des tirs au commando de Masaya.
On aurait dit des tacatac.
Les gens couraient de partout.
Ceux qui étaient dans le marché
(qui est brûlé maintenant)
se sont enfuis.
Dans l'attaque, Max Somarriba, Israel Lewites,

¹⁰ PRING-MILL, Robert, «El saber callar a tiempo en Ernesto Cardenal y en la poesía campesina de Solentiname», article consultable sur le site «Revistes Catalanes amb Accés Obert»: <http://www.raco.cat/> Dès 1965, Ernesto Cardenal crée une communauté paysanne religieuse sur l'île de Solentiname. Les artisans et paysans qui la composent y apprennent à composer des poèmes et à peindre des tableaux naïfs.

¹¹ Ces règles ont d'abord été publiées dans le journal *Barricada* le 10 mars 1980, puis reproduites pour être distribuées dans les ateliers de poésie. Claire Pailler les reprend dans : PAILLER, Claire, *Poésie au-dessous des volcans : études de poésie d'Amérique Centrale*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1988, 249 p, pp. 122-124.

¹² PAILLER, Claire, «La mujer de la Nueva Nicaragua», *Mitos primordiales y poesía fundadora en América Central*, Toulouse, Editions du CNRS, 1989, 183 p., p. 69. (La traduction est de nous.)

Francisco Castellón et Juan Herrera sont morts.
Ça, on me l'a raconté.
L'Histoire n'a pas oublié leurs noms.

Ce poème d'une Nicaraguayenne anonyme respecte les conseils d'Ernesto Cardenal. L'auteure a choisi des mots simples, comme l'onomatopée « triquitraques », nomme les défunts et retrace un évènement concret sans adjectif superflu. L'attaque a sans doute été d'une grande violence, mais le ton reste neutre. Le lecteur peut imaginer l'angoisse des victimes de l'attaque bien qu'elle ne soit pas nommée. On la perçoit dans la fuite générale. Le dernier vers est chargé de la fierté patriotique et de l'élan humaniste qui anime les guérilleros sandinistes et que l'on retrouve couramment dans les poèmes composés au sein des ateliers de poésie.¹³ Cette militante semble fière de participer à la mémoire collective de la révolution. Une grande partie du peuple nicaraguayen a pris part à cette lutte qui a suscité d'immenses espoirs.

Une des représentantes les plus célèbres de la révolution sandiniste est la poétesse Gioconda Belli (1948).¹⁴ Elle s'est engagée activement auprès de la guérilla et sa poésie en témoigne. D'une part, la poétesse s'implique politiquement contre la dictature ; d'autre part, elle prend position socialement contre le machisme. Sa poésie balaye l'image de la femme au foyer et transforme l'équilibre – ou plutôt le déséquilibre – des rapports homme-femme. Cela apparaît clairement dans le poème « *Reglas del juego para los hombres que quieran amar a mujeres mujeres* » (1986) – règles du jeu pour les hommes qui veulent aimer des femmes femmes¹⁵:

X
El amor de mi hombre
no le huirá a las cocinas,
ni a los pañales del hijo,
será como un viento fresco
llevándose entre nubes de sueño y pasado,
las debilidades que, por siglos,
nos mantuvieron separados
como seres de distinta estatura.

X
L'amour de mon homme
ne fuira pas les cuisines,
ni les couches de notre enfant,
il sera comme un vent frais
emportant parmi des nuages de songes
et de passé
les faiblesses qui, pendant des siècles,
nous ont maintenus séparés
comme des êtres de différente stature.

¹³ Cela apparaît clairement à travers les poèmes cités dans l'ouvrage suivant : PAILLER, Claire, *Poésie au-dessous des volcans : études de poésie contemporaine d'Amérique Centrale*, op. cit.

¹⁴ Cette auteure a traité de la Révolution sous un jour romanesque dans *La mujer habitada* (BELLI, Gioconda, *La mujer habitada*, Tafalla, Txalaparta, 1990, 409 p.) et a témoigné de sa participation à cette lutte dans ses mémoires : BELLI, Gioconda, *El país bajo mi piel, Memorias de amor y guerra*, New York, Vintage Books, 2003, 430 p.

¹⁵ BELLI, Gioconda, *De la costilla de Eva*, Nueva Nicaragua, Managua, 1986, p. 43. (La traduction est de nous.)

El amor de mi hombre
no querrá rotularme y etiquetarme,
me dará aire, espacio,
alimento para crecer y ser mejor,
como una Revolución
que hace de cada día
el comienzo de una nueva victoria.

L'amour de mon homme
ne voudra pas me marquer ni m'étiqueter,
il me laissera de l'air, de l'espace,
de la matière pour grandir et devenir meilleure,
comme une Révolution
qui fait de chaque jour
le début d'une nouvelle victoire.

Les mots de ce poème sont ceux du quotidien. Tâches ménagères, cuisine et couches-culottes trouvent leur place dans l'expression poétique de Gioconda Belli. Elles y côtoient des images d'un lyrisme beaucoup plus conforme à la tradition, telle celle d'un « vent frais » ou de « nuages de rêves et de passé ». Le pragmatisme et la rêverie poétique s'entremêlent alors, donnant à la réalité la plus matérielle (les couches-culottes) et à l'envol de la pensée (les « nuages de rêves et de passé ») une même qualité poétique. Gioconda Belli participe donc au renouvellement du langage poétique ainsi qu'à celui de l'image du couple. Le titre même du poème et du recueil – « Règles du jeu pour les hommes qui souhaitent aimer des femmes femmes » et *De la côte d'Eve* – en disent long à ce sujet.¹⁶ D'une part, l'expression « de la côte d'Eve » revisite la Genèse, et prive Adam de son rôle de géniteur biblique au profit de sa compagne. D'autre part, se présenter comme une « femme femme », c'est littéralement vouloir redoubler de féminité. C'est non seulement assumer sa condition de femme et la revendiquer, mais plus encore, la renforcer. Gioconda Belli ne cherche en rien à s'assimiler à l'homme, elle veut au contraire approfondir sa propre identité féminine. Ce poème donne la voix à une femme libre de ses choix et bien décidée à exposer ses exigences et ses désirs, notamment à travers sa poésie.

Par ailleurs, dans un recueil poétique plus récent – *Apogeo* (1998) – Gioconda Belli mène une réflexion sur son rapport aux mots, comme l'indique le poème « La poeta se reúne con sus palabras »¹⁷ :

(...)
« No aguantamos más – dice una palabra flaca y malhumorada –
Necesitamos que nos saqués a una buena página blanca,
y que nos des aire fresco. »
« No sabemos por qué de pronto esta parquedad,
este silencio » – suspira la palabra Sonido, sonando sus castañuelas,
mientras Rabia sacude la cabellera, sin apartarme la mirada,
y Dolor da vueltas, afinando la punta de los lápices.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ BELLI, Gioconda, *Apogeo*, Madrid, Visor de libros, 1998, 118 p., p. 35. (La traduction est de nous.)

(...)

« On en peut plus – dit un mot maigre et de mauvaise humeur –
on a besoin que tu nous sortes sur une bonne page blanche,
et que tu nous donnes de l'air frais. »

« On ne comprends pas pourquoi d'un coup cette aridité,
ce silence » – soupire le mot Son, en faisant sonner ses castagnettes,
tandis que Rage secoue sa crinière, sans me quitter du regard,
et que Douleur tourne en rond, en affûtant la pointe des crayons.

Ce dialogue entre la poétesse et les mots qui l'habitent représente la création poétique de façon ludique. Les mots sont personnifiés à travers l'utilisation des majuscules et du discours direct. Cela confère au poème du dynamisme, un aspect visuel et théâtral. Chaque mot à son propre caractère, souligné par son attitude ou son apparence : le Son fait entendre ses castagnettes, la Rage arbore une crinière qui l'apparente à une lionne, etc. La réflexion méta poétique (où la poésie s'interroge sur elle-même) est fréquente dans la poésie de femme en Amérique Centrale. Les poétesses questionnent leur rapport aux mots et leur Genèse en tant que créatrices. Le mot devient alors l'objet d'une réflexion identitaire. Dans ce fragment poétique, Gioconda Belli observe ses mots comme des êtres à part entière, qui vivent en elle mais possèdent leur propre détermination. Elle illustre en cela la difficulté à créer de l'écrivain, la lutte qu'il doit mener avec ses propres mots. Cette lutte se double parfois d'un combat contre les restrictions à la liberté d'expression du poète, comme l'explique Ana María Rodas¹⁸:

Cualquiera tiene derecho
a decir lo que piensa.

Cualquiera tiene derecho
siempre que estén de acuerdo
las leyes, las costumbres,
los colegas,
el que te paga el sueldo,
el vecino de enfrente y el gobierno.

Tout le monde a le droit
de dire ce qu'il pense.

Tout le monde a le droit
à condition d'être en accord avec
les lois, les traditions,
les collègues,
celui qui paye ton salaire,
le voisin d'en face et le gouvernement.

L'ironie de ce poème se construit sur le contraste entre l'ampleur de la liberté tout d'abord proclamée et les restrictions qui y sont apportées une à une. Cette accumulation de conditions renverse implicitement l'énoncé initial : nul n'a vraiment le droit de dire ce qu'il pense. Cela n'empêche pas Ana María Rodas de s'exprimer librement, quitte à froisser « les lois, les traditions, / les collègues », etc. De fait, la parole poétique centre-américaine est souvent en avance sur les sociétés dont elle provient. La poésie est un espace privilégié où les mots sont souvent plus libres que dans la réalité quotidienne ; il existe un décalage entre ce

¹⁸ RODAS, Ana María, *Poemas...*, *op. cit.*, p. 82. (La traduction est de nous.)

que dit le poème et ce qui peut être affirmé dans la rue. Par exemple, l'homosexualité est taboue dans les pays de l'Isthme. Aussi la poétesse hondurienne Amanda Castro a-t-elle mis longtemps à écrire des poèmes d'amour lesbiens et affirme qu'il n'est toujours pas possible d'être ouvertement homosexuel(le) au Honduras. Dans ses premiers poèmes, l'amour se conjugue au féminin mais se déguise sous les traits de l'amour pour son pays, qu'elle féminise et passe du pluriel au singulier (« la Hondura » : la profondeur). Cependant, ses poèmes les plus récents clament sans détour son amour pour « esta mujer / que es un espejo » (« cette femme /qui est un miroir ») et sont chargés de sensualité, comme celui-ci :

VI

Tu aliento recorre mi espina

E

B

U

S
Y
B
A

J
A

como un hiiioooooooooooooooooo

acompasado
con tu respiración

VI

Ton souffle parcourt ma colonne vertébrale

E

T

N

O

M
E
T
D
E
S
C
E
N

D

comme un fii

en rythme
avec ta respiration

La disposition des mots donne à l'action qu'ils évoquent une réalité matérielle. On voit, littéralement, le souffle « monter » le long des lettres de ce verbe, puis descendre à la verticale. Le fil de ce souffle s'étire sur le corps de l'être aimé comme sur l'espace du recueil poétique. La force d'évocation des mots en est renforcée : la page devient un corps qui prend vie et la respiration du poème accompagne celle des amantes.

S'ils sont loin d'être les seuls, l'amour et l'érotisme font partie des thèmes de prédilection des poétesse centre-américaines. A travers ces thèmes, celles-ci redéfinissent leur rapport à l'autre, aux hommes en particulier, et leurs mots traduisent une évolution des rapports entre les sexes. La femme n'est plus un objet poétique, une muse inspirant le poète, mais un sujet pensant et écrivant. Devenues libres de se dire, les poétesse centre-américaines redéfinissent leur identité et leur image. Cela se traduit notamment par l'expression du vécu,

qui occupe une large place dans la poésie contemporaine de l'Isthme. Si le machisme demeure, les poétesses centre-américaines invitent les femmes à ne pas se plier à ses règles. Chez Gioconda Belli, c'est la femme qui établit les règles du jeu dans ses « règles du jeu pour les hommes qui veulent aimer des femmes femmes ». Pour la panaméenne Luz Lescure (1951), si la femme n'en dicte pas forcément les règles, elle est libre de quitter une partie qui ne lui convient pas¹⁹ :

Renuncio

Renuncio, me retiro
de este juego, no me sé las reglas
yo jugaba a las blancas
pero tú haces jugadas que no entiendo
- tal vez haya muchas damas en tu mesa
o jugaras este juego a tu manera –
Pero aún, a pesar de la tiniebla
y el miedo, tengo torres en pie
caballos empotrados en la noche
alfiles plata en línea de horizonte
mi corazón es reina entre la niebla
de tu insegura piel.
Jugador de noches tibias, me retiro
prefiero mi soledad y mi antigua tristeza.
Mejor dejemos tablas la partida, amor.

Je renonce

Je renonce, je me retire
de ce jeu, je ne connais pas les règles
moi j'avais les blanches
mais toi tu fais des coups que je ne
comprends pas
- peut-être qu'il y a beaucoup de dames à ta
table
ou que tu joues ce jeu à ta manière -
Mais j'ai toujours, malgré la pénombre
et la peur, des tours debout
des cavaliers scellés dans la nuit
des fous argentés sur ma ligne d'horizon
mon cœur est reine parmi la brume
de ta peau incertaine.
Joueur de nuits tièdes, je me retire
je préfère ma solitude et mon ancienne
tristesse.
Mieux vaut laisser tomber la partie, mon
amour.

Ce poème est l'écho d'un conflit amoureux dans lequel la poétesse reste droite : « j'ai toujours, malgré la pénombre / et la peur, des tours debout ». Elle s'entoure de nombreuses pièces du jeu, tours, fous, cavaliers, qui forment comme une armée défensive. Ces pièces, les plus puissantes du jeu, sont garantes de sa combativité. Luz Lescure ne montre aucune colère, bien qu'elle laisse entendre que son adversaire ne respecte pas les règles du jeu : « peut-être qu'il y a beaucoup de dames à ta table / ou que tu joues ce jeu à ta manière ». Elle constate simplement l'échec d'une relation et prend la décision qui en découle : le départ. Son discours n'est pas féministe. Comme la plupart des poétesses de sa génération, Luz Lescure se revendique en tant que personne, indépendamment de son sexe. Par ailleurs, elle fait preuve d'une grande pudeur dans l'expression des sentiments ou de l'érotisme. Cette poétesse panaméenne n'utilise pas de mots crus pour traduire le désir ou l'amour physique. Sa poésie

¹⁹ LESCURE, Luz, *Añoranza animal*, Guatemala, Serviprensa Centroamericana, 1995, 66 p., p. 42. (La traduction est de nous.)

est pourtant intimiste et tournée vers le vécu, ce qui reflète une tendance de la poésie contemporaine de femme en Amérique Centrale.²⁰

Du respect des normes à leur subversion, du convenu au vécu et à l'intime, les poétesses centre-américaines ont peu à peu fait évoluer la poésie de l'Isthme vers des thèmes considérés jusqu'alors comme non poétiques. Les années 70, années de revendications et de combats, ont vu les poétesses se lancer dans la bataille féministe et les luttes révolutionnaires. Cette époque reflète une grande confiance en le pouvoir de mots : Ana María Rodas, Gioconda Belli et leurs contemporaines ont cru en cette arme d'encre, de papier et de mémoire. C'est sans doute pour cela que leurs mots sont si tranchants dans leur production lyrique de cette époque. Cependant, d'autres exigences viennent parfois se substituer aux normes traditionnelles, comme c'est le cas dans le Nicaragua sandiniste. C'est alors l'idéologie révolutionnaire qui guide le choix des mots de poètes en herbe. Leurs mots simples, conformément aux principes « extérioristes » d'Ernesto Cardenal, véhiculent un idéal social et politique. Si la qualité lyrique de la production des ateliers de poésie a été contestée, Robert Pring Mill estime que ce ne sont pas tant les poèmes qui comptent, dans ce cas précis, mais plutôt les poètes : « les personnes –hommes et femmes – qui ont découvert leurs capacités créatives dans le cadre des ateliers ».²¹ D'ailleurs, comment affirmer avec certitude qu'un type de poésie est valable ou non ? Si une poésie ne peut se résumer à un manifeste politique, l'élément idéologique est loin d'effacer d'emblée toute qualité lyrique d'un poème. Lors de la publication de *Poemas de la izquierda erótica*, beaucoup affirmèrent qu'il ne s'agissait pas de poésie mais de pornographie ; ce à quoi la poétesse réplique par un poème²² :

Los poetas tienen fama
de utilizar palabras suaves.
De hablar de amor, de la melancolía,
de los cielos azules, del horizonte vago.
O yo no soy poeta
o pongo en entredicho a mis colegas.

¡Qué vergüenza que no me dé vergüenza lo
que digo !

Les poètes ont pour réputation
d'utiliser des mots doux.
De parler d'amour, de la mélancolie,

²⁰ En dehors des poétesses déjà citées, on peut penser par exemple à Claribel Alegría (née au Nicaragua en 1924 mais ayant passé son enfance au Salvador), Daisy Zamora (Nicaragua, 1950), Aída Toledo (Guatemala, 1952), Ana Istarú (1960, Costa Rica), Waldina Mejía Medina (Honduras, 1963) ou Eyra Harbar (Panamá, 1972).

²¹ PRING-MILL, Robert, *op. cit.*, p. 40 : « Yo me pregunto si el fruto más significativa de los talleres –su producto más importante (tanto en sí como para la nueva Nicaragua)– consiste de verdad en los poemas (los textos escritos e impresos) o más bien en los poetas : las personas, –hombres y mujeres– que descubrieron sus capacidades para la creatividad en el contexto del taller. Para mí son estas personas [...] las que constituyen los más auténticos productos de los Talleres [...] ». « Je me demande si le fruit le plus important des ateliers –leur produit le plus important (tant en soi que pour la Nouvelle Nicaragua)– c'est réellement les poèmes (les textes écrits et imprimés) ou plutôt les poètes : les personnes –hommes et femmes– qui ont découvert leurs capacités créatives dans le cadre des ateliers. Pour moi ce sont ces personnes [...] qui constituent les plus purs produits des ateliers. » (La traduction est de nous.)

²² RODAS, Ana María, *Poemas...*, *op. cit.*, p. 81. (La traduction est de nous.)

des cieux d'azur, de l'horizon vague.
Soit je ne suis pas poète
soit je remets mes collègues en question.

Quelle honte que je n'ai pas honte de ce
que je dis !

La poésie naît de l'émotion, or ce sont de nouvelles émotions qu'expriment les poétesses centre-américaines à partir des années 70. Lorsqu'à la fin des années 80, les grands desseins collectifs s'effondrent (échec du sandinisme, chute du mur de Berlin), s'ensuit une profonde désillusion et une perte de confiance en la poésie en tant qu'arme révolutionnaire. Les voix lyriques se font plus intérieures, plus intimes aussi. Les poétesses centre-américaines contribuent alors à briser des tabous et, en s'autorisant à explorer et dévoiler l'intime, elles offrent de nouvelles formes à la poésie. Le vécu s'invite dans les recueils poétiques, avec son cortège de mots crus, érotiques ou quotidiens. Ces mots ne sont pas « doux », ils ne louent pas « les cieux d'azur, l'horizon vague ». Ils disent la vie des femmes qui les écrivent, leur réalité la plus immédiate, parlent d'ustensiles de cuisine autant que des caresses de leurs amants. Ces mots subvertissent l'ordre machiste de sociétés patriarcales et prennent en cela une coloration sociale. Si les poétesses centre-américaines sont souvent en avance sur les sociétés qui les ont vues naître et qui ne sont pas toujours prêtes à leur tendre l'oreille, leurs mots contribuent malgré tout à y faire germer de nouvelles idées et de nouveaux espoirs.