

Maria-Mercè Marçal: cinq poèmes de *Bruixa de dol*

Laia CLIMENT RAGA

Universitat Jaume I
lcliment@fil.uji.es

Résumé : L'analyse de cinq poèmes du livre *Bruixa de dol* montre la complexité d'une poésie qui se base sur l'imaginaire collectif. Si dans les livres de poèmes qui le suivent Marçal crée ses propres symboles, dans celui-ci la poétesse s'approprie des éléments collectifs pour les réélaborer sous son regard particulier. Cet article prétend montrer la complexité lyrique de cinq poèmes, ce qui permet arriver à une certaine compréhension de l'univers marçalien des années 1980.

Mots-clés : Maria Mercè Marçal, Poésie, Féminisme, Symboles, Imaginaire collectif.

Maria-Mercè Marçal commence à publier des poèmes en 1973 et, quelques années plus tard, elle devient un référent dans la lutte pour l'égalité des femmes. Dans les années 70, ses compositions, politiquement et socialement engagées, représentent un cri pour la liberté des femmes catalanes. Ses poèmes de la première étape qui termine vers 1980 réunit les référents de la littérature universelle et, en même temps, de la culture populaire. C'est dans sa deuxième étape, à partir de *Sal oberta*, que Marçal réoriente sa lutte de genre pour la convertir en une expression et expérimentation corporelle.

Bruixa de dol se situe cependant dans la première étape de la création. Nous pourrions même affirmer que c'est un livre qui indique déjà le changement. Si d'un côté, Marçal utilise les référents symboliques et mythologiques typiques de la première étape, de l'autre côté l'intensité poétique est propre d'un niveau littéraire plus mûr. Ainsi, elle utilise les éléments de notre imaginaire collectif qui s'imprègnent d'une forte tension puisque, en même temps, ils assument une problématique propre de l'univers marçalien. Nous pourrions dire que ce livre se situe à la croisée des écrits les plus combatifs avec une lyrique cependant moins complexe et des compositions qui prennent tout à fait un nouveau chemin de recherche envers le corps et la poésie où Marçal se libère des référents populaires pour y construire les siens. *Bruixa de dol* contient ainsi une force extrême qui rend l'ouvrage très intéressant grâce à la découverte d'une création déchirée par la force de la culture patriarcale et aussi par la création libératoire marçalienne des compositions postérieures. C'est ainsi que cet ouvrage suppose un atout pour tout chercheur de la littérature. Les analyses des cinq poèmes qui suivent ont pour but de montrer la complexité lyrique sur laquelle repose l'univers marçalien.

VII

El mag m'espera a frec de l'envelat
i jo arribo amb la bruixa del casal
on visc amb mi, i amb l'ombra del meu mal.
A voltes sense mi, i amb l'ull fadat.

La solitud l'he duta de bracet
 i la passejo per aquests paratges.
 Metgia em duu la nit, com un secret :
 farina d'alba en amargants beuratges.
 ¿Quin vell molí moldrà l'hora del dia
 en què he trobat suport per al meu braç ?
 La pastaré amb llevat de melangia.
 Però sabré encetar, deserta, un pas
 de ball amb mi, i el mag per companyia,
 com una barca sola a la badia. (127, *Bruixa de dol*¹)

Dans ce poème, les sujets sur la solitude et l'instabilité dominent les jeux lyriques. C'est pour cela que nous avons décidé de structurer l'analyse suivante en quatre parties : la femme solitaire et la femme sociale, l'instabilité identitaire, les émotions et les activités du je lyrique.

LA FEMME SOLITAIRE

Dans la première partie de ce poème nous pouvons apprécier une grande quantité et diversité de personnages qui viennent accompagner le je lyrique dans sa construction identitaire. Le je poétique est ainsi entouré du magicien, de la sorcière du foyer, de son ombre, de la solitude et même, dirait-on, de son propre *je* conçu ici comme référent externe.

La notion d'accompagnement que nous pouvons facilement extraire de la présence de tous ces personnages se renforce aussi par des jeux poétiques qui déterminent les relations entre le sujet et les autres individus, tels que la polysyndète, l'enjambement ou l'oxymore.

En effet, la polysyndète qui joue avec la répétition de la préposition « amb » devient la figure clé de ce début de poème. Les prépositions unissent les personnages entre eux – le moi, l'ombre, la sorcière - et même aussi d'autres éléments comme l'œil ensorcelé. En fait, cette polysyndète situe, au même niveau, tous les personnages, éléments et concepts personnifiés. Ainsi donc nous pourrions dire que cette figure absorbe tout ce dont elle est entourée pour construire une nouvelle situation. Par conséquent, même si le je et l'ombre pourraient être considérés opposés, ils contribuent à construire ici une seule idée, de la même façon que la sorcière. En définitive, tous ces éléments reflètent un seul sujet lyrique. Et la contradiction apparaît quand on s'aperçoit que la grande quantité d'éléments personnifiés renvoie toujours au même sujet. Ainsi, l'idée de compagnie qu'apporte la structure grammaticale de la polysyndète et les autres éléments qui signifient la solitude choquent agressivement pour construire un sujet lyrique soumis aux déchirements entre la réalité et les désirs.

À ceci il faut ajouter l'enjambement entre le deuxième et le troisième vers qui manifeste deux réalités différentes de la construction identitaire. La première, facile à comprendre, ne met pas en question son identité : « J'arrive avec la sorcière du foyer » est une phrase bien classique non seulement par sa construction grammaticale mais aussi par son sens. L'enjambement sépare donc l'idée tranquille du deuxième vers avec les tourbillons qui s'inscrivent dans le troisième et quatrième vers où la polysyndète se développe de façon obsessive. Comme le ferait un prestidigitateur, ces deux vers montrent une deuxième réalité plus intérieure, où le je lyrique plonge pour analyser sa situation identitaire.

¹ La pagination de tous les poèmes correspond au livre *Llengua abolida*. València : Tres i Quatre, 1989. Entre guillemets nous trouverons le titre du livre d'où provient le poème cité, toujours inclus dans le recueil de *Llengua abolida*.

Dans cet ordre d'idées nous trouvons un autre jeu poétique qui a aussi une importance extrême pour la création identitaire. C'est l'oxymore qui naît des expressions « l'he duta de bracet » et « i la passejo ». Ici, le bras incorpore le sens de la compagnie proche ; et la tranquillité et l'acceptation de cette compagnie sont évoquées par la promenade. Cependant, le support que le je lyrique rencontre pour son bras n'est rien d'autre que la solitude. En fait, comme pour la polysyndète, la solitude est ici transmise par le sens pendant que la compagnie serait convoquée par la structure.

La solitude est, dans notre poème, un élément qui sert à construire le système intertextuel très caractéristique de l'ensemble des poèmes marçaliens. En effet, les différentes compositions marçaliennes communiquent entre elles pour créer une texture lyrique très cohérente. De cette façon, la solitude est clairement exprimée par l'adjectif « sola » du quatorzième vers qui dialogue directement avec le poème « Cançó de fer camí » dans « Avui les fades i les bruixes s'estimen » :

VIII CANÇÓ DE FER CAMÍ

Per a la Marina

Vols venir a la meva barca ?
-Hi ha violetes, a desdir !
anirem lluny sense recança
d'allò que haurem deixat aquí.

Anirem lluny sense recança
-i serem dues, serem tres.
Veniu, veniu, a la nostra barca,
les veles altes, el cel obert.

Hi haurà remes per a tots els braços
-i serem quatre, serem cinc !-
i els nostres ulls, estels esparsos,
oblidaran tots els confins.

Partim pel març amb la ventada,
i amb núvols de cor trasbalsat.
Sí serem vint, serem quaranta,
amb la lluna per estendard.

Bruixes d'ahir, bruixes del dia,
ens trobarem a plena mar.
Arreu s'escamparà la vida
com una dansa vegetal.

Dins la pell de l'ona salada
serem cinc-centes, serem mil.
Perdrem el compte a la tombada.
Juntes farem nostra la nit. (154-155, *Bruixa de dol*)

Ce poème, beaucoup moins complexe que celui qui nous incombe, peut cependant nous enseigner les clés de certaines images et jeux lyriques de la composition que nous étudions ici. La barque renverrait à l'espace de la collectivité féminine, endroit abstrait où toutes les femmes sont bienvenues. Cette image unit le poème que nous étudions avec celui-ci. Si le dernier vers de notre poème est « com una barca sola a la badia », ici

le premier vers est « Vols venir a la meva barca ? ». Le vers de la « Cançó de fer camí » reprend le dernier de notre poème pour désigner tous les deux la barque à une seule propriétaire comme si les deux poèmes se suivaient. Mais dans « Cançó de fer camí », le possessif incorpore rapidement la collectivité et, en quelques vers, le nombre augmente de deux à quarante femmes. Le jeu des chiffres qui devient de plus en plus grand et la polysyndète créée par la répétition de la conjonction de coordination « i » cassent la solitude du premier vers, sujet principal de notre poème. Ainsi, la polysyndète et l'oxymore de notre poème évoquant la contradiction entre la compagnie et la solitude devient ici une polysyndète avec la conjonction « i » renforcé par un parallélisme qui réunit la répétition du son « hi ». Dans « Cançó de fer camí » l'aspect irréel des oxymores est abandonné pour construire une tranquille conjugaison des verbes au futur.

Pour en revenir à notre poème, la dualité entre la solitude et la femme sociale plane donc sur les vers, une situation que se résout dans les poèmes postérieurs comme dans « Cançó de fer camí ». Si nous pouvons affirmer que la solitude devient un aspect identitaire du je poétique, il faut, maintenant, ajouter le caractère d'instabilité.

L'INSTABILITE IDENTITAIRE

Le premier aspect marquant l'instabilité identitaire est évoqué par le chapiteau où le magicien attend le je lyrique. Ainsi, le magicien, personnage qui a la capacité de manipuler, de transformer la réalité, est associé à un endroit construit avec des tissus facilement maniables. Celui-ci n'est pas un espace fermé, rigide, constant, mais tout au contraire, il évoque de l'instabilité. Cet espace est repris dans le vers 6 sous le nom de « paratges », mot au pluriel qui impliquerait non seulement l'endroit concret auquel il se réfère mais aussi toute l'ambiance créée dans ce lieu. Ainsi donc, l'espace, le temps - avec la nuit - et le vécu ne peuvent pas se dissocier dans la poésie marçaliennne, ce qui nous permettrait de mettre en rapport ceci avec le concept du chronotope de Mikhaïl Bakhtine bien que celui-ci soit utilisé pour l'analyse des romans. En effet, ce critique met en valeur la connexion essentielle entre le temps et l'espace comme un tout intelligible et concret (1989 : 237).

La sensation d'instabilité identitaire est en plus convoquée par l'expression « a voltes sense mi », qui renvoie parfois à une réalité et parfois à une autre. Sans doute, en exprimant « a voltes sense mi », le sujet devient, à la façon de la devise de *Bruixa de dol*², un personnage instable. Comme le magicien qui fait apparaître et disparaître un élément, ou comme la craie de la Divisa, qui s'efface facilement, l'apparition et disparition du je poétique montre la façon dont celui-ci fait partie de cette réalité peu rigide. Cette identité instable devrait être interprétée comme un aspect négatif puisque tout de suite dans le septième vers nous rencontrons un remède. Mais cependant, cette douleur qui serait associée à l'instabilité identitaire contraste avec la force transformatrice des femmes. En effet, le je poétique, associé à la sorcière, et au magicien est ici un modificateur de la réalité. Et les changements provoqués par le sujet apparaissent dans la deuxième partie du poème, à partir du deuxième quatrain. Comme le prestidigitateur avec ses cartes, le je lyrique entame la création du pain ou d'un autre aliment farineux, une activité transformatrice dont la cohésion des éléments est l'activité la plus importante puisqu'elle montre un résultat à l'image de leur créatrice. Et le

² DIVISA

Emmarco amb quatre fustes

un pany de cel i el penjo a la paret.

Jo tinc un nom

i amb guix l'escrit a sota. (81, *Bruixa de dol*)

moulin est l'élément qui génère cette activité. Le fait de moudre signifie détruire les grains, détruire l'aspect premier pour en faire un autre élément plus adaptable et plus utilisable. En définitive, plus digérable. Le moulin représente ici un autre prestidigitateur puisque celui-ci manipule un élément nourricier. Le je lyrique s'attend à transformer l'heure du jour qui le met face à face avec le vrai, avec sa solitude.

D'autre part, le moulin est caractérisé, ici, par sa vieillesse, notion qui situe temporellement l'acte traditionnel de moudre le grain. Ainsi, la métamorphose du je poétique réunit les trois temps : le passé, le présent et le futur –ce dernier marqué par le temps verbal de « moldrà »-. De cette façon, le problème personnel du je lyrique placé dans un espace-temps concret se convertit en un problème historique de genre où la microhistoire des femmes est mise en relief. La vieillesse devient ici l'expérience de la tradition d'une activité féminine qui transporte une émotion vers le futur. Attitude tout à fait opposée à la légèreté avec laquelle le magicien transforme la réalité. Encore une fois, nous sommes face aux oppositions tellement caractéristiques de la poésie marçalienne. Le sujet identitaire réunit donc la force historique du moulin et la légèreté identitaire qui arrive même à s'évaporer, représentée par le magicien.

Jusqu'ici nous avons remarqué la construction identitaire, maintenant nous allons travailler les émotions qui en dérivent.

LES ÉMOTIONS DU JE LYRIQUE

Ce poème dévoile surtout la mélancolie qui est présentée moyennant un jeu allégorique. Les multiples métaphores sur l'élaboration du pain ou d'un autre aliment farineux font allusion à l'acte nourricier typiquement féminin. Et la levure renvoie à la croissance de la mélancolie dans le vers « la pastaré amb llevat de melangia ». Ces métaphores développent en plus la somatisation des sentiments. En effet, nous sommes devant une poésie corporelle, tactile, comme l'écriture féministe le réclame. Tout en abandonnant les concepts les plus abstraits, Marçal enseigne ses sentiments moyennant les sens du corps. Nous pourrions même dire que la mélancolie est projetée sur des éléments matériels et donc incorporée dans un espace corps comme le chapiteau, le « casal » de la sorcière ou la barque. Il faut noter que, selon Judith Butler, la mélancolie renvoie à une perte dont l'objet se maintient « magiquement » dans le corps tout en produisant une incorporation. Butler compare ce sentiment à celui du deuil qui produit une introjection puisqu'il établit un espace vide dont les mots arrivent à faire oublier la perte :

L'incorporation appartient proprement à la mélancolie, état d'affiliation non reconnu ou suspendu dont l'objet se maintient de quelque façon magiquement « dans le corps ». Ils [Abraham et Torok] affirment que l'introjection causée par la perte typique du deuil établit *un espace vide*, littérisé par la bouche vide qui se convertit en condition de parole et de signification. Le déplacement avec succès de la libido en relation avec l'objet perdu s'atteint moyennant la formation de mots qui signifient et à la fois déplacent l'objet manqué ; ce déplacement en relation avec l'objet originel est une activité essentiellement métaphorique dont les mots « figurent » l'absence et la surpassent. On comprend que l'introjection est le travail du deuil, cependant l'incorporation, qui dénote une résolution *magique* de la perte, caractérise la mélancolie. Pendant que l'introjection fonde la possibilité de la signification métaphorique, l'incorporation est anti-métaphorique précisément parce qu'elle maintient la perte comme quelque chose d'innombrable ; en autres mots, l'incorporation n'est pas seulement une incapacité de nommer ou d'accepter la perte, mais aussi

elle érode les conditions de la signification métaphorique proprement dite.
(Butler, 2001 : 101-102)³

Tout en réfléchissant sur cette citation de Butler, nous pouvons affirmer que Marçal force le langage pour poétiser une émotion impossible à verbaliser : la mélancolie. Nous expliquerons plus tard, dans l'analyse d'un autre poème, quel est cet objet perdu pour le sujet marçalien. L'objet dont le sujet fait son deuil conditionne l'image principale du titre de ce livre de poèmes « Sorcière en deuil ».

LES ACTIVITES DU JE LYRIQUE

Les émotions du sujet poétique vont conditionner son activité. Nous rencontrons un personnage qui désire une transformation et donc le sujet est actif et conscient. Les verbes auquel il est associé sont presque tous à la voix active comme « jo arribo », « on visc », « l'he duta de bracet », « la passejo », « he trobat », « la pastaré », « sabré ». Il faut noter que les verbes qui étaient avant au présent passent au futur dans le dernier quatrain. Ce temps projeté vers l'avenir, relié ici avec le désir d'acquérir une nouvelle situation, est introduit par le connecteur de contrariété « però » qui sépare la mélancolie du vers antérieur avec la nouvelle situation des vers postérieurs. À partir du douzième vers, nous trouvons des éléments forts comme le verbe « sabré » qui implique une situation de domination intellectuelle où « encetar » évoque la nouvelle situation. Le climax du poème arrive à son niveau le plus haut. Si jusqu'à ce moment là, le je lyrique nous montrait des contradictions entre l'accompagnement et la solitude, dans le vers 12, le sujet prend force et contrôle la situation. Il sait qu'il est seul. Dans les vers antérieurs la solitude, le vrai, n'était qu'un élément caché par la polysyndète même si parfois elle venait taper sur la conscience. Cependant, dans le vers 12, l'acceptation de son exil intérieur se situe avant la condition d'accompagnement. Nous assistons donc ici à l'inversion des réalités. Avant, l'accompagnement devenait sa réalité première et la solitude sa deuxième condition, et à partir du vers 12, la solitude est pleinement acceptée et elle devient la réalité première dans sa conscience. Cette stratégie d'inversion dialogue avec le poème qui finit par "I, si et plau, no em capgiris el missatge: / he dit solc i no clos. No saps llegir?" (192, *Sal Oberta*) basé sur le calligramme de *Cau de llunes* CLOS / SOLC (43); ou aussi avec celui qui dit « La lluna nova, saps ?, diu que et recordi / que el NO d'avui du un SÍ a l'altre costat » (*Bruixa de dol*, 162).

Mais, revenant à notre poème, la tension créée par ces contradictions se relâche grâce à la métaphore du bal, activité corporelle considérée comme une suite de mouvements légers dont le corps d'une personne qui danse doit être en communion avec une autre. Cette union arrive même à la confusion des deux corps lesquels sont, dans ce poème, limités à une seule personne, au je lyrique. Ainsi donc, de la même façon que l'image des eaux tranquilles de la barque, le bal convoque aussi l'identité féminine, plus concrètement le concept de la jouissance de Luce Irigaray⁴. La caractéristique de la féminité serait donc ce flux et reflux de la mer berceuse, le bal du je lyrique, en définitive cette identité instable, pas fixe, qui se réjouit justement de la mobilité des frontières, de la rencontre avec son propre corps, avec ses fluides, avec ses

³ La traduction est mienne. BUTLER, J. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México, Buenos Aires, Barcelona : Paidós, 2001.

⁴ STANTON, D. C. « Difference on Trial: A Critique of the Maternal Metaphor in Cixous, Irigaray, and Kristeva ». *The poetics of Gender*. Ed. Nancy K. Miller. New York : Columbia University Press, 1986, p. 157-177.

changements. C'est finalement la prise de conscience et l'acceptation de ses changements ce qui fait comprendre au je poétique sa différence par rapport aux autres.

Ce jeu résumé par la barque et le bal se rencontre aussi dans les rimes. Pendant que la conjonction d'opposition sépare les idées, la rime les relie fermement puisque « melangia », bien que n'appartenant pas au même quatrain, s'unit à « companyia » et « pas » à « braç ». Ainsi, la rime détruit cette séparation apparente pour tisser un nouveau sens agile, mobile, où la mélancolie est reliée à la compagnie ; et le bras, comportant toutes les contradictions de la solitude que nous avons analysées antérieurement, s'unit avec le pas. Ce dernier mot subit un enjambement avec le « ball » du treizième vers. D'un côté, l'enjambement « un pas / de ball » qui casse avec le reste de la phrase laisse entrevoir que le pas a une continuité dans le vers suivant, c'est-à-dire que celui-ci perd la force qu'il aurait eu s'il avait été suivi d'un point ou d'un point final. D'un autre côté, l'enjambement sépare une situation de force avec le vers suivant résumant la reprise d'une situation flottante, mobile, solitaire, où l'oxymore est rappelé par la récupération de la préposition « amb ».

Finalement, nous pouvons dire que ce poème expose les idées et les sentiments du sujet poétique. Ces deux perspectives se présentent dans deux niveaux bien contradictoires où la voix symbolique, de l'ordre du langage, contraste avec les références féminines sémiotiques. Deux ordres qui dansent et qui s'unissent pour construire un monde plus ouvert et complexe. Dans le poème suivant, nous apprécierons comment la présence féminine, et surtout la conscience féminine, acquièrent une force extraordinaire.

XIII

Bruixa de dol, al meu cau solitari,
 he clos el llibre on l'òliba fa dia.
 A trenc d'oblit s'esquera la falzia
 i el gessamí al tombant d'aquest llunari.
 Amb pas furtiu, per fosc itinerari,
 l'aranya ha pres altre cop el casal.
 Cendra d'amor assenyala el portal.
 Però la lluna em dicta que despari
 el decorat -veus?, l'arbre malferit
 serva a l'escorça la teva divisa-
 I em cita al fons de l'estany sense brisa.
 Torno el mirall al calaix de la nit
 i esborro el rastre, travessat d'agulles.
 Se'm bada als dits la tristor de les fulles. (133, *Bruixa de dol*)

Dans ce poème, le personnage principal de la sorcière en deuil devient un élément spécial puisqu'il incorpore le thème de l'identité de soi. Tout de suite, nous allons analyser la figure de la sorcière, puis le jeu entre la conscience et l'oubli et finalement nous nous attarderons sur la fuite et la situation dominée par la lune et la tristesse.

LA SORCIÈRE EN DEUIL

Le poème commence par un personnage central puisqu'il fournit le titre au livre et il permet de construire l'identité du sujet poétique. En fait, nous pouvons affirmer que la

sorcière fonctionne comme un qualificatif du je lyrique. Le possessif dans l'expression « al meu cau solitari » renvoie la sorcière vers le sujet poétique. Si, dans le poème antérieur, la figure de la sorcière était soumise à une structure grammaticale de l'accompagnement, ici, avec la préposition « amb », la sorcière apparaît adjointe au sujet, ce qui implique qu'elle devient un qualificatif du *je*, et donc qu'elle se rapproche encore plus de celui-ci. La dualité du poème antérieur devient ici un seul personnage qui assume aussi le même qualificatif que celui du titre du livre : « Bruixa de dol ». Pendant que dans le poème antérieur on nous énonçait la mélancolie et la sorcière se libérait en apparence de ce malheur, dans cette composition la sorcière ne peut pas fuir de sa situation présente, de son deuil. Comme pour le poème étudié auparavant, à ce genre de sujet ne peut correspondre qu'un espace isolé. La contradiction du poème antérieur, créée entre la solitude et l'image du foyer comme représentation de la collectivité, se résout ici en faisant allusion à une tanière, un endroit où le je lyrique se cache ; un creux qui renverrait à l'utérus maternel primitif, espace de tranquillité, de rassurement où il existerait un langage autre. La mélancolie, le deuil, le vide linguistique, l'isolement sont ancrés comme des caractéristiques presque inhérentes du genre féminin du point de vue atavique. En effet, on pourrait dire que ces poèmes, et même le livre tout entier, évoquent les sibylles, ces prophétesses légendaires des temps pré-historiques qui transmettaient la parole oraculaire. Ces personnages avaient un parler différent, un « parler-femme » qui émanait de la sagesse divine, des sibylles, qui fut tronquée par le dieu Apollon. Comme nous l'explique Marie Mauxion :

De temps immémoriaux, la divination appartient aux femmes. Leur parler – aujourd'hui qualifié d'intuition féminine - émane du souterrain, métaphoriquement des entrailles de la terre. Le regard patriarcal, attaché à la surface des choses, aux faits que le réel exhibe, est étranger à ce parler différent.

La surface des choses, l'apparence tant aimée du patriarcat fait considérer comme faux le parler-femme. Un jour le discours masculin a imposé sa loi au parler-femme.⁵

C'est avec ces références que nous comprenons l'image de la sorcière en deuil, d'un genre de femme héréditaire de la sagesse antique. D'un genre de femme qui, dans le poème antérieur, évoquait plus de choses qu'elle ne les disait. C'est la femme qui réside dans la solitude, dans le creux provenant de la terre, liée complètement à la mère primitive. Tout un langage, cependant perdu à cause de la fatalité provoquée par Apollon.

Ainsi Mauxion continue d'affirmer :

Les femmes dorment, ont perdu leur parler-femme. Pour devenir homme-dieu, Apollon a commandé le crime contre la mère, contre la femme divine. Apollon a pris le pouvoir, le pouvoir du discours. Il argumente, il persuade, il ment en montrant la surface des choses :

[Mauxion cite maintenant un passage des *Euménides* dans la trilogie de l'*Orestie*] « Déjà, tu vois ici domptées ces furieuses... vaincues par le sommeil, les vierges maudites, vieilles filles d'un antique passé... Nées pour le mal... exécrées des hommes et des dieux de l'Olympe » (*Les Euménides*, p. 383)⁶

Ainsi, cette sorcière en deuil marçailienne qui n'enlèvera pas ses habits noirs jusqu'à ce que toutes les femmes arrivent à voir « l'arbre / de l'alliberament » (170), dernier

⁵ MAUXION, Marie, dans Luce Irigaray éd., *Le sexe linguistique*. Paris : Larousse, 1987, p. 10.

⁶ *Op. cit.*, p. 11.

poème du livre, est tout à fait unie à la symbolique de la lune. Ici, cette image prend la forme d'un « llunari ». Selon le DIEC (Dictionari de l'Institut d'Estudis Catalans), le « llunari » est le livre où l'on fait les prédictions qui vont arriver. Ce livre est ici un référent métalinguistique de l'écriture poétique féminine ; il renverrait donc aux compositions lyriques utopiques et ataviques suivant le langage de la lune, celui des sorcières ou aussi celui des Sibylles. Et la rime de « llunari » s'unit à celle de « solitari », tout en renforçant le message expliqué au long des vers.

CONSCIENCE *VERSUS* OUBLI

Ce souvenir de l'histoire, du passé antique, des temps « pré-historiques », c'est-à-dire la prise de conscience de genre, alterne avec l'oubli de cette mémoire. Le premier quatrain transmet une émotion positive perçue aussi par la rime du deuxième et troisième vers qui réunit les mots « dia » et « falzia ». Cependant, ce sentiment est accompagné par la volonté d'oublier. Ainsi, l'acte fort et catégorique de fermer le livre indique la décision du je lyrique. Le livre rassemble les mots, les discours féminins enfermés, oubliés. À la façon d'*Alice aux pays des merveilles*, le sujet utilise ce livre comme élément magique, qui montre une réalité autre, la réalité féminine primitive. C'est une réalité dont le *je* se trouve en disposition de transporter le langage féminin libéré de toute oppression.

Mais ici le je lyrique préfère fermer le livre. Acte qui s'explique beaucoup mieux dans le troisième vers où apparaît le mot « oubli ». À ce niveau du poème nous apercevons une syllepse, un glissement sémantique qui se trouve concrètement dans l'expression « A trenc d'oblit ». En effet, celle-ci est le résultat d'un amalgame entre la locution « A trenc d'alba » dans laquelle l'illumination est présente, et le concept d'oubli qui vient cacher la notion du jour et donc de l'aube. Encore une fois, la poétesse rompt avec la structure du langage phallogocentrique pour élaborer son propre univers. L'image de l'oubli pourrait renvoyer ici à l'éloignement de la conscience féminine. Oubli que Luce Irigaray explique grâce à l'exemple du premier matricide de la mythologie et qu'elle interprète comme la première trahison de genre, celle d'Électre à sa mère Clytemnestre. En effet, elle affirme que, dans la mythologie, les femmes antérieures à Électre défendaient avant tout leur genre. Certainement, Clytemnestre tua son mari Agamemnon parce qu'il avait sacrifié leur fille Iphigénie pour les dieux. Et sa fille Électre changea complètement la tradition de genre pour tuer sa mère. C'est en prenant comme base la mythologie qu'Irigaray explique l'oubli du genre. En effet, à partir de la génération d'Électre, les femmes ont perdu leur rapport d'engagement avec le genre féminin.

Et les références aux relations primitives de genre se répandent dans plusieurs expressions du poème. Dans le vers « he clos el llibre on l'òliba fa dia » l'image de la chouette se mélange à celle du jour. Tout en altérant et déchirant l'image platonicienne de la caverne et ses illuminés, Marçal utilise le jour pour reconstruire une image antérieure à celle de Platon et la société patriarcale. La lumière dans la caverne, dans l'utérus féminin, ne répond pas au savoir rationnel mais plutôt à l'intuition, à la conscience de ce langage féminin émanant des entrailles de la terre. Et la chouette, avec un caractère nocturne, comme l'expliquent Chevalier et Gheerbrant⁷, est en relation avec la lune et l'obscurité et bien qu'elle ne supporte pas la lumière du soleil elle symbolise le don de la clairvoyance divine. Pour Jung, la chouette est un animal de transcendance entre la divinité et la terre. C'est ainsi que l'oxymore « l'òliba fa dia » montre comment la poétesse réussit à bouleverser le langage, stratégie qu'elle utilise pour changer le sens des concepts.

⁷ CHEVALIER, J. et GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont, 1990, p. 246.

D'autre part, l'éclosion des femmes se répand dans le troisième et quatrième vers : « A trenc d'oblit s'esquera la falzia / i el gessamí al tombant d'aquest llunari ». Le verbe « esquerar » avec la « falzia » et le jasmin forment une unité positive, le jasmin étant une référence à l'amour mais aussi à la vie et surtout à la pureté. Cependant, l'enjambement et aussi le complément qui suit le jasmin rabaissent cette fleur pure à sa mort et à sa dégradation. L'expression « al tombant », mouvement de descente, étouffe le symbole de la pureté féminine. Ici « al tombant d'aquest llunari » marque comment la lune se dirige vers sa disparition indiquée déjà par l'adjonction, c'est-à-dire par l'élision du verbe ayant pour sujet le jasmin. Cet effacement progressif qui se développe entre le troisième et le quatrième vers est complété par des mots désignant la vie mais autour d'eux, les mots « oblit » et « tombant » encadrent la situation et la déterminent comme déprimante. La force féminine est donc clôturée, encerclée par les deux situations anéantissantes : l'oubli et la dégradation.

LA FUITE

Le pas et l'itinéraire du cinquième vers marquent une sortie. Et la condition de furtivité avec laquelle le pas est déterminé nous montre que le je lyrique fuit d'une situation déterminée. Dans cette fuite, nous avons, d'un côté l'obscurité qui convoque la chouette, la caverne et l'utérus féminin et de l'autre l'araignée. Symbole de la féminité par excellence, l'araignée est cependant une image de la transformation après avoir défié les dieux et avoir été frappée par Athéna. Celle-ci est la femme déjà transformée, vivant dans le monde patriarcal : femme solitaire, muette, infatigable tisseuse, connaisseuse de toutes les faiblesses de l'humanité, soumise cependant au silence. Cette araignée avec ses caractéristiques de soumission au pouvoir patriarcal est éternellement condamnée à pendre constamment d'un fil et à rester sans parole. Dans le poème marçalien, ce symbole féminin rabaissé par la punition s'empare du foyer, tout en mettant en rapport celle-ci avec la sorcière du foyer du poème antérieur. Ceci nous permet affirmer que, dans les poèmes de Marçal, il existe une connexion directe entre l'araignée et la sorcière. Deux personnages qui incarnent le pouvoir féminin atavique mais qui cependant sont étouffés par la domination phallogocentrique. Le foyer de ce poème comme celui du poème antérieurement analysé se colore de cette féminité primitive, vitale et en même temps agonisante.

Cette évanescence est marquée par la métaphore de la cendre du septième vers. Reliée à la métaphore de base « le feu est la vie », comme l'expliquent les linguistes Lakoff et Turner⁸, la cendre reflète un amour mort. D'autre part, le portail marque l'espace du passage entre l'intérieur et l'extérieur. Selon Chevalier et Gheerbrant, « la porte symbolise le lieu de passage entre deux états, entre deux mondes, entre le connu et l'inconnu, la lumière et les ténèbres, le trésor et le dénouement. La porte ouvre sur un mystère. Elle a une valeur dynamique, psychologique, car non seulement elle indique un passage, mais elle invite à le franchir. C'est l'invitation au voyage vers un au-delà »⁹. Ce passage cependant devient dans le poème de Marçal un signal de ce qu'il y a à l'intérieur. C'est ainsi qu'on explique l'utilisation du verbe « assenyala ». La porte qui nous envoie vers l'intérieur est le passage vers la partie la plus inconsciente des femmes, la plus inconnue, la plus incontrôlable, la force de la féminité pré-historique.

⁸ LAKOFF, G. et TURNER, M. *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago : University of Chicago, 1989.

⁹ *Op. cit.*, p. 779.

SITUATION DOMINÉE PAR LA LUNE

La lune vient imposer son pouvoir dans le huitième vers introduit par la conjonction d'opposition « però », ce qui par sa fonction viendrait introduire un changement. Si la situation antérieure signalait la détresse, la conjonction nous laisse comprendre qu'il annonce un nouvel état. Ici, la lune conçue comme guide transmet la force du genre et le je lyrique, dominé par le symbole nocturne, se soumet à une fonction secondaire, passive, qui le relègue à une situation de faiblesse comme nous le montrerons tout de suite.

L'enjambement entre le vers 8 et 9 met en valeur le changement. En effet, dans « Però la lluna em dicta que despari », le déchirement du COD qui apparaît dans le vers suivant convertit le verbe « débarrasser » en un verbe intransitif qui intensifie beaucoup plus son sens étant donné qu'aucun complément ne fait pas perdre l'importance de sa sémantique. C'est, en définitive, le fait de changer qui prend une valeur spéciale. De plus, le verbe « desparar » renvoie en catalan au champ sémantique de « débarrasser la table ». Ici, nous devons nous attarder quelques moments pour citer justement le poème de Marçal titré « De parar i desparar taula » où l'image de débarrasser la table en relation avec l'amour failli devient plus éclairante.

DE PARAR I DESPARAR TAULA

Amor, saps?, tot avui, la meva porta
 frisant per fer-te pas s'obria sola.
 S'han omplert de viandes plats i taula.
 Tot resplendia en els cristalls de l'aigua.
 El julivert s'ha refet. (El rellotge
 toca les cinc. Vindràs?) Tota la casa,
 avui no sembla la mateixa casa.
 Creix l'orenga i s'enfila per la porta.
 La fruita accepta el repte del rellotge.
 (Ja ho sé: les sis, i encara parlo sola!)
 A l'aigüera vessunya un somni d'aigua
 i plou desig a raig sobre la taula.
 Amor... (Les set: no véns. Sota la taula
 s'amaguen els neguits. Fora de casa,
 la tristesa!) Quin goig els dits de l'aigua
 acarasant rajoles! Pany i porta
 com floriran quan tu arribis! Sola-
 ment vull que calli aquest rellotge.
 Toquen dos quarts de vuit. Sóc el rellotge
 que amb minuts i segons paro la taula.
 Toco les vuit i, del cap a la sola
 de la sabata, sento que la casa
 ja no sé si és meva. Per la porta
 fuig, enyorat, el cor desfet de l'aigua.
 Toco les nou i les deu, i sóc l'aigua
 gebrada a les agulles del rellotge.
 Amunt i avall ja no sóc jo qui em porta.
 Per enc obrir neguits ja no tinc taula.
 Trenco el mirall i em rediu que sóc sola.
 Puja el desig i clivella la casa.
 Per les esclertes, veus?, fujo de casa,
 raiera d'aquest foc que invoca l'aigua.
 (Vindràs quan morirà l'hora més sola?)
 La fruita perd l'aposta amb el rellotge

i la tardor fa el ple damunt la taula.
 Res no troba sortida per cap porta.
 La nit truca a la porta i ve ben sola:
 desparo taula i nego dins de l'aigua
 desig, rellotge, orenga, plats, cor, casa. (313, *Escarsers*)

Dans cette composition la table, comme représentation du partage de la nourriture, est débarrassée après une longue attente de la personne aimée, c'est-à-dire de l'autre ou des autres femmes qui n'arrivent pas. C'est un acte qui désignerait l'abandon de ses désirs. En effet, l'amour et la féminité se conjuguent pour créer une ambiance de dégradation et de solitude où même l'adverbe « sola/ment » est soumis agressivement à un enjambement pour montrer l'obsession du je lyrique qui atteint même le niveau linguistique où la solitude est incluse dans la sémantique de cet adverbe.

En plus, l'expression « desparar el decorat » convoque tous les sens de « desparar taula » que nous venons d'étudier mais aussi les sens de « changer le décor » qui renverraient au dernier vers du poème « De parar i desparar taula », c'est-à-dire, « desig, rellotge, orenga, plats, cor, casa ». En fait, le décor, à fonction anaphorique, ferait allusion au monde fictif, aux désirs générés par l'imagination du je poétique ce qui correspondrait, dans notre poème, au vers antérieur : « l'aranya ha pres altre cop el casal ». Un désir caractérisé par la constance grâce à l'expression « altre cop ».

LA TRISTESSE

La solitude, la faiblesse des vers 9 et 10 expliquent entre parenthèses la situation du je lyrique. « l'arbre malferit / serva a l'escorça la teva divisa- ». L'arbre, comme référent du cosmos vivant en perpétuelle régénérescence, en ascension vers le ciel¹⁰, s'ajoute aux autres symboles de passage et de changement comme le portail. Cependant, la direction contraire au symbole de l'arbre se place au niveau de la blessure qui détruit ou dégrade son symbolisme, et qui montre les émotions du sujet. Il faudrait aussi mettre en valeur le jeu de l'inversion qui renforce la cohésion entre la situation de l'arbre et le *tu*, c'est-à-dire le je lyrique autoréférentiel. En effet, si on construit la phrase sans aucun jeu rhétorique, celle-ci serait : « l'arbre malferit a l'escorça serva la teva divisa ». Cette inversion poétique permet donc de mettre en rapport le mot « escorça » avec l'arbre mais aussi avec la devise. Et même, la rime unit la « divisa » avec « sense brisa » complément déterminant de la devise. Évidemment, cette devise fait allusion au premier poème du livre. De plus, l'écorce devient un espace d'écriture, même si d'une façon plus concrète et corporelle, rappelle aussi la surface éthérée de la Divisa. Il existe donc un métalangage qui établit un dialogue entre le poème que nous analysons et la Divisa de *Bruixa de dol* :

DIVISA

Emmarco amb quatre fustes
 un pany de cel i el penjo a la paret.
 Jo tinc un nom
 i amb guix l'escric a sota. (81, *Bruixa de dol*)

Revenant à notre poème, dans les vers suivants, la lune emporte le sujet vers l'étang, situation qui convoque le mythe de Narcisse laissant des empreintes non seulement dans l'image de l'étang mais aussi dans le regard qui est ici évoqué par le miroir. Si Narcisse est présent, sa mort le sera aussi. En effet, l'eau stagnante et le manque de brise

¹⁰ CHEVALIER ET GHEERBRANT, *Op. cit.*, p. 62.

renvoient symboliquement à la mort. Le sujet lyrique est ici placé face à sa mort, face à la présence de la féminité actuelle. Le sujet se retrouve devant le vrai. Bien que Narcisse se regarde avant de tomber dans l'étang, le je poétique est convoqué d'abord au fond de l'étang comme espace de reflet. En effet, dans le vers 12, « Torno el mirall al calaix de la nit », l'acte du regard, du plaisir et de l'amour pour le propre sujet qui renverrait au premier acte de Narcisse est apparemment supprimé. Nous disons « apparemment » puisque le mot « rastre » serait une paronomase qui référerait au mot caché « rostre ». Le silence de ce mot rappelle que le regard du visage est la cause de la mort de Narcisse. Rappelons les paroles du devin Tirésias quand on lui demande si Narcisse vivra longtemps, il dit : « Narcisse vivra très vieux à condition qu'il ne voie jamais son image ». Et dans ce poème, la cause, le « rastre », n'est pas contemplé avec plaisir mais tout au contraire, elle se présente traversée par des aiguilles : « i esborro el rastre, travessat d'agulles ». Comme dans la pratique du vaudou, le je lyrique féminin est maltraité avec des aiguilles. La cause ne se situe donc plus au niveau de la beauté narcissique de son reflet en relation à une autre personne cachée qui maudit le corps féminin. Cette dialogique est seulement présente par le mot « agulles ». En effet, aucun jeu poétique n'apparaît pour montrer le meurtrier. Ici nous retrouvons, encore une fois, la tendance marçaliennne à construire les poèmes avec une forte notion somatique comme nous le montre le mot « travessat ».

D'autre part, le vers 12 introduit un nouvel élément à la situation que nous venons de décrire. Le tiroir, comme image de l'intimité selon Gaston Bachelard¹¹, nous plonge dans la réalité la plus quotidienne du je lyrique, dans la maison. Le vol, l'arbre, l'araignée, n'étant alors que des métaphores d'une circonstance donnée de la vie quotidienne. Dans ce vers, la nuit entre en contraposition avec le jour des premiers vers. Si le jour renvoie à l'illumination, ici la nuit ne se réfère pas à la féminité mais à l'espace de la non conscience. Tout en abandonnant cette vision négative, elle l'enterre dans son intériorité ce qui correspond à l'effacement pour le niveau artistique comme nous l'apercevons dans « i esborro el rastre, travessat d'agulles ». Cette expression entrerait en dialogue encore une fois avec la Divisa de *Bruixa de dol*, concrètement avec ses références à la craie comme matériau qui s'efface facilement. La craie renvoie aussi au monde scolaire qui inclut les erreurs, les effacements et les corrections mais, dans notre poème, elle fait allusion à une identité détruite ou très affaiblie.

Dans ce cas comme dans le dernier vers, la corporalisation continue à devenir une stratégie importante. Le verbe « badar » dans « Se'm bada als dits la tristor de les fulles » matérialise le sentiment de la tristesse. En plus, « se'm bada » implique une cristallisation du sentiment. En effet, l'image du liquide retenu connote l'amertume dans les poèmes marçaliens, comme l'expression « Sang presa » (357) qui donne titre au deuxième chapitre du livre « Germana, l'estrangera », contrairement au « dégel » comme dans son livre qui a pour titre *Desglaç* et qui transmet une libération des sentiments.

Dans notre poème, la tristesse se soumet aussi à un procès de personnification puisque les feuilles symbolisant la vitalité du règne végétal incorporent une émotion. L'antithèse entre la tristesse et la vitalité inhérente dans l'image des feuilles pourrait représenter la situation du genre féminin qui accumulerait la vitalité des sages femmes des temps antiques, et l'amertume des femmes vivant déjà dans les sociétés phallogocentriques.

Finalement, nous pouvons dire que ce poème montre la conscience de la différence entre la force féminine authentique des temps des Sibylles et la détresse des temps présents. C'est pour cela que la sorcière, représentante des temps anciens, se trouve en

¹¹ BACHELARD, G. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1961.

deuil. Les référents masculins du vers de Josep Vicenç Foix « Sol, i de dol i amb vetusta gonella »¹² se convertissent ici en éléments féminins, mais tous les deux coïncident avec leur deuil. Le soleil de Foix renverrait chez Marçal à la conscience illuminée de la sorcière qui habite les temps présents dans sa condition de solitaire.

Le poème suivant vient compléter aussi cette alternance entre la lumière et l'obscurité. Le jeu de la visibilité/non visibilité est l'image de base de la nouvelle composition. Pour l'analyser nous travaillerons d'abord les oppositions puis l'amour, l'agressivité, la libération, la résistance et, finalement, la fonction de guide du je poétique.

IV CEL NEGRE

Per a l'Assumpta

L'esvoliac fa nit a la lluerna.
 Però la pluja em diu que tens raó.
 Té, partim-nos la poma en un racó
 on no arribi el glaç de la galerna.
 Arreu hi ha murs i torres de defensa
 i al caire d'aquest cel manen destrals.
 Hem travessat el torrent fosc per guals
 marcats, amb peus menuts sense remença.
 I a les palpentes hem topat a l'escut.
 Sabrem refer camins, pel viu de l'ordi?
 Si no, no hi ha terme per al llagut
 que encén tardors amb mots de llibertat.
 La lluna nova, saps?, diu que et recordi
 que el NO d'avui du un SÍ a l'altre costat. (162, *Bruixa de dol*)

LES OPPOSITIONS

Ce poème commence par une opposition qui se développe dans les vers suivants. La chauve-souris incorpore un double sens, d'un côté, cet animal symbolise l'obscurité et il renvoie, selon Chevalier et Gheerbrant, à l'être bloqué dans une phase de son évolution ascendante. Il s'agit d'un être monstre, maudit, un raté de l'esprit (1990 : 220). Cet aspect de la chauve-souris est mis en valeur dans le poème par des éléments marquant les ténèbres et la dégradation. Ainsi, par exemple, le titre « Cel negre » ou bien les mots « nit » (1), « fosc » (7) ou même « tardor » font allusion à la décadence.

Mais la chauve-souris assume aussi un sens positif. Pour l'iconographie de la Renaissance, elle représente la femme féconde. De plus, aveugle, celle-ci a un pouvoir au-delà de la vision qui renverrait à la puissance féminine, en détriment du regard, sens masculin par excellence. En effet, dans notre culture patriarcale, le sens de la vision est compris comme celui de l'existence. On compare même le fait de voir à celui d'exister. Par contre, dans la critique féministe, surtout dans le courant du féminisme de la différence, c'est plutôt à travers le toucher que les femmes, les mères, entrent en contact avec leur fœtus. Ainsi donc, portant ce sens positif, la chauve-souris s'allie avec le je poétique grâce à l'expression « a les palpentes » qui montre comment celui-ci et son accompagnant intègrent le caractère aveugle de l'animal. Tous les trois, sujet, compagnon et animal partagent une même relation avec la réalité.

Ainsi donc, nous pourrions affirmer qu'il existe un dialogue entre le sens culturel de la chauve-souris reliée aux éléments obscurs et dépressifs et le sens renouvelé que la

¹² FOIX, J. V. *Sol, i de dol*. Barcelona : Quaderns Crema, 1990, p. 7.

poétesse a donné à cet animal et aussi à l'obscurité. Par conséquent, il existe une tension sémantique très forte dès le début du poème qui ne finira qu'à la fin de la composition.

Cette même contradiction est encore renforcée par la symbolique de la lumière. Dès le premier vers, nous trouvons un oxymore qui confronte la nuit et la lucarne et qui se déploie plus en avant avec le mot du douzième vers « encén ». Ce verbe peut aussi faire allusion au feu avec son sens de la transformation comme dans le dernier poème du livre :

*Amb totes dues mans
alçades a la lluna,
obrim una finestra
en aquest cel tancat.*

Hereves de les dones
que cremaren ahir
farem una foguera
amb l'estrall i la por.
Hi acudiran les bruixes
de totes les edats.
Deixaran les escombres
per pastura del foc,
cossis i draps de cuina
el sabó i el blauet,
els pots i les cassoles
el fregall i els bolquers.

Deixarem les escombres
per pastura del foc,
els pots i les cassoles,
el blauet i el sabó.
I la cendra que resti
no la canviarem
ni per l'or ni pel ferro
per ceptres ni punyals.

Sorgida de la flama
sols tindrem ja la vida
per arma i per escut
a totes dues mans.

El fum dibuixarà
l'inici de la història
com una heura de joia
entorn del nostre cos
i plourà i farà sol
i dansarem a l'aire
de les noves cançons
que la terra rebrà.
Vindicarem la nit
i la paraula DONA.
Llavors creixerà l'arbre
de l'alliberament. (170, *Bruixa de dol*)

Dans ce poème, comme dans celui que nous sommes en train de travailler, le feu signifie la destruction mais aussi la purification d'où naîtra une nouvelle vie.

L'AMOUR

La partition de la pomme, référence obligée au péché originel, met en commun les deux voix antérieurement citées qui ne sont pas obligatoirement une voix masculine et une autre féminine, mais tout au contraire, il s'agirait de deux voix féminines si l'on prend en compte la dédicace à Assumpta.

L'amour en cachette s'aperçoit à travers l'expression « en un racó » et il est justifié par le mot « arreu » quelques vers plus tard. Il s'agit d'un amour interdit par les normes sociales patriarcales qui sont représentées par le « glaç de la galerna ». La métaphore qui approche la solidification de la glace avec le vent nous montre comment le symbolisme marçalien de la congélation devient une image de la douleur comme nous l'avons déjà commenté antérieurement dans l'analyse du poème XIII « Bruixa de dol » où nous avons cité l'expression « Sang presa » du livre *La germana, l'estrangera*. Rappelons aussi l'image du dégel, « desglaç », pour indiquer la libération, ou mieux encore, la reprise.

Revenant au poème, le coin signifie un espace libre de tout danger. Un espace qui est relié à l'acte féminin et aussi à la raison grâce à la rime approchant « racó » de « raó ».

L'AGRESSIVITÉ

L'agressivité est exprimée à travers les images du gel, des murs, des tours de défense, des haches, des arrêtes du ciel, de l'écu. Tous les éléments faisant partie du patriarcat s'expriment par le vocabulaire de la lutte, de l'agressivité qui, une fois de plus, vient du ciel. Cette agressivité est connectée phonétiquement par le vent fort et par la lucarne, deux concepts unis par la rime « Galerna » et « Lluerna ».

LA LIBÉRATION

La libération commence avec l'obscurité, situation propice pour les chauves-souris et pour les femmes. Cette libération généralisée vient du passé puisque les gués sont déjà marqués, c'est-à-dire que la force de la résistance, des ancêtres féminins a déjà passé par le même endroit, et celle-ci a fait le même chemin avec le même but. Rappelons ici l'explication des actes réitératifs dans le poème antérieur qui viennent situer l'action dans l'histoire du genre féminin.

D'autre part, les marques sont fortes. Cette puissance, présentée à travers un enjambement, met en valeur le gué qui est désagrégé de sa caractéristique. Ainsi, le mot « marcats » entame un vers et, de plus, il est mis en valeur par la virgule qui le sépare de ses circonstances. Ainsi, la marque forte devient un élément important. C'est évident puisqu'il évoque cette vision atavique à laquelle nous venons de faire allusion. Les autres circonstances, décrites par l'expression « amb peus menuts sense remença » fait allusion à la fuite furtive. Caractéristique complètement contraire à l'agressivité des éléments antérieurement expliqués.

Ici, le torrent sépare la partie agressive de l'eau torrentielle, patriarcale, et la partie féminine caractérisée par la prolifération de l'eau. Une barrière qui peut se traverser grâce aux gués qui conditionne l'eau, ou dirait-on qui la féminise.

La résistance passe ici par la difficulté de savoir changer. Le vers 11, « si no, no hi ha terme per al llagut » indique les conditions nécessaires pour le changement. Cette évolution renvoie à la bienfaisance de la féminité, à la jouissance féminine moyennant le symbole de la felouque. Une barque qui représente le bal avec les ondes de la mer, faisant allusion évidemment au concept de « jouissance féminine » du féminisme de la

différence. La barque ajoute, en plus, la notion de liberté. En effet, la présence de la felouque rappelle la tranquillité des eaux méditerranéennes puisque c'est une barque typique de cet endroit. Et l'enjambement avec le vers 12 ne fait que montrer l'importance de l'embarcation, mis à part les activités libératoires associées à celle-ci qui se présentent dans le vers suivant « que encén tardors amb mots de llibertat ». Ce vers réunit le champ sémantique des saisons, celui de la libération et celui de l'illumination ou du feu, comme symbole de renouvellement déterminé par l'expression « encén tardors ». Ainsi nous pourrions affirmer que la barque et la liberté sont unies par leur fonction même de passage, c'est-à-dire par la transformation.

LA RÉSISTANCE

Comme nous l'avons déjà expliqué, la chauve-souris s'unit avec le je lyrique. Cependant, si l'animal aveugle ne se tape jamais grâce à ses ultrasons qui le dirigent, le je lyrique, présenté sous un « nous » collectif, trouve une résistance. Le bouclier, selon Chevelier et Gheerbrant, symbole de « l'arme passive, défensive protectrice », est aussi une représentation de l'univers comme si le guerrier qui le porte opposait le cosmos à son adversaire et comme si les coups de celui-ci frappaient bien au-delà du combattant » (1990 : 142). Se heurter contre un bouclier n'est pas seulement se mesurer avec une résistance concrète et individuelle mais tout au contraire, la force peut devenir même cosmique. Mentionnons le bouclier d'Achille sur lequel il y avait dessiné différents motifs pour désorienter l'ennemi – d'un côté il y avait les différents astres de l'univers et de l'autre deux belles villes, l'une avec les noces et les festins et l'autre avec les guerriers. Comme celui d'Achille, le bouclier de notre poème affaiblit la décision du je lyrique et de toute sa collectivité.

LA FONCTION DE GUIDE

Dans ce poème, le sujet semble se cacher sous l'image de la collectivité. Nous pouvons l'apprécier dans les vers dix et onze « Sabrem refer camins, pel viu de l'ordi ? / Si no, no hi ha terme per al llagut ». Ici le sujet lyrique adopte une position maternelle, sérieuse, d'exigence envers la collectivité féminine. En effet, il assume la fonction de guide, comme le fait aussi dans le deuxième vers où le je lyrique transmet les signaux célestes, concrètement ceux de la pluie, dans « Però la pluja em diu que tens raó ». Aussi, à la fin du poème, le je lyrique est le messager des astres, concrètement de la lune. Si dans le dixième vers, atteint par le doute, le je poétique s'atténue pour donner plus de force au collectif, dans ce treizième vers, le sujet se fortifie tout en renvoyant à la lune. Ce messager de l'astre féminin montre sa puissance cosmique, et se dirige ainsi à un *tu*, possible miroir, avec lequel il construit une relation beaucoup plus tendue qu'avec un collectif indéterminé. Cette diction provenant du monde cosmique rejette n'importe quel doute établi préalablement.

D'autre part la parole, ici indiquée par le substantif « mots », met en valeur la verbalisation, nécessaire pour une *leadeur*, pour une guide, dont les mots reflètent son influence. Mais aussi un jeu métalinguistique se développe clairement tout en se référant au poème qui lui-même manifesterait la fonction libératoire.

De plus, la fonction de guide sert aussi à relier le passé au futur. Le verbe « recordi », valorisé puisqu'il est situé à la fin du vers, met en évidence la réitération historique des actes. Il s'agit donc, comme dans les autres poèmes, d'un sujet général qui dépasse les problèmes personnels du je poétique. Les faits ataviques se réunissent avec le présent et le futur dans le dernier distique basé sur une instruction : « que el NO d'avui du un SÍ a l'altre costat ». Ces oppositions laissent l'espoir du changement. Comme nous l'avons

déjà expliqué, ce vers est clairement relié à celui du livre *Sal oberta* « I, si et plau, no em capgiris el missatge / he dit *solc* i *no clos*. No saps llegir? » (192, *SO*).

Enfin, il faut mettre en valeur l'importance des contractions dans ce poème. Des éléments opposés qui permettent au je lyrique de se promener dans le temps, vers le futur et le passé. Ces va-et-vient dans la ligne du temps obligent la poétesse à construire des contradictions qui incorporent l'utopie et l'atavisme dans un même jeu littéraire. Ainsi, la tension du poème tire jusqu'à ses limites les bords de l'explosion des oxymores, en définitive, les bords de notre imagination.

Imagination aussi développée dans le dernier poème dédié à sa copine Adela Costa et dans lequel le monde de la collectivité féminine est introduit grâce à la description d'une situation personnelle. Pour analyser ce poème, nous aborderons d'abord le personnage principal, son activité et la nouvelle voie/x que sa copine entame.

V

Per a Adela Costa

Hi ha un àngel sense cel al fons d'aquest mirall
 Amb els llavis pintats de sol que va a la posta.
 Du un estigma a la pell que demana resposta
 i uns ulls esbatanats que fan d'amagatall
 a l'aiguat dels torrents. Porta el ròsec de l'astre,
 dels boscos i dels anys. I un deix de fulles mortes.
 Com en país estrany, closes totes les portes,
 erra obstinadament, com si seguís un rastre.
 Uns senyals que no hi són, que, amb cendra de follia
 i amb alfabetats prestats, inventem per demà.
 El nuvol més fosc es congria amb nosaltres.
 La pluja esborrará tots els camins del dia.
 Pastarem somnis vells, sota un cel de lilà,
 amb el fang sense ahir, com si fossin uns altres... (163, *Bruixa de dol*)

LE PERSONNAGE

Ce poème commence par la présentation d'un personnage et son contexte moyennant une négation, un manque, à travers l'expression « un àngel sense cel ». Cette image peut facilement être comparée au titre de la section à laquelle appartient ce poème : « Sense llops, ni destrals ». Ces deux expressions font allusion aux référents négatifs, castrateurs, masculins, et elles ne verbalisent pas les référents positifs. L'endroit traditionnel des anges est donc transmis comme un espace oppressif où habitent les dieux masculins dominateurs et despotiques, qui lancent tempêtes et éclairs. Ainsi dans ce premier vers, il existe une intention évidente de s'éloigner des référents traditionnels, tout en ouvrant l'espace au non dit. En effet, ici le non-dit est plus important que ce qui est verbalisé. C'est l'espace non déterminé de l'ange qui prend une valeur exceptionnelle. Et nous pouvons imaginer que, par opposition au ciel, cet espace forme partie de la terre, de la grande terre maternelle où le miroitement se trouve à la base de la construction identitaire. Ainsi, le miroir réunit dans un même portrait l'ange et le je lyrique qui regarde.

Cette représentation fixe, délimitée tout d'abord par l'espace, se développe jusqu'au sixième vers où, à partir de ce moment-là, elle deviendra active. La stabilité de l'image transmise dans les premiers vers peut se comparer, d'une certaine façon, à la Devise de *Bruixa de dol* où le je lyrique encadrerait un espace avec son nom. Nous nous rendons compte donc que l'espace devient un déterminant important, puisqu'il est le référent surtout d'une situation psychologique. Ainsi, les éléments associés à l'espace sont le

nom pour la Devise et, dans le poème qui nous incombe maintenant, le miroir avec toute la symbolique que cet élément comporte. C'est-à-dire qu'il existe une référence à la personne, et même dirait-on au fond, aux profondeurs de l'âme du sujet.

Cependant, dans le premier vers, même si l'ange ne forme pas partie du ciel, celui-ci maintient un caractère éthéré. Nous ne savons rien encore des détails concrets, corporels de ce personnage. Effectivement, dans le premier vers, l'ange suit ses caractéristiques culturelles, tout en conservant sa fonction première de messager, porteur d'une communication. Et ce n'est qu'à partir du deuxième vers que l'ange éthéré s'imprègne d'un corps et assume un aspect terrestre. On est devant un messager qui devient charnel, ce qui fait élever le corps, la chair, à des niveaux supérieurs. Concrètement, la description du corps de l'ange passe seulement par l'allusion aux lèvres, aux yeux et à la cicatrice.

En ce qui concerne les lèvres, espace d'ouverture corporelle, celles-ci sont colorées, ce qui pourrait représenter la sensualité féminine renvoyant clairement aux lèvres du sexe féminin. Cette sensualité est ici caractérisée par le coucher du soleil qui renvoie à une couleur terre. Et le soleil faible permet exalter la terre, et donc sa féminité. En effet, le coucher du soleil est le moment où l'astre masculin, dominateur, est affaiblit. Le poème exalte juste le moment de transition entre le soleil et la lune. Le coucher de l'astre masculinisé implique le renforcement de la lune. Comme pour le titre « Sense llops, ni destrals » ou aussi comme pour « un àngel sense cel », l'expression « sol que va a la posta » cache un non-dit plus important que ce qui est verbalisé : c'est le commencement de la force lunaire. Ainsi donc, la coloration des lèvres suppose l'exaltation consciente de la féminité, de la même façon que dans le poème antérieur concrètement dans l'expression « el cor violeta ». Cependant, cette idée cache une contradiction apparente entre l'expression « sol que va a la posta » qui indiquerait une défaillance, une dégradation, et la référence non dite qui impliquerait justement le contraire, la naissance d'une force nocturne.

Le deuxième élément corporel cité est la cicatrice, convertie en stigmaté puisqu'il revendique la vision de l'altérité. Stigmaté représentant l'infamie d'un corps qui se rencontre, comme toutes les femmes, dans l'espace du rejet. Mais le stigmaté est ici aussi compris comme un secret de femme, une marque d'une vie inconnue, d'un mystère. Notons les autres poèmes où Marçal a utilisé l'image de la cicatrice. Dans *La germana, l'estrangera*, la cicatrice devient le rappel continu de l'union dans le ventre maternel entre mère et fille :

Com si un tauró m'arrenqués una mà
i tot seguit l'escopís a la platja
i ella mogué els dits per manaments
estrany als de la meva voluntat
I ja no obeis més el meu cervell
-tal com el cap del gall decapitat
Obre i tanca la boca i el cos corre,
Esparverat, llunyà, sense retorn-,
Jo contemplava aquell bocí de mi
Esdevingut, ja per sempre, a cor i a sang,
En el desig cicatritzat, i en l'ombra. (336, *La germana, l'estrangera*)

Et, finalement, dans son poème posthume *Raó del cos*, elle décrit la cicatrice de son corps malade de la façon suivante :

La cicatriu

em divideix
 en dues parts
 l'aixella.
 Cremallera
 de carn
 mal tancada
 però
 inamovible.
 Inamovible
 com el decret
 que en llengua
 imperial
 m'exilia
 a la terra
 glaçada
 dels malalts
 sense terme
 ni rostre.
 (19, *Raó del cos*)

Dans ce poème, l'espace en blanc de la page envahit presque toute la sémantique de la composition. Dans les trois poèmes où la cicatrice apparaît, l'inconnu et le mystère accompagnent ce stigmat qui grossit d'une tension sémantique où le silence devient le référent principal. De plus, dans notre poème, la rime nous parle, elle nous transmet le message que la cicatrice paralyse. Les mots « posta » et « resposta » s'unissent pour relier l'énigme féminine à la référence lunaire, non verbalisée, cachée.

Après la cicatrice, les yeux sont décrits comme des éléments importants. Ces yeux deviennent la porte d'entrée dans le monde du personnage. Symboles de l'âme, ces yeux bien ouverts, cachent aussi quelque information. C'est pour cela que « amagatall » et « resposta » sont placés tous les deux à la fin des vers. Deux mots qui construisent un personnage intrigant dont ses yeux servent de cachette. Comme dans le poème antérieur « Hem travessat el torrent fosc pels guals », les personnages féminins évitent l'eau torrentielle, masculinisée. Par contre, l'âge, les astres et les forêts deviennent son paysage le plus proche. Comme les sibylles, le personnage décrit a in/corporé les traces des astres atemporelles. Cette femme dont nous parle le poème se trouve donc en connexion directe avec l'univers. « Astre » s'unit au mot « rastre » par une rime parfaite, consonante, qui met en valeur encore plus la connexion entre les traces et l'astre. Ainsi donc, une vie passée est incorporée et laisse des traces sur son corps.

L'ACTIVITÉ

Après la longue description du personnage, nous trouvons finalement une activité associée à celui-ci : « erra obstinadament ». Le verbe « errer » indique ici la désorientation du personnage féminin. L'obstination de l'activité, marque ici une volonté de recherche, qui s'oppose complètement à la référence verbale dont elle sert de complément au verbe « errer » qui signifie, selon le Dictionnaire du Centre de Ressources Textuelles et Lexicales, « Aller d'un côté et de l'autre sans but ni direction précise. » Ainsi donc le sens de ce mot choque avec son complément adverbial « obstinadament ». Et le manque d'un but clair porte à l'échec total la condition d'obstinée.

D'autre part, l'activité du sujet se contextualise dans un pays étranger : « com en país estrany ». L'image de l' « étrangère » continue son cours dans les poèmes de Marçal surtout dans la partie « Germana, l'estrangera » où la poétesse donne à ce concept un

sens assez complexe et contradictoire où la femme reconnaît l'union de son genre mais, en même temps, elle transporte un joug de trahison envers ses sœurs et collègues. Dans notre poème, la condition d'étrangère est développée par l'espace aliénant, associé à la clotûre et aussi à la mort, à travers les expressions « I un deix de fulles mortes. / Com en país estrany, closes totes les portes ». Ici « mortes » et « portes » riment pour construire un grand sens de la dégradation. De plus, l'idée de fermeture est opposée complètement aux yeux grand-ouverts du personnage féminin décrit dans le quatrième vers.

LA NOUVELLE VOIE/X

Jusqu'au septième vers, il y a une description très précise et concrète du personnage féminin comme s'il s'agissait d'un tableau, mais au huitième vers on incorpore aussi son activité. Et, à partir du dixième vers, la collectivité féminine s'incorpore au poème. Les verbes sont conjugués à la première personne du pluriel, comme « inventem » ou « pastarem ». Et aussi le temps futur envahit le poème. Nous nous trouvons dans l'espace du rêve, de la création et de l'imagination féminine. Cette nouvelle vie est résumée sous le mot « rastre », qui fonctionne ici comme une référence complète à la trace de l'astre présentée dans les vers antérieurs, mais aussi comme cataphore de la situation des vers postérieurs. Rappelons et contrastons l'image de l' « astre » dans le poème de « Bruixa de dol ».

D'autre part, dans cette fin de poème, les vers montrent des contradictions comme attitude de recherche envers un nouveau monde, qui ne peut pas être dit. Ainsi, les expressions suivantes font référence à des concepts qui ne se verbalisent pas: « uns senyals que no hi són », « alfabet prestats ». Sous cette même idée nous pouvons comprendre la grande contradiction entre « suivre une trace » dans le huitième vers et dans le vers suivant « des signaux qui n'existent pas ». C'est la trace de la féminité, de tout son corps, de ses yeux, de ses lèvres, de sa cicatrice ; de tous ces éléments corporels qui marquent beaucoup plus que le niveau superficiel de la société patriarcale. C'est tout un alphabet nouveau que la collectivité féminine recherche. Nous comprenons alors, cet alphabet prêté, qui contient des mots qui ne peuvent pas désigner l'expérience féminine. Dans le roman marçalien *La passió segons Renée Vivien*, la narratrice Sara T. réfléchit aussi sur ce même sujet :

[...] és que el cos de dona parla un obscur llenguatge sense codi establert, sense possible dimensió simbòlica. Dolor, doncs, de l'ànima interrogada des del cos sense resposta possible. Dolor de la manca sense termes: ...els poemes, la literatura, i en foren, llavors, a penes traduccions altament imperfectes a la llengua dominant, a la llengua de l'altre? (92, *La passió segons Renée Vivien*)

Ainsi donc, la corporalisation des mots ou encore mieux l'alphabet corporel féminin, l'univers sémiotique, sont à la base de la recherche de la collectivité des femmes. Puisque dire c'est exister, verbaliser le corps de femme signifie aussi exister comme femme. C'est pour cela que les signaux n'existent pas encore et la folie aidera la collectivité à les trouver. En effet, le monde féminin n'a pas encore un alphabet propre. Les négations de tous les éléments que nous avons montré jusqu'à présent indiquent la recherche d'un monde encore sans mots.

Finalement, la construction de ce nouveau monde exige une transformation radicale. Les métaphores du changement, du bouleversement, s'accumulent dans cette fin de poème. Celles-ci sont : « cendra », « nuvolat més fosc », « esborrar » « sense ahir ». Et aussi à l'intérieur même de ces expressions désignant le bouleversement, s'incruste le concept de création qui vient compléter définitivement cette fin de poème. Nous avons

donc: « follia », « inventem », « demà » « nosaltres », « camins del dia », « pastarem somnis », « cel de lilà », « fang », « com si fossin uns altres ».

Dans ce même tourbillon qui réunit révolution et création, le ciel apparaît comme un nouvel élément soumis à d'autres sens. Ce n'est plus un ciel dominant, masculin, mais c'est un ciel avec des lilas, caractérisé par la couleur, par la joie de la féminité. Ce ciel rompt donc avec son concept inhérent de verticalité. Et dans cette perspective, le sens principal féminin, le toucher, renaît. Les métaphores « pastarem somnis vells » et « amb el fang sense ahir », mettent en valeur le sens féminin de la compréhension et de la perception.

Finalement, l'importance temporelle vient rejeter ici l'histoire, comme concept sans valeur puisque le plus important à ce moment du poème, ce ne sont plus les souvenirs mais le futur, et la construction d'une nouvelle vie. Les points de suspension marquant le chemin futur qui n'a plus de fin...

Dans ces derniers vers, les rimes valorisent les mots de la construction, de la nouveauté, de la joie, de la féminité : « follia », « dia », « demà », « lilà », « altres », « nosaltres ». Ainsi, à travers les derniers mots, Marçal construit un nouveau poème, sans contradictions, avec une nouvelle voie/x féminine.

Finalement, nous pouvons mettre en valeur l'importance de la stratégie marçalienne utilisée dans beaucoup de poèmes qui consiste à entamer les compositions avec une description d'une circonstance concrète, individuelle, et à les clôturer par une vision collective de la féminité.

Cette perception est souvent construite à partir des contradictions comme la poétesse l'a elle-même affirmé dans certaines occasions. Ceci inscrit dans les compositions une tension qui peut arriver à de grands taux d'agressivité nécessaire pour changer radicalement la situation dans laquelle elle se trouve. Souvent, les contradictions mettent face à face les concepts socialement acceptés, c'est-à-dire la vision phallogocentrique, et de nouvelles perceptions qui viennent construire un autre monde. C'est ainsi que nous pouvons dire que la poésie de Marçal est une écriture engagée partant de sa propre expérience, de la sincérité la plus fidèle à son expérience du corps.