



**HAL**  
open science

**”No está. ¿Dónde se fue sin irse de mi lado?” :  
dédoublement poétique et recherche de soi dans  
”Poemas a María” (1928) et ”Brocal” (1929) de Carmen  
Conde (1907-1996).**

Aurore Sasportes

► **To cite this version:**

Aurore Sasportes. ”No está. ¿Dónde se fue sin irse de mi lado?” : dédoublement poétique et recherche de soi dans ”Poemas a María” (1928) et ”Brocal” (1929) de Carmen Conde (1907-1996).. Les visages de l’auteur dans la poésie hispanique, Oct 2019, Bordeaux, France. hal-02466450

**HAL Id: hal-02466450**

**<https://hal.science/hal-02466450>**

Submitted on 4 Feb 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## « No está. ¿Dónde se fue sin irse de mi lado? » : dédoublement poétique et recherche de soi dans *Poemas a María* (1928) et *Brocal* (1929) de Carmen Conde (1907-1996).

Aurore Sasportes

Université Bordeaux Montaigne

EA AMERIBER

Dans sa lettre du 25 décembre 1927, Carmen Conde écrit à son amie Ernestina de Champourcín : « Mis propósitos literarios son estos: escribir, escribir mejor, escribir muchísimo mejor<sup>1</sup> ». Alors au début de sa carrière, Carmen Conde affirmait déjà sa volonté d'être autrice malgré les obstacles qui se dressaient face à toute femme des années vingt et trente en Espagne rêvant d'une carrière littéraire. Elle eut sans conteste une grande carrière et sut s'imposer dans le panorama littéraire espagnol comme l'une des voix les plus prolifiques du siècle passé : elle publia trente-six recueils entre 1929 et 1988<sup>2</sup> mais aussi des pièces de théâtre, des anthologies et des essais. Elle reçut de nombreuses distinctions – dont le Premio Nacional de Poesía en 1967 – et fut la première femme à entrer à la Real Academia en 1979.

L'étude de l'écriture poétique de Carmen Conde que nous développons ici se centre sur ses deux premiers recueils, *Poemas a María*, écrit en 1928, et *Brocal* publié en 1929<sup>3</sup>. Ce n'est qu'en 1984 que Carmen Conde publie *Brocal y Poemas a María*<sup>4</sup>, rassemblant ainsi avec *Brocal* un bref recueil écrit avant lui mais qui lui sert ici d'épilogue. Ces deux ouvrages font partie d'un même cycle créatif, partagent la même forme poétique – celle du poème en prose – et explorent les mêmes thématiques, surtout celle de l'identité. Ce dernier aspect constitue le cœur de notre analyse, puisque nous souhaitons explorer la quête identitaire de la voix poétique qui résonne avec les problématiques de l'autrice. En effet, aussi bien dans *Brocal* que dans *Poemas a María*, un dialogue est instauré entre la voix poétique et un *tu* : progressivement, nous assistons à un dédoublement de la voix poétique, qui se sert de l'autre pour mieux interroger son être. La relation particulière entre le *je* poétique et l'autre crée alors un discours poétique en tension : d'un désir d'objectivation par l'éloignement du *je* en passant par le *tu* à la fusion des deux, l'identité du *je* se retrouve en question. La mise en discours de ce questionnement entraîne une réappropriation des codes esthétiques, dans une poésie encore jeune et en quête de sa propre voix.

Dans un premier temps, nous analyserons l'importance de l'écriture dialogique présente au sein de *Brocal* et de *Poemas a María* dans la quête identitaire de la voix poétique. Il s'agira d'étudier comment se configurent le dédoublement poétique et les relations entre le *je* et le *tu* dans ces deux recueils. Dans un second temps, nous nous intéresserons à ce mouvement particulier de la voix poétique qui se cherche à travers l'autre et nous mène à explorer ce que nous appelons une poésie sous influence. Dans un dernier temps, nous verrons comment l'autre configure le *je* poétique et mène l'autrice à une réflexion métapoétique et à la revendication de son statut de créatrice.

---

1 Ernestina de CHAMPOURCÍN, Carmen CONDE, *Epistolario (1927-1996): Ernestina de Champourcín y Carmen Conde*, Rosa Fernández Urtasun (ed.), Madrid, Castalia, 2007, p. 59.

2 Carmen CONDE, *Poesía completa*, Emilio Miró (ed.), Madrid, Castalia, 2007.

3 Carmen CONDE, *Brocal*, Madrid, La Lectura, 1929.

4 Carmen CONDE, *Brocal y Poemas a María*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1984.

## I. L'importance de l'écriture dialogique dans *Brocal* et *Poemas a María* : dialoguer pour mieux se trouver ?

La réflexion autour de la construction du *je* poétique est une thématique centrale de ces deux recueils. Le recours à l'écriture dialogique ouvre un espace pour le questionnement de la voix poétique sur elle-même : l'autre devient alors le reflet de soi et guide la voix pour mieux se trouver.

### Qui est l'autre ?

*Poemas a María*, composé de huit poèmes en prose numérotés de un à sept en chiffres arabes et d'un dernier poème intitulé « Anunciación », s'ouvre sur le prénom de l'interlocutrice, « María<sup>5</sup> ». Le *je* poétique s'adresse directement à elle : « Eres la novia que deshoja las rosas para mojarse los dedos de aurora, y luego, ceñir mejor las sienes de la música<sup>6</sup>. ». La voix poétique dresse le portrait de María et apparaît une « adolescente delgada<sup>7</sup> », « triste<sup>8</sup> », une « dulce y romántica muchacha alta [...] parada en un meridiano de marfil sonoro<sup>9</sup> », « apoyada en el balcón de las despedidas<sup>10</sup> ». María apparaît comme une femme aux yeux silencieux : « tienes en todos los retratos unos ojos silenciosos<sup>11</sup>. ». Ce silence initial de María permet à la voix poétique de prendre en charge quasiment tout le discours.

Cette voix poétique pleinement présente est aussi celle de *Brocal* qui dialogue avec l'être aimé et la nature, finissant par se fondre en un unique interlocuteur. Ce recueil de poèmes en prose prend racine dans l'expérience amoureuse intense que vivaient Carmen Conde et Antonio Oliver, son fiancé qu'elle épouse en 1931 :

*Brocal* es un libro puro y enamorado. Mi juventud extrema y mi amor por el joven poeta, cartagenero como yo, Antonio Oliver Belmás, gestaron su contenido, que aún siento vivo en mi corazón<sup>12</sup>.

### Comment se configure le rapport de l'autre au *je* ?

Aussi bien dans *Brocal* que dans *Poemas a María*, un même procédé discursif est utilisé : le *je* poétique se déploie dans le poème, domine la parole poétique tout en faisant de l'autre l'objet de son discours. María tout comme l'être aimé dans *Brocal* sont au cœur du poème : par exemple, le prénom María apparaît 44 fois dans le recueil composé de 115 lignes<sup>13</sup>. Ces répétitions transforment son prénom en une sorte de litanie et de convocation presque religieuse de l'autre dont le prénom a d'évidentes connotations chrétiennes. Dans les deux ouvrages, la voix poétique se dirige directement vers l'autre et ces apostrophes émaillent tout le recueil. Dans *Poemas a María*, nous pouvons dénombrer cinq apostrophes directes à María : « – María, ¿por qué temas tanto al viento? ¡Sigue andando por el mar! Deja que dispare tus cabellos, déjà que se diluya, déjate envolver por las llamas<sup>14</sup> » ; / « ¡María<sup>15</sup>! » ; « – María, ¿no te llevas hoy la mano al corazón<sup>16</sup>? » ; « ¿Los quieres, María<sup>17</sup>? » ; « – María, ¿no quieres estos luceros<sup>18</sup>? ». En ce qui concerne *Brocal*, les adresses di-

5 Carmen CONDE, *Poemas a María*, in *Poesía completa*, Emilio Miró (ed.), Madrid, Castalia, 2007, p. 101.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

12 Carmen CONDE, *Brocal*, Madrid, Editorial Almodóvar, 1980.

13 Carmen CONDE, *Poemas a María*, *op.cit.*, p. 101-105.

14 *Ibid.*, p. 102.

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*, p. 103.

18 *Ibid.*

rectes à l'être aimé passent notamment par des questions : « ¿Tú quieres caminar?, pues yo te sigo<sup>19</sup>. », « ¿Por qué, cuando te vas, no te quedas en el cielo<sup>20</sup>? », « ¿Por qué me has quitado tus manos, tanto y tan bien como acariciaban mi frente<sup>21</sup>? ». Ces apostrophes sont représentatives de la dynamique discursive des recueils : la voix poétique interroge l'autre, établit un contact direct, sans pour autant faire entendre les réponses de María ni celle de l'être aimé dans *Brocal*. Les emphases exclamatives et interrogatives structurent le discours poétique.

La particularité de *Brocal*, concernant la structuration des relations entre la voix poétique et l'autre, réside dans la métamorphose de l'interlocuteur, qui se fond au paysage. Comme le souligne Luis Bagué Quílez, cette métamorphose « tiene consecuencias en la conversación lírica, ya que el lenguaje del amor se pronuncia con palabras elementales : "Yo seré de viento, de llama, de agua! / ¿Qué primavera, qué incendio, qué río me ceñirán mejor que tú?"<sup>22</sup> ». Le paysage finit par envelopper les deux sujets poétiques, devenant un espace de médiation entre le *je* et le *tu*, qui finissent par devenir une seule et même entité.

### De l'objectivation à la fusion : un paradoxe identitaire.

Alors que le dialogue qui s'instaure dans *Poemas a María* entre le *je* poétique et María devient un moyen pour la voix poétique d'élaborer une mécanique d'objectivation de soi – trouvant dans María une *autre* qui est *soi* –, le dialogue entre le *je* et l'être aimé dans *Brocal* entraîne une fusion qui semble irrémédiable entre les deux sujets grâce au paysage. Cette union, sous forme d'équivalence entre le *je* poétique, le *tu* et le paysage, se manifeste clairement dès la vingt-sixième strophe du recueil : « El agua que correrá en tus ríos, seré yo. / El alba que abrirá las claraboyas de tu día, seré yo<sup>23</sup> ». Le principe de symétrie organise ces deux vers au rythme croissant – d'un alexandrin à un vers de dix-huit syllabes. Nous l'observons à travers la répétition d'une même structure syntaxique et l'usage de l'épiphore « seré yo » en fin de vers. Le *je* poétique se confond avec des éléments naturels – l'eau et la lumière naissante – dont les positions initiales dans les deux vers entre en résonance avec la position finale du « *yo* ». Les verbes « *correrá* » et « *abrirá* » dynamisent les éléments et attribuent la force de l'action au *je* poétique, qui devient un élément constitutif de l'autre auquel il se fond : l'eau vive comme la lumière de l'aube irriguent les rivières et le jour de l'interlocuteur, fusionnant avec l'autre. Cette triple assimilation – celle du *je*, du *tu* et de la nature en une seule entité – se propage dans tout le recueil : « yo soy tu panorama<sup>24</sup> », « alrededor de mí, tú<sup>25</sup> », « me veo en todo tú, hecha mil yos chiquititas<sup>26</sup> », « formada estoy por molinos, balsas, torres, palomas, rosas...<sup>27</sup> ». La voix poétique s'assimile à l'autre, le *je* poétique envahit alors tout l'espace du poème et du paysage.

Cela nous permet de voir émerger un paradoxe identitaire quant à la figure de l'autrice et des problématiques liées à la recherche de sa propre voix : à travers le dialogue avec l'autre, la voix poétique explore les tensions qui habitent son être, entre le désir d'affirmer la singularité de sa volonté créatrice et la subordination de sa voix à d'autres.

---

19 *Ibid.*, p. 91.

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*, p. 93.

22 Luis BAGUÉ QUÍLEZ, « Mecánica terrestre: humanismo y modernidad en la primera poesía de Carmen Conde (1929-1939) », in *Lectura y Signo*, 6 (2011), p. 221.

23 Carmen CONDE, *Brocal*, in *Poesía completa*, Emilio Miró (ed.), Madrid, Castalia, 2007, p. 93.

24 *Ibid.*, p. 95.

25 *Ibid.*

26 *Ibid.*, p. 96.

27 *Ibid.*

## II. Être soi à travers l'autre : une poésie sous influence ?

Dans cette deuxième partie, nous allons centrer notre analyse sur le mouvement particulier de la voix poétique qui se cherche à travers l'autre, interrogeant la possibilité de trouver sa singularité dans l'inscription de sa voix dans celles des autres. Le visage de la femme comme celui de l'autrice paraissent dépendants d'influences extérieures qui semblent complexifier la quête vers sa propre voix, sa propre identité.

### Le visage de la femme : la dépendance du regard masculin.

La correspondance qu'ont entretenue Ernestina de Champourcín et Carmen Conde nous ouvre des perspectives d'analyses pertinentes à l'heure d'étudier la formation de l'identité poétique de Carmen Conde. Le travail d'édition et d'analyse de Rosa Fernández Urtasun<sup>28</sup>, nous permet de mieux appréhender les enjeux esthétiques mais aussi sociaux qui se jouent dans la recherche d'une voix poétique singulière. L'intérêt d'une telle démarche réside dans l'approche nuancée et complexe de la construction d'une identité littéraire et rend compte d'un processus particulier et loin d'être monolithique. En effet, l'influence du fiancé de Carmen Conde, Antonio Oliver Belmás, sur sa poésie manifeste à la fois la volonté de Carmen Conde de s'intégrer à un cercle déjà existant, mais questionne le degré de liberté dont elle dispose dans sa propre création : comment être *soi* alors que l'on subordonne sa voix ? Cette dépendance de Carmen Conde à l'égard d'Antonio Oliver Belmás se perçoit à plusieurs reprises dans les lettres qu'elles échangent avec Ernestina de Champourcín. En 1928, au moment de l'écriture de *Brocal*, Carmen Conde confie à son amie son désir de monter à Madrid, la capitale, cœur des réseaux littéraires du pays, sans vraiment oser se lancer car elle est amoureuse : « no quiero interrumpir este lazo de mí a él. Lo quiero tanto, tanto, que aunque deseo con toda el alma irme de esta tierra, como no sea con él no sé si saldré de ella<sup>29</sup>. ». Ernestina la met en garde : « Tu *fiancé* tiene celos de la "joven literatura", ¿verdad ? ¡Tiene gracia eso! Mira, no se lo consientas, te va a hacer rabiar mucho cuando os caséis. Ni querrá que publiques para que no te admiren. Eres demasiado buena, yo en tu lugar no le haría caso<sup>30</sup> ». Isabel Gómez Sobrino<sup>31</sup> rapproche la figure qu'incarne Antonio Oliver Belmás pour Carmen Conde à l'éternel pédagogue que Virginia Woolf dans son essai *A Room of One's Own* décrit comme « that persistent voice, now grumbling, now domineering, now grieved (..), that voice which cannot let women alone, but must be at them... admonishing them<sup>32</sup> ». Finalement, « Carmen Conde se siente apegada a seguir el modelo tradicional de mujer casada y a escuchar al eterno pedagogo, lo que le trae problemas a la hora de su creación poética<sup>33</sup> ». La liberté créatrice de Carmen Conde ne peut se développer tant qu'elle reste attachée à ce schéma patriarcal.

L'influence d'Antonio Oliver Belmás marque les premiers poèmes de Carmen Conde, laisse une trace tangible dans la conception de ses poèmes. D'une part, selon Rosa Fernández Urtasun, Antonio Oliver Belmás a tronqué de nombreux poèmes, comme le suggère le commentaire en bas de page que fait l'éditrice à propos d'un vers de Carmen Conde cité par Ernestina de Champourcín<sup>34</sup>. Le vers de Carmen Conde qu'Ernestina de Champourcín cite « no aparece ni en la versión definitiva

28 Ernestina de CHAMPOURCÍN, Carmen CONDE, *op.cit.*

29 *Ibid.*, p. 77.

30 *Ibid.*, p. 200.

31 Isabel GÓMEZ SOBRINO, « La correspondencia epistolar y la poesía de Ernestina de Champourcín y Carmen Conde: *Una habitación propia* como taller de autenticidad estética. », in *Castilla. Estudios de Literatura* 8 (2017), p. 436-458.

32 Virginia WOOLF, *A Room of One's Own*, San Diego, Hancourt Brace Jovanovich, 1989, p. 75.

33 Isabel GÓMEZ SOBRINO, *op.cit.*, p. 441.

34 Ernestina de CHAMPOURCÍN, Carmen CONDE, *op.cit.*, p. 211.

de los *Poemas a María* ni en *Brocal*. Probablemente sea parte de alguno de los muchos poemas que Carmen rompió por indicación de Oliver<sup>35</sup> ». Carmen Conde a conscience de déléguer sa voix à l'être aimé, comme l'indiquent les vers qui ouvrent *Brocal* – « Yo no te pregunto adónde me llevas / Ni por qué. / Ni para qué. / ¿Tú quieres caminar?, pues yo te sigo<sup>36</sup> » – mais également quand la voix poétique proclame « Yo soy más fuerte que tú, porque me apoyo en ti<sup>37</sup> ». Le *je* poétique puise sa force dans l'autre, s'en remet à lui sans condition.

D'autre part, cet attachement amoureux contamine la formation de la voix poétique et révèle les difficultés de cette voix à se défaire des cadres de pensée masculins : le regard masculin domine, modèle et configure la vision féminine présente dans les recueils. María, telle qu'elle est représentée dans *Poemas a María*, en est l'exemple concret. La figure de la femme qu'elle incarne est celle d'une femme idéalisée appartenant à une longue tradition littéraire, celle de la femme silencieuse, mince, jeune, belle, « dulce y romántica<sup>38</sup> ». On retrouve dans *Brocal* un portrait physique de la voix poétique qui se rapproche de cet idéal féminin : « Yo, tan delgada como un horizonte, voy por este camino. Cantando ¡Al viento mis cabellos ondulados, mis cabellos de mapa<sup>39</sup>! ». Tout comme María, le *je* poétique de *Brocal* est « delgada » et présente le stéréotype physique même de la féminité idéale, celui des longs cheveux ondulés. La voix poétique semble se conformer au schéma traditionnel de la féminité, soumettant sa voix à l'autre, à l'être aimé qui est également poète.

### Le visage de l'autrice : sous influence littéraire

D'un point de vue esthétique, les premières œuvres de Carmen Conde s'inscrivent dans les pas de celui qu'elle appelle le Poète, Juan Ramón Jiménez. Il a été l'un des poètes les plus influents au début du XX<sup>e</sup> siècle pour la jeune génération de poètes des avant-gardes qui émergeait à ce moment-là. Il créa notamment la revue *Índice* en 1921, revue de « poésie nouvelle », dans l'optique de publier la jeune poésie avant-gardiste espagnole, et il permit à des auteurs encore non édités tels que Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego ou encore Federico García Lorca de réunir leur poésie dans ces pages. Il fonda également *Ley*. (*Entregas de Capricho*) en 1927 afin de rassembler les écrits des jeunes poètes espagnols. Juan Ramón Jiménez incarne cette figure de guide pour de nombreux poètes de la Génération de 1927, mais aussi d'intermédiaire entre poètes. C'est d'ailleurs après avoir entendu Juan Ramón Jiménez parler de Carmen Conde et réciter les poèmes de la jeune poétesse carthagénoise qu'il allait publier dans *Ley*, lors d'une visite au domicile madrilène du poète en novembre 1927, qu'Ernestina de Champourcín initie une correspondance avec Carmen Conde. Elle rappelle, dès sa première lettre, qu'elles sont toutes les deux « tácitamente (...) unidas por comunes admiraciones e ideales<sup>40</sup> », la figure de Juan Ramón étant celle qui les unit. Elle qualifie le poète de « gran amigo y admirado maestro<sup>41</sup> », « la única persona cuyos consejos sigo con entera confianza<sup>42</sup> ». Carmen Conde considère, tout comme Ernestina de Champourcín, le poète de Moguer comme un mentor, et écrit dans sa lettre du 25 mars 1927 : « Conocí a Juan Ramón por Platero, después por sus versos sin tiempo ni espacio, Varié de ideal literario, por él. Buscaba un camino, dentro de mí, para mí, y lo hallé en él<sup>43</sup> ». L'influence esthétique de Juan Ramón Jiménez sur les deux premiers recueils de Carmen Conde se manifeste, notamment, à travers le choix du poème

35 *Ibid.*

36 Carmen CONDE, *Brocal*, *op.cit.*, p. 91.

37 *Ibid.*, p. 94.

38 Carmen CONDE, *Poemas a María*, *op.cit.*, p. 101.

39 Carmen CONDE, *Brocal*, *op.cit.*, p. 92.

40 Ernestina de CHAMPOURCÍN, Carmen CONDE, *op.cit.*, p. 58.

41 *Ibid.*

42 *Ibid.*

43 *Ibid.*, p. 59.

en prose, genre qu'a pratiqué le poète andalou et dans lequel s'inscrit Carmen Conde. Elle embrasse, également, l'esthétique de la poésie pure dont se réclame Juan Ramón Jiménez, que l'on remarque à travers l'utilisation d'expressions exclamatives et interrogatives – procédé stylistique commun de ce courant – qui structurent aussi bien *Poemas a María* que *Brocal*. Juan Ramón Jiménez n'est pas la seule influence de Carmen Conde dans *Brocal*, comme le souligne Luis Bagué Quílez : « Carmen Conde construye un discurso [en *Brocal*] en el que convergen la sensibilidad literaria de Juan Ramón Jiménez, el estímulo solar de Gabriel Miró y el verbalismo expansivo de Ramón Gómez de la Serna<sup>44</sup> ». La voix poétique de Carmen Conde prend racine dans une constellation d'auteurs dont elle s'inspire, qui influence son œuvre, dont elle emprunte le style et les vues esthétiques. Son goût pour le symbolisme vient notamment de sa lecture d'Arthur Rimbaud et des vers de Mallarmé, qu'elle cite à plusieurs reprises dans les lettres qu'elle écrit à Ernestina de Champourcín. Nous retrouvons pleinement ce symbolisme dans *Brocal* et *Poemas a María*, notamment dans l'usage des symboles maritimes.

Ces influences extérieures sur l'écriture poétique de Carmen Conde ne sont qu'une part dans la construction identitaire de la poétesse et de sa voix poétique. Les trois phases de l'écriture féminine qu'Elaine Showalter met en lumière dans son étude des romans anglais écrits par des femmes<sup>45</sup> sont des catégories utiles à l'heure d'analyser la poésie féminine espagnole, et que l'on peut appliquer à l'écriture de Carmen Conde. L'imitation, la rébellion puis la connaissance de soi sont les trois étapes par lesquelles, selon la chercheuse, passent de nombreuses autrices dans le processus d'affirmation de leur statut de créatrice. Finalement, la part d'imitation dont fait preuve Carmen Conde est un processus conscient, reconnu par la poétesse qui cherche sa voix poétique à travers son enracinement dans une tradition esthétique.

### III. De l'autre à soi : réflexion sur désir d'intégration et de liberté que procure la poésie.

Les deux premiers recueils de Carmen Conde, *Brocal* et *Poemas a María*, ne se limitent pas à l'imitation des thèmes et des techniques avant-gardistes, mais manifestent un réel désir d'appropriation des codes poétiques et, en germe, un désir de subversion et de conquête de soi.

#### L'autre et le vent de liberté : s'affranchir des codes.

La rébellion se trouve déjà à l'œuvre dans *Poemas a María*, en particulier dans le traitement de la figure de María. Elle concentre en elle toutes les tensions qui animent le *je* poétique : bien qu'elle incarne un idéal littéraire, masculin, de la femme vers lequel semble tendre la voix poétique et l'autrice, le *je* poétique cherche à se défaire de cette figure romantique et idéalisée, poussant son interlocutrice à être libre à la manière du vent<sup>46</sup>. Cet élément naturel acquiert une force symbolique particulière dans la poésie de Carmen Conde et vient défier une vision traditionnelle de la féminité. Le vent entraîne avec lui le désir de liberté : « – María, ¿por qué temas tanto al viento? ¡Sigue andando por el mar! ¡Deja que dispare tus cabellos, deja que se diluya, déjate envolver por las llamas<sup>47</sup>! ». La puissance assourdissante du vent prend corps dans les exclamations et le rythme, alternant entre sept et dix syllabes, des propositions à l'impératif que profère la voix poétique. La parole poétique devient rafale. La répétition du verbe « dejar » et l'accumulation des propositions impératives soulignent la force de persuasion que projette la voix poétique. L'élan de liberté que représente le vent

44 Luis BAGUÉ QUÍLEZ, *op.cit.*, p. 220.

45 Elaine SHOWALTER, *A literature of their own. British women novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, Princeton University Press, 1998.

46 Isabel GÓMEZ SOBRINO, *op.cit.*, p. 454-455.

47 Carmen CONDE, *Poemas a María*, *op.cit.*, p. 102.

rompt avec la conception traditionnelle de la féminité : il défait les cheveux de María et s'immisce absolument partout, comme la succession des verbes « dispare », « se diluya », « envolver » le suggère. Il se transforme même en une force paradoxale – symbole romantique mais ici renouvelé : assimilé aux flammes, le vent devient énergie destructrice et salvatrice. Le vent détruit les stéréotypes de la féminité pour faire naître une autre conception plus complexe et libre de la condition féminine.

Symbole du désir de liberté, le vent apporte également avec lui le désir créateur, représenté par la présence d'une « lumière de poèmes » dans les yeux du vent : « El viento traía en los ojos paisajes constelados de molinos con sol (...). Muy adentro, una lucecilla azul, lumbre de poemas<sup>48</sup> ». La charge symbolique de la couleur bleue associée à la lumière rappelle, évidemment, l'importance de ce symbole chez les poètes de l'avant-garde espagnole, dans les pas de l'*Azul* du poète moderniste Ruben Darío, figure tutélaire de la jeune génération de poètes espagnols du début du XX<sup>e</sup> siècle. C'est ce vent qui cherche à briser les codes de la représentation féminine et de l'écriture poétique traditionnelle : la voix poétique incite l'autre à accepter ce désir libérateur et créateur, elle cherche à se persuader elle-même, à travers une autre qui est *soi*, de dépasser sa propre condition et de trouver son authenticité poétique et vitale.

Le vers central et pivot « No está. ¿Dónde se fue, sin irse de mi lado<sup>49</sup>? » redéfinit la lecture de la figure de María : elle devient une projection du *je* poétique, une autre *soi*. La certitude de l'absence de l'autre – « No está. » – se trouve être mise en doute par la question qui la suit : deux mouvements opposés – celui de l'absence et de la présence – cohabitent au sein de la voix poétique. L'autre n'a pas disparu, elle *est* le *je* poétique. Finalement, le dialogue avec l'autre doit être lu comme un dialogue avec soi. Ce dédoublement incarne les tensions du sujet poétique dans la construction de sa propre voix : elle est le produit d'une société patriarcale et de ses injonctions, mais elle est aussi ce cri de liberté. Alors que María craint le vent et la mer, le *je* poétique s'affirme : « ¡Yo soy un continente de agua<sup>50</sup>! », « ¡Yo seré de viento, de llama, de agua<sup>51</sup>! ». En fin de compte, comme le résume Isabel Gómez Sobrino, « el yo poeta de los poemas quiere destruir el modelo del tú femenino patriarcal<sup>52</sup> ».

### Le dédoublement comme procédé métapoétique : s'affirmer comme autrice.

Voir en l'autre une partie de soi-même devient un moyen, pour la voix poétique, de partir à la recherche de sa singularité, de ce qui la constitue : l'autre, que le dialogue configure, est alors essentiel dans cette conquête de soi. Dans le poème 5 de *Brocal*, nous remarquons ce dédoublement et ses effets sur le *je* :

Mi luz recorre todo tu paisaje interior.

Me veo en todo tú hecha mil yos chiquititas ; yo, solo perfil. Yo, solo frente. Yo, solo hombros.

Invado las galerías de tu silencio, descorro tus ventanas y sonrío...

¡Ríe tú, que mi sonrisa es toda la mañana descalza<sup>53</sup>.

L'autre, le *tu* dans lequel se projette le *je* poétique, reflète, tel un miroir, la fragmentation du sujet poétique. Isabel Gómez Sobrino insiste sur la nécessité du *tu*, du rapport à l'autre, pour que le *je* puisse sortir de lui-même, « para hallarse en el “silencio”<sup>54</sup> ». L'autre, comme prisme de soi-même, permet au *je* de trouver son unité depuis le morcellement de son identité.

---

48 *Ibid.*, p. 102.

49 *Ibid.*, p. 104.

50 *Ibid.*, p. 102.

51 Carmen CONDE, *Brocal*, *op.cit.*, p. 92.

52 Isabel GÓMEZ SOBRINO, *op.cit.*, p. 455.

53 Carmen CONDE, *Brocal*, *op.cit.*, p. 96.

54 Isabel GÓMEZ SOBRINO, *op.cit.*, p. 445.



Dans *Poemas a María*, le processus d'identification entre le *je* poétique et María qui fonde le dédoublement poétique comme procédé métapoétique apparaît dans la strophe qui donne tout son sens au recueil :

María se ha enterado de que yo hice sus poemas. Por encima de mi hombro, vuelca en la cuartilla su mirada desnuda...

Blanca... – dice –, ¡qué blanca es la cuartilla! – y luego, auriolada de gozo – el blanco es la suma de los colores. Por el blanco nos asomamos al verde, al azul, al rosa...-- y se apoya en la tarde, recóndita, para sonreírme.

– Entonces, María, los poemas son míos, de ti, son blancos: por ellos, ventana, nos asomamos a tu color. María calla. Por mucho que yo hable no diré nada. Sonríe. Me mira el cabello, la frente, los ojos, las manos... Y, sonrío. No está. ¿Dónde se fue, sin irse de mi lado?

Le dédoublement poétique qui s'opère à l'échelle de la strophe modifie la lecture du recueil et la manifestation de ce procédé à ce moment-là du poème nous conduit à analyser la figure de María non seulement comme un double de la voix poétique, mais aussi comme prétexte pour parler de la création poétique. María est intimement liée à la création et à l'inspiration, notamment par la dimension symbolique de ce prénom – celui de la Vierge, parangon de la féminité désirée et mère de Jésus-Christ, symbole de la création divine sur Terre, médiatrice de cette Création. L'identification entre le *je* poétique et María se révèle au moment d'une réflexion sur l'acte créateur : « los poemas son míos, de ti, son blancos ». La feuille blanche – « ¡qué blanca es la cuartilla! » – incarne matériellement la création en puissance car « el blanco es la suma de los colores ». Le blanc se réfère non seulement à la valeur chromatique de la feuille où s'écrit le poème mais également, si elle est conçue comme somme de toutes les couleurs, à la lumière. En définitive, le poème est un prisme qui décompose et recompose la lumière, tout comme le sujet poétique se décompose et se recompose à travers l'autre dans l'écriture du poème afin de trouver sa propre voix.

L'analyse de l'écriture dialogique et de l'utilisation du dédoublement dans les deux premiers recueils de Carmen Conde, *Brocal* et *Poemas a María*, offre un angle d'approche pertinent dans l'étude de la construction de la voix poétique et des réflexions de la poétesse sur sa condition d'autrice. Le choix de la forme dialogique dans ces recueils permet à la poétesse de mener une quête ontologique et poétique : la relation du sujet poétique à l'autre met en évidence les tensions contradictoires qui l'habitent. Le processus d'élaboration du *je* poétique ne peut être considéré comme un cheminement linéaire : l'enjeu du dédoublement dans la poésie de Carmen Conde se situe dans la représentation de la complexité et de la nuance présente dans ce processus. Entre subordination et désir de rompre les codes, le *je* poétique oscille et rend compte des tensions du sujet. La jeune poésie de Carmen Conde révèle déjà une certaine maturité dans l'exploration des problématiques de l'écriture depuis la condition féminine. L'écriture dialogique et le dédoublement se transforment en outils d'introspection poétique et identitaire : écrire depuis la féminité, c'est être tiraillé entre acceptation des codes traditionnels et patriarcaux de la féminité et révolte contre ce cadre, contre la partie de soi-même insérée dans ces schémas. *Brocal* et *Poemas a María* illustrent parfaitement, de ce point de vue, les tensions et les points de rupture que les artistes féminines en recherche de légitimité peuvent expérimenter.

## **Bibliographie :**

Luis BAGUÉ QUÍLEZ, « Mecánica terrestre: humanismo y modernidad en la primera poesía de Carmen Conde (1929-1939) », in *Lectura y Signo*, 6 (2011), p. 221.

Ernestina de CHAMPOURCÍN, Carmen CONDE, *Epistolario (1927-1996): Ernestina de Champourcín y Carmen Conde*, Rosa Fernández Urtasun (ed.), Madrid, Castalia, 2007.

Carmen CONDE, *Poesía completa*, Emilio Miró (ed.), Madrid, Castalia, 2007.

Carmen CONDE, *Brocal*, Madrid, La Lectura, 1929.

Carmen CONDE, *Brocal*, Madrid, Editorial Almodóvar, 1980.

Carmen CONDE, *Brocal y Poemas a María*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1984.

Isabel GÓMEZ SOBRINO, « La correspondencia epistolar y la poesía de Ernestina de Champourcín y Carmen Conde: *Una habitación propia* como taller de autenticidad estética. », in *Castilla. Estudios de Literatura* 8 (2017), p. 436-458.

Elaine SHOWALTER, *A literature of their own. British women novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, Princeton University Press, 1998.

Virginia WOOLF, *A Room of One's Own*, San Diego, Hancourt Brace Jovanovich (HBJ), 1989.