

# QU'EST-CE QU'UNE FEMME POÈTE DANS LE PÉROU DES ANNÉES 70? L'AFFAIRE MARIA EMILIA CORNEJO : AUTORITE CONTESTÉE, GENRE ET CANON

Stéphanie DECANTE  
UNIVERSITE PARIS OUEST NANTERRE, EA 369

*Épigrafe de César Aira « En la fábula del juicio final, todos se duermen por separado y se despiertan juntos » (Francisco Izquierdo Quea)*

Je souhaite ici exposer un cas qui pose le problème de la dimension sexuée d'une notion clef de l'analyse littéraire: celle d'auteur.

Longtemps ignorée par la critique, la dimension féminine de cette notion a été abordée de façon remarquable par Christine Planté. Osant le néologisme « auteure » – à l'image de l'argument de l'incompatibilité et de la monstruosité qui en censuraient l'existence<sup>1</sup> –, elle a dressé la généalogie de la « femme auteur » au cours du 19<sup>ème</sup> siècle, montrant à quel point cet « être hybride » a pu être objet de tous les fantasmes et sujet de tous les rejets.

C'était en 1989. Christine Planté faisait en cela écho à des préoccupations féministes en vogue dès les années 70, qui, depuis la littérature, tentaient de battre en brèche l'imposante tradition de l'universel masculin dans le champ littéraire. Je pense en particulier aux travaux de Luce Irigaray, Julia Kristeva et Hélène Cixous, pour ne citer que les Françaises, qui élaboraient, non sans apories, la notion « d'écriture féminine » (SELDEN, WIDDOSON, Brooker, 1987: 151-184)

Ce que je nommerai « l'affaire María Emilia Cornejo » est révélatrice de ces apories et des confusions qu'elles peuvent susciter ; elle est révélatrice, également, de la prégnance de préjugés de genre dans le champ littéraire péruvien contemporain. Elle renvoie dos-à-dos et de façon spectaculaire deux positions antagoniques qui, néanmoins, s'alimentent réciproquement: à une vision misogyne imprégnée de préjugés sexistes s'oppose, impuissant, un essentialisme que nombre de féministes contemporaines ont qualifié de « piège ».

Cette affaire, qui illustre, une fois encore, la difficile reconnaissance des femmes auteurs, engage des problématiques de hiérarchisation et de prestige symbolique au sein du champ littéraire. Elle rend plus que jamais pertinente la notion de genre, telle que Nancy Miller l'a définie : « Le genre est la construction de la différence sexuelle qui joue un rôle constitutif dans la production, la réception et l'histoire de la littérature » (MILLER, 1986). Car c'est bien un conflit institutionnel qui est ici en jeu. On y voit à quel point, comme l'a montré Michèle Soriano, que le champ littéraire est un champ de luttes où les positions hiérarchiques sont traversées par des enjeux de genre.

Mais cette affaire pose également des problèmes méthodologiques car, si la notion d'auteur implique un droit matériel et un prestige symbolique, elle implique également une fiction, une hypothèse interprétative, fondée sur l'idée d'intention de l'auteur, ce qui a été souligné de façon magistrale par Michel Foucault (1994).

---

<sup>1</sup> S'appuyant sur les déclarations de nombreux intellectuels du XIX<sup>ème</sup> siècle, Christine Planté définit la femme auteur comme « cet être composite qui restera à jamais une mauvaise femme et un mauvais auteur » (PLANTÉ, 1989 : 28).

Après avoir exposé l'affaire María Emilia Cornejo, je mettrai en évidence la façon dont elle met en tension ce qu'implique la notion d'auteur, non seulement en tant que figure symbolique socialement construite, mais aussi en tant qu'hypothèse pour interpréter, catégoriser et évaluer le texte. Je verrai, au passage, à quel point certains concepts de l'analyse littéraire, qui accomplissent une fonction clef dans le processus de reconnaissance canonique, se trouvent sexuellement marqués. On pourra évoquer les notions de style, de composition, de voix, de rythme, de littérarité (conscience littéraire), et de parodie.

### **Le scandale**

En janvier 2008, le journaliste culturel (à Radio France Internationale) et poète péruvien José Rosas Ribeyro, ex-membre (aux côtés de Roberto Bolaño et Mario Santiago) du groupe des poètes infrarrealistas, jette, depuis son bureau parisien, un pavé dans la mare tranquille des lettres péruviennes. Il révèle que les « trois meilleurs poèmes » (« Soy la muchacha mala de la historia », « Como tú lo estableciste » et « Tímida y avergonzada »), qui ont fait la notoriété de María Emilia Cornejo n'ont pas été écrits par elle, mais par quatre mains masculines : les siennes et celles du poète péruvien Elqui Burgos. L'entreprise d'écriture, édition et publication posthume aurait été menée à l'instigation de Hildebrando Pérez, directeur de l'atelier d'écriture de l'Université de San Marcos, que tous trois fréquentaient. Elle aurait été motivée par le désir de rendre hommage à María Emilia Cornejo, suite à son suicide.

Née à Lima en 1949, María Emilia Cornejo appartenait à l'élite économique et culturelle liménienne : « bien casada », étudiante à San Marcos, catholique de gauche, attentive à la « cuestión social » et militante convaincue du courant de la théologie de la libération qui a séduit tant d'étudiants dans les années 70. Elle participait assidûment à l'atelier de poésie de l'Université San Marcos. En 1972, María Emilia Cornejo se suicide et, quelques mois plus tard, le poète Isaac Rupay publie dans la Revue *Eros* qu'il dirige trois de ses poèmes. Ce sera le début de sa carrière littéraire posthume. L'année suivante, les trois mêmes poèmes sont publiés dans une *Antología de la poesía peruana*, sous la direction de Alberto Escobar, puis dans des anthologies internationales, où la poète est fréquemment saluée par la critique. Commencent alors des carrières universitaires attachées à faire connaître son oeuvre (Marco Martos, Giovanna Pollarolo et Susana Reizs, entre autres).

En 1989 (soit dix-sept ans plus tard), culmination de ce travail de récupération, le centre d'études féministes Flora Tristan, institution culturelle qui promeut les œuvres et la pensée des femmes au Pérou, publie *En la mitad del camino recorrido*, une anthologie des poèmes sur lesquels travaillait María Emilia Cornejo avant son suicide : poèmes « achevés » ou non (mais comment le savoir?), trouvés dans ses archives sous forme de manuscrits ou tapés à la machine. Cet ouvrage jouira d'un certain succès et sera réédité en 1994, puis en 2005.

Les maîtres d'œuvre de cette publication sont Marco Martos, professeur de la San Marcos, Mariella Sala et Carmen Ollé, spécialistes de littérature et féministes. Se multiplient alors prologues et études critiques dans lesquelles on salue la naissance d'une grande poète, précurseur de ce que sera la poésie féminine péruvienne contemporaine.

« Récupérée » par le Centre Flora Tristán, sa reconnaissance se consolide, jusqu'à ce que surgissent la révélation de Rosas, le scandale, les doutes et les polémiques, qui ont été d'une grande virulence au cours de ces dernières années.

Decante, Qu'est-ce qu'une femme poète dans le Pérou des années 70?

D'aucuns se sont proposés de se livrer à une enquête génétique, comparant manuscrits, tapuscrits et publications pour déterminer la véracité, ou non, des déclarations de Rosas. Mais les sources semblent être parcellaires ; les preuves, rares et les témoignages, contradictoires. Je me livrerai pour ma part à une analyse de la réception de l'œuvre, de sa promotion et des arguments qui ont jalonné la polémique, tous parus dans la presse plus ou moins spécialisée (*Perú 21*, *La Primera*, *Intermezzo Tropical*), sur des blogs et dans quelques articles universitaire ; soit une dizaine d'articles au total.

Plutôt que de porter mes interrogations sur les origines de l'œuvre et l'intention de l'auteur, j'envisagerai sa construction sociale à partir de la réception. Deux enjeux retiendront mon attention :

Celui du prestige symbolique de l'auteur, dont je verrai les imaginaires auxquels renvoient sa représentation (approche anthropologique)

Celui de l'interprétation et de l'évaluation de l'œuvre (problèmes méthodologiques posés).

### **Prestige symbolique et représentation de l'auteur**

Les révélations de José Rosas se veulent avant tout un geste de justice qui consiste à faire valoir son autorité « technique » sur les trois poèmes en question (il parle d'une autorité 50/50). Mais que l'on ne s'y trompe pas : point d'enjeux économiques ici : le poète prétend « mostrar el lado oscuro de un mito », voire « derrumbar un mito » ; ce sont d'ailleurs les titres de ses articles.

Selon lui, les trois « meilleurs poèmes » de María Emilia Cornejo auraient été réécrits, réélaborés à partir de « poemas sueltos » et d'annotations diverses, manuscrites, trouvées dans ses cahiers. Ces « documents » auraient été remis par la soeur jumelle de la poète à Hildebrando Pérez, lequel, à son tour, les aurait confiés à Burgos et Rosas pour qu'ils les mettent en œuvre. Se posant en architecte de mots, d'un matériel « brut » et peu structuré, Rosas revendique une part technique et artisanale du travail de création, ce qui est souligné par les termes qu'il emploie : « trabajar », « componer », « montar », « editar », « transformar ». Je le cite in extenso, dans son argumentaire digne du Dictionnaire des idées reçues :

Hildebrando nos dio los apuntes de una chica que no tenía mucha noción de lo que es la poesía y nosotros hicimos los montajes y la construcción necesaria para que esos apuntes se convirtieran en poemas. A Elqui y a mí, en 1973, nos interesó meternos en esta voz, ese cuerpo, ese espíritu torturado, esa intimidación de una mujer, transformar eso en poesía y hacerlo público. María Emilia no fue una poeta pero sí una muchacha que existió, vivió, sufrió, se suicidó. Militaba con un grupo estudiantil de izquierda y en paralelo anotaba cosas ligadas a su intimidación, a sus contradicciones como mujer y como esposa de alguien, a sus sufrimientos. Estas anotaciones pertenecían al campo de lo íntimo, lo privado de una persona. Eran apuntes desordenados, dislocados, un material en bruto, piedra y barro inerte. (...) No se puede hacer literatura sin tener un mínimo de conciencia de lo que se está haciendo. María Emilia, con lo que tenía escrito, no da muestras de tener ese mínimo de conciencia. Las cosas que decía, las decía sin tener una verdadera conciencia de estar haciendo poesía. (...) En cuanto a autoría, vamos a medias, 50 y 50. María Emilia dijo en el fondo lo que sentía, lo que pensaba. Todo esto lo anotó en muchas hojas de sus cuadernos. Y luego nosotros compusimos los tres poemas que todos conocen. (ROZAS, IZQUIERDO QUEA, [www.letras.s5.com](http://www.letras.s5.com))

Decante, Qu'est-ce qu'une femme poète dans le Pérou des années 70?

Si María Emilia Cornejo perd de sa consistance en tant qu'auteure (elle n'est qu'un mythe !), si elle est réduite à un corps, de la matière et des sentiments jetés sur le papier, ce qu'il me semble le plus intéressant de constater, dans cet acte de cannibalisation morbide d'un goût douteux, est que l'on voit ressurgir un vieux mythe : celui de l'androgynie créatrice. De beaux travaux de Christine Planté, Geneviève Fraisse, Dominique Mainguéna et Daniel Fabre ont analysé la dimension genrée de cette croyance, qui réunissait harmonieusement, selon les topiques romantiques du 19<sup>e</sup>, la muse inspiratrice et le génie créateur. Comme on peut le constater, ce que Rosas décrit comme son autorité (« transformar eso en poesía y hacerlo público ») mobilise une série de clichés où la répartition des rôles s'oppose terme à terme, dans une complémentarité dissymétrique et inégale, qui réactive ce vieux mythe et relègue Cornejo au rang de muse :

**intime/public.** C'est sans doute dans cette première opposition que Rosas est le plus inexact : en toute rigueur ne s'étant pas démasqué à l'époque, il révèle a posteriori ce qu'Antoine Compagnon a étudié comme étant une « supercherie littéraire » -à laquelle il prétend être rompu, disant également avoir inventé une poète équatorienne-, mais ni un plagiat ni une co-autorité. A ce propos, les exemples de Pound et Eliott (pour *The waste land*) ou de Carver et son éditeur, avancés par Hidelbrando Pérez pour défendre Rosas, ne sont pas probants : n'étant ni posthumes, ni dissymétriques, ni marqués par le genre comme le rappelle la teneur des propos de Rosas... Ils ont néanmoins l'intérêt d'inviter à une désindividualisation et une désacralisation de la figure de l'écrivain. Par ailleurs, on voit ici combien, encore et encore une fois, cette division du public et du privé (de l'intime, pour être plus précis), qui a jalonné l'histoire des femmes et du féminisme, revêt des enjeux de taille pour les femmes auteur. Nombreux sont les exemples : depuis le recours au pseudonyme jusqu'au rôle autorisant des préfaces masculines ; depuis l'interprétation biographique, jusqu'à l'assignation de certains genres littéraires au « féminin ». Je laisse cela pour le débat ; d'autres vont traiter cet aspect plus que moi.

**corps/esprit.** Cette opposition est structurante, elle réactive cette vieille théorie héritée de Saint Thomas d'Aquin, selon laquelle la forme est masculine et la substance féminine, fondement de la croyance en un « sexe du savoir », pour reprendre le titre d'un essai de Michèle Le Doeuff. Elle est concomitante avec une conception de la littérature qui divise artificiellement les dimensions thématiques et rhématiques du poème, assignant le premier au féminin et le second au masculin. Il n'est d'ailleurs pas anodin que Pérez rappelle insidieusement que cette maîtrise technique de Burgos et Rosas avait été saluée par des Prix de poésie en 71 et 72 : toute une reconnaissance institutionnelle. Enfin, s'il était besoin de le rappeler, cette insistance sur le corps de la poète ne laisse de relier son œuvre à sa biographie : nombreuses sont les gloses du titre en lien avec son suicide, les paraphrases de vers pour la définir (« la muchacha mala », « pájaro herido ») et les comparaisons avec des figures telles que Pizarnik ou Agustini, victimes elles aussi d'ailleurs de ces lectures biographisantes. J'y reviendrai.

**sentir, dire, annoter/ composer, monter, construire.** Je me contenterai de citer les propos éloquentes de Rosas, qui ne font que rappeler une répartition dissymétrique des rôles : “En cuanto a autoría, vamos a medias, 50 y 50. María Emilia dijo en el fondo lo que sentía, lo que pensaba. Todo esto lo anotó en muchas hojas de sus cuadernos. Y luego nosotros compusimos los tres poemas que todos conocen” (ROZAS, IZQUIERDO QUEA, [www.letras.s5.com](http://www.letras.s5.com))

**voix, ton/ mots, rythme, style.** L'aspect que je viens d'évoquer se prolonge dans des termes plus spécifiques de l'analyse littéraire, où l'on observe encore une fois un hiatus et une nette hiérarchie symbolique dans sa connotation de genre. Si les annotations n'étaient que

Decante, Qu'est-ce qu'une femme poète dans le Pérou des années 70?

voix et ton, les poèmes entrent dans le canon littéraire en vertu de l'intervention des deux hommes. Notons au passage que la notion de style renvoie à une conception relativement conservatrice, pour ne pas dire surannée, de la littérature : Les Belles Lettres...

**inconscience/ conscience de la littérature.** Les propos de Rosas : (“No se puede hacer literatura sin tener un mínimo de conciencia de lo que se está haciendo. María Emilia, con lo que tenía escrito, no da muestras de tener ese mínimo de conciencia. Las cosas que decía, las decía sin tener una verdadera conciencia de estar haciendo poesía”) qui pourraient bien faire de Cornejo une sorte de Minou Drouet, semblent renvoyer, en dernière instance, à la dimension intertextuelle du poème, et à la reconnaissance du statut de cette œuvre dans la tradition littéraire. J’y reviendrai.

Mais il y a plus, derrière la mise en doute de la pleine autorité de Cornejo sur ces trois poèmes, se cache une attaque en règle contre le féminisme péruvien (au singulier) qui aurait fait de Cornejo à la fois un exemple précurseur et un héraut. Les déclarations de Rosas se font alors gratuitement provocatrices : “Elqui y yo éramos las mejores poetas feministas del Perú”<sup>2</sup> et prétendent susciter la perplexité des théories concernant l’écriture féminine. Ce qui n’a pas manqué d’avoir un certain effet. Ainsi, Maribel de Paz: “en síntesis, se habría venido celebrando un modelo de erotismo y de identidad femenina basado, en gran parte, en la fantasía de dos varones” (ROZAS,<sup>3</sup>

A n’en pas douter, ce cas pose donc également des problèmes méthodologiques quant à l’interprétation de l’œuvre, de son éventuelle dimension “féminine”. Le “piège essentialiste” semble avoir fait des siennes, et conduit à une impasse.

### Reconnaissance littéraire et hypothèse interprétative

Nombreuses ont été les mises en garde contre le « piège essentialiste », en particulier durant le féminisme dit « de la deuxième vague ». Dans le domaine des études littéraires, Saba Bahar l’évoque lucidement dans un article de *Nouvelles Questions Féministes* où elle reprend un dilemme déjà posé par Virginia Woolf : comment écrire quand on est une femme (quand on se veut femme auteur) : comme un homme ou comme les hommes considèrent que les femmes écrivent ? Cette interrogation, à laquelle Woolf répondait par la stratégie de l’androgynie (mais c’était sans compter son caractère dissymétrique), recouvre également des enjeux institutionnels : comment, alors, résoudre l’alternative entre se fondre dans la masse et se trouver malgré soi isolée dans un ghetto ?

Ces interrogations interviennent dans un contexte où les théories féministes des années 70 commencent à être perçues plus comme un geste politique et stratégique au sein du champ littéraire que comme une découverte scientifique rendant compte d’une réalité objective (Delphine Naudier, dans ses travaux, avance l’hypothèse de considérer l’écriture féminine comme un mouvement littéraire).

Comme l’illustre l’affaire Cornejo, le piège essentialiste pose le problème de la continuité déterministe établie entre les traits biographiques d’un auteur et les caractéristiques littéraires (thématiques et stylistiques) de son œuvre. L’histoire nous montre que les femmes ont particulièrement été sujettes à ce travers du biographisme, d’autant plus prégnant quand leurs vies ont été tourmentées : Agustini (María José Bruña), Storni (Alicia Salomone),

<sup>2</sup> José Rozas, “María Emilia Cornejo, el lado oculto de un mito”, *Intermezzo Tropical*, n°5

<sup>3</sup> Maribel de Paz, *Intermezzo Tropical*, n°6

Mistral (Darcie Doll), Pizarnik (Mariana Di Cío), la liste est longue. Elle peut, comme on va le voir, être augmentée par l'évocation du « cas » María Emilia Cornejo.

Ce travers du biographisme tient à une confusion des discours et de leurs niveaux d'énonciation : glose qui mêle indistinctement propos publics, titres, fragments de poèmes et discours du biographe. Il repose sur la croyance en une sorte d'immédiateté du discours littéraire féminin, selon laquelle la « voix du poème » est la voix de la poète (elle est « douce », « délicate », « fragmentaire », « torturée », « provocatrice », etc.), sans médiation ni élaboration, celle-ci n'étant que la manifestation de l'intimité torturée de l'auteure.

C'est ce type d'interprétation que l'on trouve parfois même chez les défenseurs de Cornejo, en particulier chez certains de ses préfaciers, comme Marco Martos et Carmen Ollé, qui insistent sur son mariage, ses affres sentimentales, sa rébellion contre le système patriarcal, l'incompréhension dont elle a été victime et son suicide, pour l'élever au rang de « précurseur d'une nouvelle poésie féminine », oubliant un peu vite ses prédécesseurs.

Ce travers nous engage à envisager la notion d'auteur comme hypothèse interprétative, c'est-à-dire comme fiction élaborée a posteriori et par la réception pour donner sens et cohérence à l'œuvre. Je suivrai en cela certaines des réflexions de Susana Reisz dans son article intitulé « Quién habla en el poema cuando escribe una mujer ... y dos hombres l@ construyen ? »<sup>4</sup>, et qui lui vaudra les foudres de Rosas, se posant en victime d'une « idéologie féministe dogmatique qui nie la réalité ».

En effet, les révélations de ce dernier mettent en péril la cohérence de l'œuvre publiée, et d'aucuns se sont plu à signaler avec lui un décalage qualitatif entre les trois fameux poèmes (section V), et ceux réunis dans les sections I à IV. Face à cela, Reisz compare les poèmes et s'attache à montrer une cohérence non seulement thématique mais également dans le procédé d'écriture (rare adjectivation, collage, répétition, montage, etc.), avançant que les deux hommes auraient suivi ce procédé.

Mais là où Reisz achoppe est dans la définition d'une « voix » dans laquelle des spécialistes (Carmen Ollé, Giovana Pollarolo) ont perçu : « una voz más cortante, menos obsecuente, capaz de cometer adulterio y despreciar al hombre, entre otros actos de rebeldía contra el machismo y el patriarcalismo ».

On le voit bien, si la fonction auteur est remise en cause du point de vue de la cohérence de l'autorité, s'engagent alors des débats qui mettent en jeu les notions de voix et d'autorité. Se trouve ici en jeu la reconnaissance de procédés littéraires tels que la parodie et la glose parodique. Je citerai ici le cas du poème intitulé « Soy la muchacha mala de la historia ».

Il faut remarquer que le débat tourne autour de l'identification des poèmes. Les trois poèmes dont l'autorité est mise en doute se trouvent alors dotés de qualités de les autres ne présentent (soi-disant) pas. Je vois dans ces comparaisons un terrain fertile pour l'exposition et la multiplication de préjugés:

Tout d'abord, on remarque une grande insistance sur l'aspect thématique des poèmes. Les trois fameux étant censés être plus « audacieusement anti-patriarcaux » (« audacia ideológica y moral ausente en los otros poemas ») que les autres, ce qui aurait fait de María

<sup>4</sup> Susana Reisz, « Quién habla en el poema cuando escribe una mujer ... y dos hombres l@ construyen ? », *Intermezzo tropical*, 3 de noviembre de 2009

Emilia Cornejo une précurseur de la littérature féminine péruvienne. En ce sens, Ollé dénonce la « subida al carro lamentable » de Rozas lorsqu'il lance : « Elqui y yo éramos las mejores poetas feministas del Perú ». (José Rozas, « María Emilia Cornejo, el lado oculto de un mito », *Intermezzo Tropical*, n°5)

On pourra également évoquer les impasses, et les risques de ce genre de revendications. C'est ce que souligne Maribel de Paz « en síntesis, se habría venido celebrando un modelo de erotismo y de identidad femenina basado, en gran parte, en la fantasía de dos varones ».

On pourra enfin remarquer que personne n'analyse les poèmes qui opèrent une inversion du point de vue (point de vue masculin dans « Te beso en los ojos »).

Autre élément important dans l'évaluation des poèmes est celui de la capacité parodique. Si les premiers en sont pleins, les autres en sont dépourvus.

Finalement, du point de vue thématique, on ne peut que regretter qu'aucun des poèmes politiques militants de María Emilia Cornejo ne soit considéré dans le débat. D'une grande qualité, certains ont été publiés dans la Revue *Gesta*. Cette insistance sur le sexuel me semble donc être douteuse : encore un moyen de la cantonner à l'intime, hors du politique (même si, comme chacun sait ...).

Ce qui est en jeu, en dernière instance, me semble-t-il, est le passage du privé au public. Pour mettre en évidence et démystifier ce phénomène (ce problème?), on pourra tirer parti de la notion d'auteur élaborée par Roland Barthes :

[...] el autor no es no el escritor real más acá de la obra ni un locutor ficticio dentro de la obra, sino aquello que, precisamente, « autoriza » tal separación y repartición (haciendo, precisamente, a la vez posible e insoluble la pregunta por el origen o por el 'quién habla?'). Es la condición de posibilidad de aquella 'dispersión de los egos' en la cual descansa, hoy en día, la literariedad de los textos (RÉF.?).

En ce sens, l'autorité serait bien « partagée », voire essentiellement assignable aux deux poètes, pas à María Emilia Cornejo ; d'où les problèmes d'interprétation, et la nécessité de mettre cette interprétation en débat.

## Conclusion

Christine Planté indique que les femmes poètes n'apparaissent pas seulement comme un cas particulier du problème de la femme auteur, mais doivent être envisagées sous l'angle d'une mythologie et d'une symbolique de la création et de l'artiste. Il s'agit donc de prendre au sérieux la dimension anthropologique des genres littéraires rappelée par Gérard Genette. D'autant qu'au XIXe siècle, après la Révolution française, la remise en ordre des rapports sociaux de sexe est concomitante d'une remise en ordre des hiérarchies littéraires. Christine Planté souligne l'analogie entre discours sur les catégories sexuées et discours sur les genres littéraires. Pour être pleinement humain, il faut être identifié comme homme ou femme. Pour appartenir au champ de la littérature, un ouvrage doit pouvoir être identifié à un genre littéraire. On en trouve la pleine illustration dans l'affaire Cornejo, qui, si elle donne lieu à la réactivation du vieux mythe de l'androgynie créatrice, pose également des problèmes quant à l'interprétation non seulement du sens, mais plus encore de la signification de son œuvre.

Œuvre féminine parce qu'écrite par une femme et déterminée par les clichés de l'essence de celle-ci, ou œuvre féminine parce que répondant à une certaine stratégie que je nommerai « des subalternes » ? L'entreprise de Rosas sembler ignorer cette dernière possibilité.

Pour conclure, en guise de remarque et d'interrogation je soulignerai que seuls trois poèmes ont fait l'objet de polémiques. Sont mis hors du débat non seulement les autres poèmes de l'anthologie, mais également des poèmes sociaux, beaucoup plus politiques, que l'auteure avait publié de son vivant dans la Revue *Gesta* en 1970. Mais sans doute ces poèmes, plus éloigné de l'intime et du « testimonial », n'intéressent personne ; pour le moins aucun des membres des deux camps dans cette polémique.



El caso María Emilia Cornejo : qué autoría ?

SOY LA MUCHACHA MALA DE LA HISTORIA

Soy  
La muchacha mala de la historia  
La que fornicó con tres hombres  
Y le sacó cuernos a su marido.

Soy la mujer  
Que lo engañó cotidianamente  
Por un miserable plato de lentejas,  
La que le quitó lentamente su ropaje de bondad  
Hasta convertirlo en una piedra  
Negra y estéril  
Soy la mujer que lo castró  
Con infinitos gestos de ternura  
Y gemidos falsos en la cama

Soy  
La muchacha mala de la historia.

COMO TÚ LO ESTABLECISTE

Sola,  
descubro que mi vida transcurrió perfectamente  
como tú lo estableciste.

ahora  
cuando la sensación de algo inacabado,  
Inacabado y ajeno  
invade de escrúpulo mis buenas intenciones,  
sólo ahora  
cuando me siento en la mitad de todos mis caminos  
atada a frases hechas  
a cosas que se hacen por haberlas aprendido  
como se aprende una lección de historia,  
puedo pensar  
que de nada sirvieron los consejos  
ni las interminables conversaciones con tu madre,  
y esas largas horas de mi vida  
perdidas  
en aprendizajes extraños sobre pesas y medidas,  
colores  
y  
sabores  
y  
en el vano intento de ir tras el sol  
tras el vuelo de los pájaros,

Decante, Qu'est-ce qu'une femme poète dans le Pérou des années 70?

de repente quiero acabar  
con mi baño de todas las mañanas,  
con el café pasado,  
con mi agenda cuidadosamente estructurada  
de citas y visitas  
a las que asisto puntualmente;  
pero es tarde  
hace frío  
y estoy sola.

### TÍMIDA Y AVERGONZADA

tímida y avergonzada  
dejé que me quitaras lentamente mis vestidos,  
desnuda  
Sin saber qué hacer y muerta de frío  
me acomodé entre tus piernas  
¿es la primera vez?  
preguntaste,  
sólo pude llorar.  
oí que me decías que todo iba a salir bien  
que no me preocupara,  
yo recordaba las largas discusiones de mis padres,  
el desesperado llanto de mi madre  
y su voz diciéndome  
"nunca confíes en los hombres".  
Comprendiste mi dolor  
Y con infinita ternura  
Cubriste mi cuerpo con tu cuerpo,  
tienes que abrir las piernas, murmuraste,  
y yo me sentí torpe y desolada.

(De *En la mitad del camino recorrido*; inicialmente publicado en *Eros*, 1974)

### MI PUEBLO NO ES

mi pueblo no es  
un mapa de veinticuatro colores  
quiero decir  
una selva verde  
una costa blanca  
una sierra ocre;  
y digo  
mi pueblo no es  
un mendigo en su banco de oro  
ni un paraíso perdido;  
mi pueblo  
mi pueblo sufre  
y es

Decante, Qu'est-ce qu'une femme poète dans le Pérou des années 70?

gente dividida en colores,  
mendigos y explotadores.

(publicado en Gesta, août 1970)

### TERRIBLEMENTE TUYA

terriblemente tuya  
acudo noche a noche a la inquietud de tu cama,  
bric-a-brac, bric-a-brac, bric a brac,  
los grillos nos espían,  
un torrente de mariposas  
cubre la desnudez de nuestros cuerpos  
y celosamente conserva las ondulaciones de tu talle  
yo  
guardo en mi memoria  
tus labios explorando mi cuerpo.

(De *En la mitad del camino recorrido*)

## BIBLIOGRAPHIE

- FOUCAULT, Michel [1970] (1994), « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits*, Paris, Seuil.
- MILLER, Nancy K. (1986), *The Poetics of gender*, New York, Columbia University Press.
- PLANTE, Christine, (1989), *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil.
- SELDEN, Raman, WIDDOSON, Peter et BROOKER, Peter (2007), « Teorías feministas », *La teoría literaria contemporánea* (1987), Barcelona, Ariel, 151-184.
- IZQUIERDO QUEA, Francisco, “Cuando muere el mito”, Entrevista a José Rozas, disponible en [www.lettras.s5.com](http://www.lettras.s5.com)

Pour citer cet article : DECANTE, Stéphanie, (2012), « Qu'est-ce qu'une femme poète dans le Pérou des années 70 ? L'affaire María Emilia Cornejo : Autorité contestée, genre et canon », *Lectures du genre n° 9 : Dissidences génériques et gender dans les Amériques* : 35-46.