



HAL
open science

“ Esa polilla que delante de mí revolotea ”
Idoli Castro

► **To cite this version:**

Idoli Castro. “ Esa polilla que delante de mí revolotea ”. Béatrice Bonhomme, Idoli Castro, Evelyne LLoze. Dire le réel aujourd’hui en poésie, Hermann, pp.352-372, 2016. hal-03890798

HAL Id: hal-03890798

<https://hal.science/hal-03890798>

Submitted on 8 Dec 2022

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.

“ESA POLILLA QUE DELANTE DE MÍ REVOLOTEÁ¹”

par Idoli Castro

Université Lumière Lyon 2 – Passages XX-XXI (EA 4160)

Le présent article reprend le titre du volume qui réunit l'ensemble de l'œuvre d'Olvido García Valdés de 1982 à 2008 – *Esa polilla que delante de mí revolotea*, ouvrage qui comprend le recueil *Y todos estamos vivos*, Prix National de Poésie en 2007 –, parce qu'il nous est apparu comme un concentré de son parcours poétique. La « polilla », petit papillon nocturne que l'on traduirait par mite, niche souvent dans les vêtements ou autres tissus, dans cette seconde peau qui nous protège mais que cet insecte poétique vient détruire lentement, presque imperceptiblement mais sûrement, en de petits trous par lesquels la parole s'échappe (« la palabra huye por un agujero » nous dit lucidement la voix poétique dans *Del ojo al hueso* [250]). Par ailleurs, l'expression de la langue parlée « no tener alguien polilla en la lengua » signifie parler en toute liberté ou dire franchement son sentiment. Expression libre et directe, sans détour, ainsi se fonde la poétique de la littéralité d'Olvido García Valdés, qui revendique cette volonté de capter la réalité, souvent par le processus de juxtaposition qu'elle considère comme le procédé qui lui est propre, alors qu'elle avoue sa difficulté à reconnaître la métaphore : « en este sentido, considero mi escritura realista, quiero decir literal. El brillo o la fulguración sombría de una metáfora pasan en todo caso por esa literalidad » [434]. Dans le recueil *Y todos estábamos vivos*, ce concept ou pour mieux dire ce geste poétique de la littéralité est défini de la sorte : « designar,/nombre, signo – estrecho camino literal, carretera amarilla – [...] / (literalidad: signo, índice, señal del mundo) » [388-389]. Il ne s'agit aucunement d'une démarche interprétative mais bien de prendre au pied de la lettre le rapport du langage au monde, dans sa fonction déictique. D'après le philosophe François Jullien, en Occident, la vocation première de la parole – qui initialement n'était pas discriminante – s'est réfugiée dans la poésie². En elle, *signifier* récupère sa valeur d'acte, de signal, de geste vers le monde qu'il avait perdu dans le logos occidental. Rappelons que la racine indoeuropéenne du mot « dire » (-*deik*^o, -*dik*^o) comprend cette idée de montrer, de désigner, renouant ainsi avec cette gestualité qui, dans l'œuvre d'Olvido García Valdés, s'assimile progressivement à un toucher. Dans cette perspective, la poétique de la littéralité se double de ce que l'on pourrait appeler une poétique du jardin, qui participe tant de la précision du geste concret du jardinier, dans sa façon d'aller vers et avec la nature (des choses et des êtres), que de l'attention portée au « jardin planétaire³ », certes en danger mais toujours en mouvement, témoin de notre représentation du monde et d'une relation, renouvelée et intégrée, avec la nature. Cultiver son jardin (réel et/ou poématique) participe d'un même geste de sauvegarde. Le motif du jardin, présent dans le titre même du premier recueil publié en 1986 (*El tercer jardín*), perdure tout au long de l'œuvre jusque dans le dernier recueil publié en 2012, *Lo solo del animal*⁴. Son esthétique se nourrit d'une

¹ Olvido García Valdés, *Esa polilla que delante de mí revolotea-Poesía reunida (1982-2008)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, p. 457. Toutes les références à des textes d'Olvido García Valdés qui ne feront pas l'objet d'une note spécifique sont issues de cet ouvrage, nous n'indiquerons donc que les pages entre crochets en fin de citation et parfois le titre du recueil si nécessaire. Les fragments de citations enchâssés dans notre texte feront l'objet d'une traduction personnelle, mais les plus longs seront laissés en langue espagnole.

² François Jullien, *Si parler va sans dire – Du logos et d'autres ressources*, Seuil, 2006, p. 28-31.

³ Voir Gilles Clément, *Thomas et le voyageur. Esquisse du jardin planétaire*, Albin Michel, 1997.

⁴ Olvido García Valdés, *Lo solo del animal*, Barcelona, Tusquets Editores, 2012.

lyrique que l'on pourrait qualifier d'écologiste (telle que la conçoit le poète Luis García Montero⁵), au sens étymologique du terme, composé du grec *oikos* « maison, habitat » et de *logos* « discours, langage », en un véritable *habiter en poète*, ancré dans le lieu. La poésie d'Olvido García Valdés trace les contours d'un humain vivant dans un monde qui lui échappe de plus en plus, où les menaces se superposent, faisant se croiser des inquiétudes collectives, telles la perte de contact dans un monde qui se virtualise⁶, la pollution etc., et des inquiétudes plus individuelles, tels le vieillissement, la maladie, autant de peurs qui manifestent un être-pour-la-mort.

Poétique de la littéralité et poétique du jardin guideront donc notre réflexion sur le réel, qui s'attachera à interroger l'enracinement dans le lieu (motif récurrent tout au long de l'œuvre et que la citation de María Zambrano en épigraphe du dernier recueil précise : « El suelo era su sitio, lo que estaba para ella y para el gato⁷ ») pour mieux dévoiler les enjeux éthiques et esthétiques d'une conscience de la mort en action au quotidien et partie prenante de notre rapport au réel et de sa représentation.

Être au plus proche du réel serait le maître mot d'une posture poétique. Ce réel se présente à une première personne, dont le lieu reste toujours à déterminer, comme nous l'indique la section au pluriel *Lugares* du recueil *Y todos estamos vivos*. De fait, même lorsque la voix affirme « sé dónde estoy » [101], cette affirmation ne garantit pas une stabilité du lieu, de la « maison » du je (motif récurrent, porteur en apparence d'une intériorité) dont ce dernier perçoit simultanément la présence et la détérioration : « Vi la casa y el deterioro/de la casa » (*ella, los pájaros*, [110]). Paradoxalement, ce processus de détérioration du lieu ne conduit pas à une crise de l'identité, à une crise du sujet, mais bien à des « crises d'irréalités » : « no quién soy, sino si estoy. ¿Dónde vivimos? (El plural acoge a muchos, pero solos) » (*De la escritura*, [432]). Cette interrogation, portée par une première personne mais au pluriel, pose d'emblée la question du sujet lyrique non qualifié comme sujet ontologique (*Ser*) mais perçu dans son activité et son mode d'habitation (*Estar*), où se joue une prise (ou déprise) sur le réel. Cet engagement du sujet lyrique semble particulièrement à l'œuvre dans la suite de non recevoir qu'il oppose à la part néantisante de notre réalité contemporaine et urbaine. Il photographie de manière fragmentaire certains de ses aspects sans les laisser néanmoins envahir l'espace poématique. Ces fragments ne passent pas pour autant inaperçus. Ils fonctionnent comme autant de piquûres de rappel, de dissonances, qui pénètrent notre conscience, telle la figure d'une possible marginale qui *tressaille*, « como si alguien fuera/a tirar [le] una piedra » [83] : il ne lui reste plus un seul recoin de jardin public pour se reposer et elle s'assoie à la table d'un café, exposée à l'intempérie des autres humains qu'elle semble craindre. La violence d'un mode de vie urbaine, l'exploitation qui en découle, se propage : « campos amarillos devuelven con violencia lo que se pone en ellos » [107]. La voix poétique nous met en garde : ne pas se laisser entraîner par le rythme de vie frénétique de jeune cadre dynamique au risque de perdre le sens du contact avec le monde, ce « quelque chose de physique » qui nous permet de conserver la « conscience du froid » [355].

[...] vivo ahora
tres días en Madrid y el resto
en Bilbao, me organizo, trabajo mucho.
Palabras de la prensa, sonrisa de leve
desafío, pedir guardar memoria, **no**

⁵ Dans *Trazados de frontera*, le poète Luis García Montero explicite cette préoccupation esthétique, partisan de ce que l'on pourrait appeler une écopoétique, qui coïncide avec des implications éthiques et politiques : « (...) de tanto lanzar novedades, de tanto romper y producir, según el ejemplo de la sociedad industrial, lo estaba llenando todo de humo y era casi irrespirable la atmósfera de la poesía. ¿Qué lector puede abrir los ojos en un ambiente tan cargado? Por eso resultaba imprescindible un **sentido ecológico de la lírica**, un deseo de conservar la naturaleza del género », dans *Poesía (1980-2005)*, Barcelona, Tusquets Editores, 2006, p. 561.

⁶ Olvido García Valdés, *Lo solo del animal*, op. cit., p. 22 : « Como en los espacios virtuales, cuyos sistemas se abren en huecas carpetas repetidas, cámaras y recámaras sin término; uno atiende hacia adentro, por si hubiera otra cámara, temiendo que la haya, porque no sabe lo que hay, qué hay ahí. Igual, el agua. »

⁷ *Ibid.*, p. 11.

Chaque parcelle d'une nature précieuse semble sauvegardée au sein de l'espace poétique, y compris au sein du réseau autoroutier, qui nous offre la vision insolite d'un « petit jardin cultivé » « à la sortie de la M-40, direction A-6 », un bout de « terre de personne » où jardin et jardinier se fondent en une ellipse du sujet qui « réclame vie à la terre » [405]. Dès lors, si la voix poétique limite l'invasion de la contamination urbaine, à la fois dans un sens climatique et comme modèle de société envahissant (elle ne plonge pas en elle comme le ferait par exemple le locuteur dans les recueils de Luis García Montero, elle la regarde à distance mais n'en détourne pas pour autant le regard, consciente de la menace), elle ne bascule pas, comme on a pu l'observer chez d'autres voix contemporaines, dans la réalité purement linguistique et métapoétique : elle demeure dans le monde des *res* naturelles, elle laisse libre accès à la nature en elle, elle la laisse se déployer tout au long des pages faute de pouvoir le faire dans notre monde. Elle monte sur les hauteurs pour « voir la ville en-bas / et les tours les plus hautes » [52] ; de là-haut, lieu du « vert absolu », elle en tire un apaisement qu'elle ramène avec elle lorsqu'elle revient « en fin de journée » « à la ville » [53].

Si la première personne se manifeste comme sujet percevant dans le titre des œuvres complètes (« delante de mí »), dans l'ensemble de l'œuvre, elle n'est en rien prédominante (l'écriture fragmentale brise l'égoïsme du sujet lyrique) ; elle semble portée par le réel qui l'entoure et non pas l'inverse. En effet, la poésie exige de « ne pas mentir, de ne pas regarder son nombril, de ne pas être déliquescents, de ne pas en arriver au décalogue », comme peuvent l'être certaines voix masculines [19]⁹. Dès lors, si la voix absorbe le réel pour nous le transmettre en images juxtaposées, on a parfois l'impression que, dans un processus inversé, le réel ou l'irréel (n'oublions pas que « l'irréel se réfère à la vie, au monde » et qu'il est ainsi « pleinement réel¹⁰ » : « lo irreal corresponde al estar, al presente, a la actividad del ser », *De la escritura*, [443]) absorbe la voix et se dit de lui-même ou tout au plus se présente de lui-même, telle une image silencieuse (car « le monde ne parle plus¹¹ »), parfois même comme « instance subjunctive¹² » ou encore dans le mode de l'infinif, mode sans le moi ou en moi, forme originelle, antérieure à la prise de parole par un sujet déterminé. Cette apparente neutralité voire neutralisation du sujet parlant, transporté hors de soi, renforce l'impression d'un réel qui se dit de lui-même, copié à la lettre. Cela participe moins d'un processus de dépossession que d'une déprise qui s'accomplit dans une poésie littéraire. Éluder, retirer le sujet lyrique ne constitue donc pas une confiscation de la prise de parole mais contribue à brouiller les repères, délocaliser le centre de la parole et accueillir le dire autre. La captation du réel multiplie alors les points de vue et se transmet également par des voix à la troisième ou deuxième personne, dans un processus d'intercorporité à l'œuvre dans toute cette poésie qui rend caduques les catégories d'intérieur et d'extérieur, dans un flux ou une danse (« Avanza deslizante y engulle/toda danza: ella es tú o yo es él, transmuta gesto/en ritmo y energía. », *Del ojo al hueso*, [237]), mouvement qui néanmoins peut s'immobiliser : « ¿en qué estancias navegando,/tú,/en qué espacios detenidos [...]?» (*La caída de Ícaro*, [38]), qui s'immobilise et ouvre sur un néant infini : « miro al vacío/te oigo dentro de mí » (*ella, los pájaros*, [75]). Mouvement tournoyant ou arrêt sur image brusque provoquent parfois une sensation de vertige que le verbe « revolotear » dans le titre des œuvres complètes, par son tournoiement et dans ses diverses acceptions, traduit parfaitement¹³.

À la multiplication des points de vue, qui rend instable le lieu d'où l'on regarde, s'ajoute un jeu d'emboîtement des échelles, qui participe de ce même processus d'intercorporité et que la poésie du jardin traduit pleinement. Le jardin peut à la fois être un *hortus conclusus* (« jardines cerrados¹⁴ ») autour de la maison ou en son sein, dans les *patios*, dans l'intimité d'une scène du quotidien triviale

⁸ C'est nous qui surlignons le texte.

⁹ Texte original dans le recueil *caza nocturna* : «no mentir,/no mirarse el ombligo, no ser/delicuescente, no llegar/al decálogo».

¹⁰ Texte original dans *De la escritura* : «Lo irreal se refiere a la vida,/el mundo [...] es plenamente real», p. 443.

¹¹ Texte original dans le recueil *Del ojo al hueso* : «El mundo ya no habla», p. 299.

¹² Voir « Instancias subjuntivas » dans *Del ojo al hueso*, p. 298 et suivantes.

¹³ Voir *Diccionario de la Real Academia*, art. «revolotear» : «Arrojar algo a lo alto con ímpetu, de suerte que parece que da vueltas», «Volar haciendo tornos o giros en poco espacio», «Dicho de una cosa: Venir por el aire dando vueltas».

¹⁴ Olvido García Valdés, *Lo solo del animal*, *op. cit.*, p. 201.

(« riegas las plantas, /quitas las hojas secas » [109]) ou se déployer en un paysage, non plus comme mode de représentation mais dans le sens que donne Gilles Clément à l'expression « jardin planétaire¹⁵ ». Il porte en lui une façon d'être, de se situer et de se projeter dans la nature, révélatrice d'un rapport au monde. De la sorte, se fondant sur des variations d'échelles, la voix poétique porte son attention sur de vastes espaces, ces champs qui s'étendent devant la maison [108], ou au contraire sur les détails du monde végétal, minéral ou animal en un processus de focalisation : une pierre, une fourmi, un escargot, la feuille d'un géranium... Dans son prologue aux œuvres complètes, Eduardo Milán signale que « le monde offre un caractère de paysage », avec cette possibilité *d'être dedans et dehors*, tout en insistant sur la présence de *l'œil* (au-delà de la simple contemplation), d'une façon de « regarder depuis une position déterminée¹⁶ ». Adopter une poétique du jardin permet en effet de renouer avec le lieu dans un monde de plus en plus virtuel, en pleine délocalisation, dislocation et uniformisation. L'être-au-jardin adhère pleinement au lieu et se relocalise. Dans la poésie d'Olvido García Valdés, ce lieu coïncide avec *l'endroit où le ciel et la terre se touchent* et que le paysagiste Michel Corajoud définit comme paysage en proclamant la nécessité de revenir au lieu et au sol pour lutter contre la menace d'abstraction qui pèse sur nous¹⁷. Le premier poème de *ella, los pájaros* (1989-1992) illustre parfaitement la tâche du poète-paysagiste qui favorise cette rencontre : son regard se pose sur des pierres devenues « transparentes » au soleil, cette lumière qui vient du ciel et que la terre « enmagazine ». Au regard succède alors le toucher : « las cojo,/están llenas de tierra/por debajo, tienen un tacto/áspero y fresco » [73]. Mettre les mains dans la terre, la toucher, la retourner participe d'un retour à la matière première, originelle, chaude matérialité du manteau terrestre (« mantillo, manto, maternidad » [307]), mais également d'une conscience de notre fin dernière : le vingt-sixième poème du recueil *ella, los pájaros* participe de cette idée en une succession d'infinitifs qui effacent progressivement le sujet agissant (relégué dans sa position de pronom enclitique) et confinent à la mort :

cocida,
humea la tierra,
su costra dorada, marrón;
comerla
lentamente, enterrarme,
saturarme de tierra,
llamarte, vomitarla,
pútrida, rodar [100]

Dès lors, si la voix poétique se laisse parfois porter par la chair du monde, au sens merleau-pontien, elle n'est pas dupe et ne succombe pas au leurre de ce flux intercorporel, qui laisse place à un vomir. La mort refait surface dans les sutures de la juxtaposition (juxtaposition syntaxique, juxtaposition des points de vue, des espaces), qui méconnaît le liant métaphorique.

Le cheminement suivi jusqu'à présent nous a conduit à insister sur la nécessité d'un enracinement dans le lieu, que traduit la poétique du jardin dans toute sa fragilité et sa précarité, et qui nous fait prendre conscience d'où l'on vient et où l'on va, participant à la fois d'une trajectoire individuelle et collective, subjective ou anonyme. *Esa polilla que delante de mí revolotea* : remettons donc ce vers dans le contexte de son apparition, à savoir le vingtième poème du recueil *caza nocturna* [167] où le souvenir d'un lieu fait surgir deux histoires entrelacées. Dans ce poème, « un jeune homme parle du cancer de sa mère », puis nous avons une invocation à la Vierge (« quisiera saber cuánto/tiempo »), enfin la mention du vers éponyme. Précédé de « es por esta/irrealidad, esa polilla/que delante de mí revolotea », notre vers se prolonge dans le souvenir d'une photo de 1912 à Van, ville de Turquie située sur la rive orientale du lac de Van et théâtre du génocide arménien au

¹⁵ Gilles Clément, *op. cit.*

¹⁶ Dans *Esa polilla que delante de mí revolotea*, *op. cit.*, p. 9-10.

¹⁷ Michel Corajoud, *Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*, Arles, Actes Sud/École nationale supérieure du paysage, 2010.

cours de la Première Guerre mondiale. La proximité du lac liée au toponyme rend plus explicite l'allusion « aux rêves qui se noient », puis la répétition du terme « haleine » dans les derniers vers :

[...] *En caso*
de abogo busque el desierto. Sólo
limpieza y huesos, luz
*arenosa, hálito, no hálito*¹⁸.

En un vers qui sert donc de titre à l'ensemble de l'œuvre se nouent un destin individuel et un destin collectif : une histoire familiale et l'Histoire se rejoignent dans la mort et dans la fragilité qui caractérise l'Humanité. C'est cette fragilité que semble pointer le rapprochement, dans un même vers, des termes « *irrealidad* » et « *polilla* » (« *polilla* » se trouvant isolé du reste du vers en contre-rejet), et qui nous rappelle les paroles du sculpteur Alberto Giacometti : « J'ai toujours eu l'impression ou le sentiment de la fragilité des êtres vivants, comme s'il fallait une énergie formidable pour qu'ils puissent tenir debout [...] ; jamais je n'arriverai à mettre dans un portrait toute la force qu'il y a dans une tête¹⁹ ». La force de l'homme ne résiderait-elle pas dans cette capacité à se tenir toujours dans le réel au bord du précipice de l'irréalité qui le menace, par l'action imperceptible de *la polilla*, irréalité qui serait l'autre nom, sous forme de litote, de la mort toujours en action dans le quotidien mais également à l'œuvre dans la voix et l'image poétique.

C'est sur ce concept, voire cette action de la mort, que nous allons à présent articuler la suite de notre article, parce qu'il nous semble important d'approfondir ce qu'il ne faudrait pas réduire à un simple thème. La voix de la mort distille son chant lucide et ambigu, telle Perséphone, tout au long de l'œuvre, sans pour autant n'être jamais un chant mortifère et apitoyé, nous rappelant ainsi ces propos de Jankélévitch :

La mort, non seulement nous empêche de vivre, limite la vie et puis un beau jour l'écourte, mais en même temps nous comprenons bien que sans la mort, l'homme ne serait même pas un homme, que c'est la présence latente de cette mort qui fait les grandes existences, qui leur donne leur ferveur, leur ardeur, leur tonus. On peut donc dire que ce qui ne meurt pas ne vit pas. Alors je préfère encore être ce que je suis, condamné à quelques décennies, mais enfin avoir vécu [...] ²⁰.

En ce sens, la poétique de la littéralité nous semble fondamentale. Elle ne réside en rien dans une poésie qui se tiendrait à la surface ou à la superficie des choses, mais bien plus dans une conformité à la lettre, à savoir ce fil que nous suivons et qui nous fait prendre toute la mesure qui nous sépare de l'autre côté, cet espace d'inquiétude que nous ouvre l'œil ²¹ de l'image poétique :

Entre lo literal de lo que ve
y escucha, y otro lugar no evidente
abre su ojo la inquietud. Al lado,
mano pálida de quien convive
con la muerte, cráneo hirsuto. Atendemos
a la oquedad, máscaras que una boca
elabora; [...]
/.../
[...] Es literal
la muerte y las palabras [...] [361]

¹⁸ Les caractères en italique sont présents dans le texte original.

¹⁹ Alberto Giacometti, cité par Charles Juliet dans *Giacometti*, Hazan, 1985, p. 68.

²⁰ Vladimir Jankélévitch, « L'irrévocable. Entretien avec Daniel Diné (1967) » dans *Penser la mort ?*, Éditions Liana Levi, 1994, p. 21.

²¹ Évoqué antérieurement dans les propos d'Eduardo Milán, il est certes l'organe indispensable à la réversibilité du visible, à l'œuvre chez Olvido García Valdés, mais il représente également l'œil dans la tombe qui peut-être regarde les Caïn que nous sommes.

« La mort et les mots » s'entrelacent en nous tout au long de notre « cheminement » (terme précisé dans le vers suivant : « un corps qui chemine. / Un corps seul » [69]) et ils ouvrent sous nos pieds de marcheurs « solitaires », mais toujours en groupe, les « corniches du vide²² ». Les vers d'Olvido García Valdés font alors écho à ces paroles célèbres de Lacan traduisant l'enseignement de Kojève sur Hegel – « le mot est le meurtre de la chose » — ou encore à celles de Blanchot commentant Hegel – « quand je parle, la mort parle en moi ». La cavité (« oquedad ») buccale se dessine littéralement et non plus métaphoriquement, elle articule le discours : « distanciada y carnal, / mueve el discurso, lo expande/y desordena, lo concentra, lo apacienta/o dispersa como el lobo a sus corderos » [361]. Dire le réel, est-ce soumettre le réel à cette puissance d'ordre ou de désordre qu'est le discours ? Le réel peut-il se soustraire à cette puissance de mort présente dans la parole. Le discours cesse d'être anodin, y compris dans le rire : « Es literal/la muerte y las palabras, las bromas/luego de hombres solos, broma y risa/literal » [361]. Si ce dire peut avoir un impact sur le réel (dont nous faisons partie), la poétesse nous invite à ne pas chercher à changer le réel, mais à le dire littéralement, en suivant son cours sans le détourner, dans la logique d'une écopoétique, prendre une « profonde inspiration » [36], et *gagner un jour chaque jour* :

ganar un día cada día, llegar
a la noche y respirar, con cada movimiento
ir haciendo, del ritmo de la respiración,
aliento para llegar
al día [408]

La poétique de la littéralité ne détourne pas le réel vers ce qu'il pourrait être (ce pouvoir être intrinsèque à la métaphore), mais le dit tel qu'il est, dans sa fragilité spatiale, en tant que lieu à préserver, et temporelle. La première entité réelle et tangible à préserver n'est-elle pas l'humain en soi, dans le lieu et le temps de son corps, en tant qu'être en devenir, en chemin vers la mort dans la maladie (« la enfermedad mental, errata, /la enfermedad mortal, camina/mirando al suelo », *caza nocturna*, [165]), dans la vieillesse (l'image de *la anciana* se trouve souvent mise en parallèle avec celle de l'enfant). Ce devenir conduit inexorablement à une paralysie : « La muerte siempre es de frío » (*ella, los pájaros*, [89]), d'où parfois le rejet du corps exprimé par la première personne (« Cuerpo es no yo. /No yo » [67]). De toute évidence, cette fragilité physique du corps limité par la mort, qui marque notre ancrage dans le réel et par qui l'irréel fait son entrée, constitue une faille où s'insinuent l'angoisse, la sensation de vide ou la peur (« terminada la juventud/se está a merced del miedo », [68]) ; cette peur s'insère dans le rythme même de l'écriture, qui est une trace laissée par le corps sur la page :

escribir el miedo es escribir
despacio [...]
describir lo próximo [...]
/.../
las familiares
dependencias carnosas, la piel
sonrosada, sanguínea, las venas,
venillas, capilares [174]

Paradoxalement, le questionnement du rapport de l'humain à la mort implique ici la réappropriation d'un rapport au réel ancré dans le *hic et nunc* du corps. Et c'est cette expérience du corps, dans son incarnation spatiale et à travers la métamorphose du temps, qui émane de la poésie d'Olvido García Valdés :

la vida es blanco y negro en el espejo,

²² Texte original, un poème en prose, dans le recueil *La caída de Icaro* : « Los excursionistas [...] Avanzan solitarios, formando el grupo muy juntos e ignorándose, ascienden por senderos tortuosos, muy despacio, esfuerzo el áspero camino. A sus pies, en el ascenso, cornisas del vacío », p. 39.

el tiempo, ahora, se mide en blanco y negro,
/.../
no existen tús, ya sólo existe el miedo,
ese yo que es el miedo,
y el silencio del mar. [58]

Bien qu'elle évoque occasionnellement l'abstraction dualiste de l'âme et du corps (pour la réfuter : « El alma muere con el cuerpo. /El alma es el cuerpo », [67]) qui correspond à l'homme théorique, idéal du platonisme, sa poésie s'enracine dans la sensibilité et la corporéité de l'homme réel de la tradition nietschéenne. Elle ne fuit pas la peur ni ne l'instrumentalise pour fuir la réalité : elle explore la corporéité où cette peur prend vie, cette chose irréductible qu'est la mort pour l'homme en vie.

Subimos al coche, cerrar
la puerta era ponerse a salvo. Mas alivio, portazo
y verla fue al unísono, sentada a mi lado era
la muerte, piel tersa y manchas en el rostro
como del sol. Le di, la palma abierta, una sonora
bofetada, sin efecto. Se dejó caer y plegando
contra mi vientre la cabeza
me hizo hueca despertar ²³.

Rappelons une phrase de Françoise Dastur dans *La mort, essai sur la finitude* : l'homme doit « devenir vraiment le mortel qu'il est ²⁴ ». Or, cette acceptation de ce que nous sommes **réellement** n'est possible que si l'on écoute la voix (ou le silence) de la mort qui parle en nous, non pas dans une logique mortifère ou nihiliste, mais pour prendre la mesure de la vie, dans ses résistances comme dans sa déprise.

Nous éprouvons ainsi notre limite qui nous oblige à vivre mais également à parler avec « précision ». En effet, en tant qu'être de la frontière, l'homme et surtout le poète ne peut se permettre un cheminement approximatif et de longs détours : son monde « est réduit ; son regard se focalise sur des aspects limités, obsessionnels et maladifs [...]. Ce monde est lent ; [...] [dès lors] le poème est à la fois oiseau et escargot, audacieux et concentré, ou replié sur lui-même et immobile » [438]²⁵. Tel est donc l'exercice de la poésie selon Olvido García Valdés, un exercice de « précision », qui est le propre du poétique, pour ne pas perdre l'équilibre – si fragile – de notre propre être-au-monde : « y esa forma es pensamiento, un modo de mirar el mundo, una manera de relacionarse con los muertos, de ir a la muerte » (*De la escritura*, [439]).

Cette précision s'avère être primordiale d'autant plus que dans chaque mot réside la logique du poème : « [...] cada/palabra dice del poema la lógica/del poema » [204]. Toutefois, cette logique du poème ne suit pas le chemin de la norme mais se construit à partir de la marge, de la déviance : « condición de real al margen de lo real » [204]. Que dire alors des derniers vers de ce petit poème [204] qui débute par l'affirmation de la vérité dans les paroles de la première personne (« Es verdad lo que digo ») et qui s'achève ainsi : « Lo real dice yo siempre en el poema, /miente nunca, así la lógica », l'entorse à la grammaire (« miente nunca » : absence de négation avant le verbe) crée un effet de surprise, sorte de dérapage qui se joue de la logique. La logique est en effet mise à mal tout au long de l'œuvre, par l'alternance entre des poèmes narratifs, d'extension très variable – avec des pages qui contiennent des fragments de prose comme dans « Instancias de refugio » [296-297] – et des poèmes non narratifs fondés sur la rupture syntaxique :

mimosa de febrero, mariposa
amarilla

²³ Olvido García Valdés, *Lo solo del animal*, op. cit., p. 80.

²⁴ Françoise Dastur, *La mort. Essai sur la finitude*, PUF, 2007, p. 9.

²⁵ Texte original dans *De la escritura* : «El mundo de un poeta, de una poeta es reducido; su mirada focaliza aspectos limitados, obsesivos, enfermos; [...] Quien trabaja el poema es pájaro y caracol a un tiempo, leve, y audaz y concentrado, reconcentrado en sí, quieto, ensimismado».

no hay nada, no hay nada ya
de luz
peso mío, mi quieta [81]

ou encore

llegaron los vencejos el día cuatro
pone fecha oye
su vuelo, desde cuándo
algunos pueblos dicen
padre mío a quién recurriré
decir así, decir y situarse
ve el bullir de las hojas [130]

Ce jeu avec les fragments de syntagmes intègre également des mots étrangers comme « tête de veau » dans un poème de *caza nocturna* [131] qui affirme que « l'erreur c'est de parler ». La voix poétique oscille alors entre « retenir » (ce n'est pas un hasard si le poète Antonio Gamoneda est cité page 136) et « traverser », et opte finalement pour l'être silencieux (« retener traspasar/ser silencioso » [131]). Enfin, nous pouvons aussi noter la disposition, dans les recueils, de poèmes qui débutent ou pas par une majuscule, comme si ces poèmes sans majuscules faisaient irruption dans le cours du recueil, instants qui rompent la logique, instants de quelque chose qui a déjà commencé, comme un fil qui sous-tend le recueil et qui refait surface de temps à autre pour replonger ensuite dans le silence. Ces poèmes peuvent également être envisagés comme des fragments de paroles autres transférés, copiés dans le texte de la voix poétique. Ces copies littérales et décontextualisées, non reliées mais posées, juxtaposées sans chercher à reconstruire du sens, font apparaître les sutures de la captation du réel. Dans cette reproduction du réel, l'image se trouble, inquiète, et fait surgir le négatif (au sens photographique) de la mort dans le réel.

À juste titre, cette « pulsation entre ce qui apparaît et ce qui disparaît » à l'œuvre dans la logique poétique d'Olvido García Valdés révèle une voix qui se fonde sur l'image (et non pas la métaphore qui serait davantage une instance du discours, de la parole) pour capter le réel, pour incorporer « la respiration du visible lui-même²⁶. » La nature de l'image est double : à la fois souvenirs d'images physiques, à travers les toiles suggérées par les multiples noms de peintres, et images mentales. Cette pratique poétique semble saisir le réel par image au sens photographique et pictural du terme. Toutefois, et parce qu'elle s'exprime par l'image mentale, la poétesse conserve la profondeur du réel, son mouvement. « L'œil qui est fixe dans la gorge » [129]²⁷ imprime à la voix ces images, mais la voix met en branle cette fixité par le rythme et par le passage d'objet de la perception à image mentale. Cette prégnance de l'image, par l'absence qu'elle rend présente, renforce l'impact d'une voix de la mort sur cette poésie, et semble corroborer la thèse sartrienne qui fonde l'image sur le néant :

L'image doit enfermer dans sa structure même une thèse néantisante. Elle se constitue comme image en posant son objet comme existant *ailleurs* ou n'existant *pas*. Elle porte en elle une double négation : elle est néantisation du monde d'abord (en tant qu'il n'est pas le monde qui offrirait présentement à titre d'objet actuel de perception, l'objet visé en image), néantisation de l'objet de l'image ensuite (en tant qu'il est posé comme non actuel) et du même coup néantisation d'elle-même (en tant qu'elle n'est pas un processus psychique concret et plein)²⁸.

Certes l'image transmet une présence, mais une présence de l'absence, sorte de « sensation sans matière » nous dit Olvido García Valdés dans *Del ojo al hueso* [224], un vide – qui est tout de même ressenti physiquement –, voire une immobilité inhérente à l'image physique et qu'entrevoit la poétesse lorsque la vie devient une image, dans le sens où elle se paralyse progressivement et bascule dans le souvenir : « te hablo, anciana, o hablo para mí, / **imagino** tu cuerpo / que se va aquietando

²⁶ Voir l'article de Marie-José Mondzain, « L'image naturelle » dans la revue numérique <http://www.philopsis.fr>.

²⁷ Texte original dans le recueil *caza nocturna* : « está / fijo el ojo en la garganta / del caminante ».

²⁸ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant (Essai d'ontologie phénoménologique)*, Gallimard, 1993, p. 61-62.

poco a poco » [74]²⁹. Cette immobilité donne d'abord l'impression de sortir de la vie ; elle crée un effet d'irréalité. Cette sortie de la réalité que procure une réalité mise en image tend à renforcer l'idée selon laquelle il est difficile de penser la mort sans la déréaliser, sans la spiritualiser, sans la purifier. Toutefois, chez Olvido García Valdés, cette atmosphère d'irréalité finit par produire l'effet inverse, elle nous fait affronter la mort, car elle nous confronte au vide et à la solitude que celle-ci implique. Or, rappelons avec Franz Rosenzweig que « tout ce qui est mortel est solitaire ³⁰ » : condition d'un face à face, cette affirmation jette les bases d'un face à face en direct avec le réel, même si la première impression de ce dépeuplement est l'irréalité. Dès les premiers recueils, la poésie d'Olvido García Valdés est fortement imprégnée de paysages solitaires ; les poèmes deviennent tableaux sans présence humaine comme, par exemple, dans la vision d'un village avec des maisons en pisé au coucher du soleil : « poco a poco se va yendo la luz », on entre alors dans les profondeurs du silence de cet espace – « el espacio del valle se ahonda » (*ella, los pájaros*, [104]). L'atmosphère d'irréel, loin de fuir la réalité, nous confronte à ce que l'on ne sait pas, à ce qui est impossible à dire, même si l'on parvient à le nommer : « Nombrar mas no decir [...] el mundo es fantasmal y está vivo » (*Del ojo al hueso*, [223]). La poétesse tente de rendre par images cette irréalité, cette *polilla* qui virevolte devant nous, qui est la présence de l'absence dans notre vie, la présence de l'irréel dans le réel : « toda la casa es silenciosa como si soñáramos » (*ella, los pájaros*, [109]). L'être humain, contraint à penser la mort parce rien ne le concerne autant, ne connaît néanmoins rien d'elle, car elle n'est pas quelque chose mais la disparition de quelque chose. Dès lors, même si elle semble s'insinuer partout dans l'œuvre d'Olvido García Valdés, elle demeure une inconnue : « se sabe el nombre: nunca más » ; malgré les signes « palidísima uña », les traces de la mort dans la vie, traces de cette « oscura pulidora de huesos », on n'en sait jamais plus.

L'absence, le non savoir et en somme la place vide que laisse la mort devant nous, ne correspondrait-elle pas, dans la poésie d'Olvido García Valdés, à une place libre, à l'opportunité pour la voix poétique de se connaître tout en se faisant (« conocimiento haciéndose » disait José Ángel Valente dans sa définition de la poésie³¹) ? La mort permettrait alors l'apprentissage de soi en passant par l'altérité, en s'ouvrant à l'autre. Si la mort apparaît comme étant l'espace de l'inconnu, de ce que l'on ne peut savoir, pour la voix poétique, reconnaître qu'elle ne sait pas, équivaut déjà à offrir une place à l'altérité de la mort, à son énigme. Car, dans une posture philosophique, savoir qu'on ne sait pas ne signifie pas ne rien savoir mais bien savoir l'autre, c'est-à-dire avoir le sens de l'autre. Dès lors, dans le non-savoir de la mort – de la mort de soi-même, du 'je' tout puissant – se fonde une éthique lucide et réaliste. L'altérité n'est plus considérée comme extérieure à l'identité, puisqu'elle vit en son sein, elle se trouve dans son intimité. Le 'je' est intrinsèquement autre, parce qu'il contient cet inconnu impossible à connaître, avec laquelle 'je' cohabite. Et paradoxalement, cet autre est toujours le même, partageant avec le 'je' un destin commun que la poétesse met en scène dans l'énumération de noms de femmes, dans le recueil *Y todos estamos vivos* :

Vamos cayendo como moscas,
 tener presente, de duelo y compañía,
 esa expresión: Pilar, Esther,
 Lucía, Teresa, Concha o
 Lola, Ángeles, Lourdes. No saber bien
 si se vive. Entre pararse y hacer
 sin descanso, alucinada la diferencia
 es de concentración o de ortopedia.
 Dejarse ir o remar un poco más
 contra corriente, no hacer pausas. [366]

Pour la personne seule, le corps de l'autre est avant tout le corps du monde qui rend perméable le sujet poétique dans l'un des poèmes de *La Caída de Ícaro* : « eres otoño » [40], mais également

²⁹ C'est nous qui surlignons.

³⁰ Franz Rosenzweig, *L'étoile de la Rédemption*, Esprit/Seuil, 1982, p. 13.

³¹ José Ángel Valente, « Conocimiento y comunicación », *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets editores, 1994, p. 22.

perméable au passé : « la muerte tiene/ojos de la infancia » [43]. Lorsque l'on ne sait pas et que l'on dérive, la voix poétique conseille à une deuxième personne de regarder derrière elle, dans le passé : « diría: mira a tu espalda/por si pierdes pie/por si acaso » [124].

Dans l'épaisseur de la voix poétique émergent des voix en style direct « ella dice: » [90] ou plus anonymes dans « se dice: » [239], des voix en style indirect libre comme pour accueillir l'autre en son sein telle cette femme qui demande son chemin [46]. Le sujet poétique cesse d'être un moi égocentrique et accueille des tranches de vie diverses mais toujours singulières, quelquefois fragiles : la voix-*ella* vole telle les *oiseaux* – *ella, los pájaros* nous dit le titre du recueil – de vie en vie. Il s'agit donc de mourir à soi pour renaître dans l'autre. Voix autres, images autres, puis un rythme autre, celui des mains : « manos percutiendo/en un ritmo ascendente, /subir, subir, subir, /cada vez más veloz », qui s'achève sur une injonction de la première personne à l'impératif « Abre los ojos » (*ella, los pájaros*, [82]).

Ouvrir les yeux, telle est la leçon de cette œuvre poétique qui nous pousse à affronter nos peurs pour mieux nous connaître, mais aussi mieux nous libérer, même si le poids *des sandales que l'on croit joyeuses comme un bain nous fixe sur une chaise dans une maison étrangère au point de vouloir mourir*, nous dit la poétesse dans l'un des poèmes de *Y todos estamos vivos* [319]. Mais, en fin de compte, « Qui a appris à mourir, il a desappris à servir. Le savoir mourir nous affranchit de toute subjection et contrainte [...] Je me desnoue partout³² », nous disait Montaigne, paroles auxquelles font écho les vers suivants du recueil *caza nocturna* :

Mudar sin ligereza, no ir
sino desprenderse, física
del frío [188]

³² Montaigne, *Les Essais, Œuvres complètes*, Gallimard, 1962, p. 85-87.