



MATHIOS, Bénédicte. Espaces, simultanéité des temps et arts dans l'oeuvre poétique d'Olvido García Valdés : une expression épique contemporaine ?

In: MOHSSINE, Assia (Dir). *De l'héroïne mythique à l'héroïne en haillons. Métamorphoses du genre épique dans l'écriture des femmes des Amériques et de l'aire ibérique*. *Revista Épicas*. Año 1, Número Especial 1, Ago 2017, p. 1-10. ISSN 2527-080X

ESPACES, SIMULTANÉITÉ DES TEMPS ET ARTS DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE D'OLVIDO GARCÍA VALDÉS : UNE EXPRESSION ÉPIQUE CONTEMPORAINE ?

SPACES, SIMULTANEOUS TIME AND ARTS IN THE POETIC WORK OF OLVIDO GARCÍA VALDÉS: A CONTEMPORARY EPIC EXPRESSION?

Bénédicte Mathios¹
Université Clermont-Auvergne

RÉSUMÉ : Ce travail s'attache à démontrer à quel point la multiplicité des modes de représentation (réalistes, picturaux, langagiers) caractérisant l'œuvre poétique de la poète espagnole contemporaine Olvido García Valdés, induit une possibilité de réfléchir sur la capacité du poème à définir le faire du poète exprimant ponctuellement l'épos de batailles passées, d'une part, et d'autre part, la vie contemporaine comme épopée englobant le temps humain et la structuration de la société, en particulier les catégories des hommes et des femmes.

RESUMEN : Este trabajo se dedica a demostrar hasta qué punto la multiplicidad de los modos de representación (realistas, pictóricos, lingüísticos) caracterizando la obra de la poeta española contemporánea Olvido García Valdés, induce una posibilidad de reflexionar sobre la capacidad del poema para definir el hacer del poeta expresando en unos cuantos ejemplos el epos de batallas pasadas, por una parte, y por otra, la vida contemporánea como epopeya abarcando el tiempo humano y la estructuración de la sociedad, en especial las categorías de los hombres y de las mujeres.

1. Introduction

¹ Habilitation à diriger les recherches, Université Blaise-Pascal, 2007, benedicte.mathios@univ-bpclermont.fr . Professeur des universités, membre du Centre d'Etudes sur les Littératures et la sociopoétique, Clermont-Ferrand.

Quelle est la part de l'épopée dans l'œuvre de la poète Olvido García Valdés ? C'est une question que pourrait a priori ne pas poser spontanément sa poésie, et que ne commente pas, d'ailleurs, l'auteure elle-même. Pas de nations en lutte auxquelles on se réfère (quoique l'Espagne du XV^e siècle à laquelle l'un des poèmes que nous aborderons se réfère n'ait été qu'une longue suite de batailles que finalisa l'unité espagnole), pas de héros incarnant ces nations (bien que Jorge Manrique, évoqué dans le même texte, ait soutenu Isabelle la Catholique contre Jeanne de Castille), pas de récit unitaire et prolongé s'exprimant en divers épisodes, à l'exception de quelques poèmes faisant ressurgir des époques lointaines dans le présent du poème. Deux aspects de l'épopée telle que définie par Hegel dans son *Esthétique*² pourraient cependant les caractériser, à savoir la possibilité d'y envisager une représentation globale de l'humanité, d'une part, et d'autre part, en lien avec l'étymologie du mot « épopée », la mise en évidence du travail de création d'un chant, le « faire » du poème, caractéristiques irriguant d'ailleurs une part importante de la poésie contemporaine espagnole dont les expressions, à compter des années 1980 sont pour le moins diverses. De cette œuvre d'aujourd'hui, reconnue par le prix national de poésie en Espagne en 2007 pour le livre *Y todos estábamos vivos*, publié en 2006, nous extrairons, de ce recueil qui n'est pas le dernier en date³, deux textes qu'il nous a été donné de traduire⁴. Dépourvus de titres, ils seront désignés conventionnellement par leurs premiers vers, « Designar, » et « Pintura que dura lo que la vida : »⁵.

De la même manière que la poète construit le premier d'entre eux, « Designar, » comme une promenade, nous parcourons les poèmes en en visitant plusieurs aspects qui sont autant d'items de l'analyse textuelle révélant la construction du poème : l'énonciation, l'espace ou les espaces que créent ces poèmes, les temps, la réflexion que développent ces textes sur la mort, sur l'art, ou encore sur la cité et sa construction en classes, dont les catégories « hommes » et « femmes ». Ces thèmes sont d'ailleurs récurrents dans l'œuvre⁶ et, pour certains d'entre eux, caractéristiques de la génération de poètes femmes éclose dans les années 1980, comme en témoigne Noni Benegas dans l'introduction de l'anthologie *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española* (1^e édition 1997)⁷. La conjonction de ces items offre des indices pour tenter de répondre à la question de savoir dans quelle mesure cette poésie, ou du moins ces poèmes, s'inscrivent dans la double problématique « Epopée et gender ».

2. Espaces et temps d'un épos ancré dans la désignation

² HEGEL. *Esthétique*. Paris : Le Livre de poche, 1997.

³ Cf. GARCÍA VALDÉS, Olvido. *Lo solo del animal*. Barcelona : Tusquets Editores, 2012.

⁴ GARCÍA VALDÉS, Olvido, MATHIOS, Bénédicte. *Et nous étions tous vivants / Y todos estábamos vivos*. Paris : L'Harmattan, 2016.

⁵ GARCÍA VALDÉS, Olvido. *Esta polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*. Barcelona : Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2008, p. 372 et 388-389. Le titre de ce volume sera désormais indiqué comme suit : EPQR.

⁶ MATHIOS, Bénédicte. La poésie d'Olvido García Valdés : une écriture des limites et des passages. In : **Les Langues Néo-latines**, n°361, p. 47-69, avril-juin 2012, p. 47-69.

⁷ BENEGAS, Noni, MUNÁRRIZ, Jesús. *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*. Madrid: Ediciones Hiperión, cuarta edición, 2008.

Il convient tout d'abord d'indiquer que « Designar,⁸ » est - comparativement au reste de l'œuvre - un poème long, et dans le recueil *Y todos estábamos vivos*, le seul comptant deux pages ; extrêmement ouvert

⁸ EPQR, p. 388-389.

a María Antonia Ortega

designar,
nombre, signo – estrecho camino literal, carretera amarilla –

de la niñez – Belmonte, los campos de Fray Luis –
a Castillo de Garcimuñoz y Santa María del Campo Rus
- lugares de muerte, medio siglo antes, para Manrique –

extensiones de cepas podadas, vastos lienzos de Ortega
Muñoz
Villescusa, flores de los almendros, chopos desnudos, iglesia derruida,

Rada de Haro, montículos de estiércol al borde de la tierra,
bosquecillos de encinas y quejigos, pedregal, colirrojo, vuelo rasante

hasta el río Záncara, hasta La Huesa del Judío, abubilla
junto al coche, camino blanco que sube, tierra roja,
perdices corredoras, delgaditas, estirando el cuello
(si no viviera oprimido el corazón)
roquedo
cruzamos el río Záncara (invisible), bordeamos La Huesa,
sigue la carretera casi paralela el cauce,
tinajas acostadas, alamedas, chopos, alondra, crestecilla
alerta
(la tierra, la pecosa, desabrida), jilgueros en bandada
Carrascosa de Haro

(la mirada que llama, dos mujeres caminantes)
tarabilla del collar, bandada de collalbas
Villar de la Encina
añil la puerta y el ventanuco,
cernícalo primilla, verde alcacer,
(preguntar por el cuervo), blanca la tierra, *hortus conclusus*, roquedos, blanco en el blanco

Pinarejo, plaza mayor, mercadillo que ya levantan
tradición oral: dice la leyenda o la historia: le hirieron en
El Rincón, al lado de Pinarejo, y fueron luchando hasta El
Castillo, allí murió; allí, antes de la autovía hay una cruz
placetuela, placeja, placeteja

Castillo de Garcimuñoz
(literalidad: signo, índice, señal del mundo)
quebrada, rocas, la torre campanario – cuadrada – inscrita
en la torre redonda del castillo, romero florecido al pie

tradición oral: cayó en Castillo de Garcimuñoz, murió en
Santa María del Campo Rus, lo enterraron en Uclés, junto
a su padre
luchaba, como capitán de Isabel, para someter al de Villena,
el hijo de don Juan, el marqués viejo

cerros blancos, Santa María del Campo Rus

los nervios del gran árbol como un cielo, como un cerebro

en termes d'énonciation, l'intime s'y exprime indirectement, mais c'est le collectif qui apparaît le plus, voire une absence de définition du sujet car, c'est un fait fréquent dans l'œuvre (qui rend la traduction complexe), les sujets grammaticaux ne représentent pas conventionnellement dans cette œuvre le féminin, le masculin ou la première ou troisième personne, mais la poète souhaite la plus grande neutralité possible ou plutôt le moins de précision possible quand la langue française, par exemple, en s'emparant de son texte, induit l'expression de sujets grammaticaux identifiés. Concrètement, le poème développe l'infinitif, visible dès le premier vers qui est aussi le premier mot et le titre, « designar », temps dédié à la réflexion sur la nature du poème, et à la recherche d'une désignation des hauts lieux traversés, le « Castillo de Garcimuñoz », et « Santa María del Campo Rus », référents toponymiques situés dans la région de Cuenca. Le « nous » du vers 18^o positionne l'énonciation dans un récit au présent, consistant en une promenade dans les lieux cités. Enfin, la généralité induite par la troisième personne, singulière (désignant tout à tour Fray Luis de León, Jorge Manrique, Isabel - Isabelle la Catholique -, Don Juan de Villena, le marquis défendant le Castillo de Garcimuñoz contre les troupes de Jorge Manrique), ou plurielle (cf. l. 32 : « le hirieron... »), est toujours en lien, pour ce qui est de ces figures, avec le passé des batailles du XV^e siècle, remémoration lointaine de hauts faits et absence de sujet individuel¹⁰ qui sont en soi des motifs épiques.

L'espace du poème est à prendre à différents niveaux : on note tout d'abord une accumulation de détails (champs, collines, plantes, arbres, animaux, dont oiseaux¹¹, maisons, éléments d'architecture, comme « plaza mayor » v. 31, « torre » v. 38 et v. 39, ou encore « añil la puerta y el ventanuco », v. 27), eux-mêmes éléments descriptifs énumérés de toponymes correspondant à cette région au sud de Cuenca et repérables sur une carte comme différentes étapes possibles : Belmonte, Castillo de Garcimuñoz, Santa María del Campo Rus, Villaescusa, Rada de Haro, le fleuve Záncara, La Huesa del Judío, Carrascosa de Haro, Villar de la Encina, Pinarejo, El Rincón, Uclés.

Chaque mouvement strophique, polymétrique, se réfère à un lieu, une étape de la promenade, dont le départ et l'arrivée, de façon circulaire en écho à la forme et au propos du poème, ont lieu au Castillo de Garcimuñoz, en référence à la mort de Jorge Manrique issue de son combat et de sa mort à Santa María del Campo Rus, structurant l'ensemble de l'espace poématique, et conditionnant sa part historique, épique, mais aussi réflexive. La métrique et la syntaxe articulent ces détails tout en manifestant l'ampleur de l'espace référé, qui devient paysage traversé, laissant même la place au début et à la fin du poème à un espace pictural, dimension visuelle qui n'est pas rare chez cette poète¹². Les articulations syntactico-métriques entre

(de Mondrian)

⁹ « cruzamos el río Záncara (invisible), bordeamos La Huesa ».

¹⁰ « [...] à cause du caractère *objectif* de l'épopée dans son ensemble, le poète doit s'effacer devant son sujet et sa personnalité disparaître. L'œuvre seule paraît, et non le poète. », HEGEL. *Esthétique*. Paris : Le Livre de poche, 1997, p. 498.

¹¹ Voir le détail des noms, très variés, en lien avec le toponyme, la géographie du lieu.

¹² Dans l'essai « Escribir I », on peut en effet lire : « A la poesía le aportó tanto la narrativa del siglo (Katherine Mansfield, Juan Rulfo, Franz Kafka, Robert Walser...) como la propia poesía. O la pintura: no sólo las imágenes que acompañan, evidente o subterráneamente familiares o afines, sino lo que algunos nombres de la pintura suponen de problematización y *apertura* de los modos del oficio: la abstracción, la supresión de marcos compositivos esperables, la fragmentación o amputación frente a la contextualización convenida, la extrema intensificación y las formas en que se consigue (Gorky, Luis Fernández), la presencia de lo

les différents éléments du poème-paysage consistent soit dans une simple juxtaposition, soit dans une apposition, soit dans un enjambement permettant la poursuite de la même construction, ainsi cet enjambement « léxico »¹³ entre deux vers, suivi d'un enjambement « versal » entre deux mouvements :

bosquecillos de encinas y quejigos, pedregal, colirrojo, vue-
lo rasante

hasta el río Záncara, hasta La Huesa del Judío, abubilla (GARCÍA VALDÉS, 2008, p. 388)

C'est ainsi que l'extension des vers renvoie à l'extension de l'espace traversé, ce dernier s'illustrant à la fois avec la référence, aux vers 6-7, au peintre contemporain Ortega Muñoz, dont les « vastos lienzos » qualifient, par apposition, le syntagme « extensiones de cepas podadas » (v. 6), et avec la référence finale aux arbres de Mondrian, dont on sait qu'ils ont débouché sur une forme d'abstraction, elle-même référée par la comparaison avec un « cerebro », à la toute fin du poème : « los nervios del gran árbol como un cielo, como un cerebro (de Mondrian) », v. 46-47.

Ces espaces thématiques et formels donnent naissance à une réflexion sur le temps, car différentes époques historiques surgissent des espaces évoqués et ancrent l'expression épique : ainsi, dès les deux premières lignes, la désignation textuelle de ce que la poète nomme « estrecho camino literal » ou encore « carretera amarilla », est suivie de l'incise « Belmonte, los campos de Fray Luis », puis la destination « Castillo de Garcimuñoz y Santa María de Campo Rus », est complétée de l'incise « lugares de muerte, medio siglo antes, para Manrique » (v. 5). Après tout ce développement, au-delà de l'observation délicate des éléments paysagers dont celle des animaux, par exemple : « perdices corredoras, delgaditas, estirando el cuello / (si no viviera oprimido el corazón) » (v. 15-16), ou encore après les références insérées à la peinture par l'utilisation du terme « *hortus conclusus* », renvoi à un style et une thématique de peinture médiévale¹⁴ : « [...] blanca la tierra, *hortus conclu / sus*, roquedos, blanco en blanco » (v. 29-30), la parole légendaire de l'épopée surgit :

Pinajero, plaza mayor, mercadillo que ya levantan
tradición oral : dice la leyenda o la historia : le hirieron en
El Rincón, al lado de Pinarejo, y fueron luchando hasta El
Castillo, allí murió ; allí, antes de la autovía hay una cruz
placetuela, placeja, placeteja » (GARCÍA VALDÉS, 2008, 389).

morboso junto a lo conceptual o nihilista (Malevich), la dosificación de lo secamente conceptual y de lo húmeda o humoralmente corporal: los humores del cuerpo, y el recorte, el tacto de la vista o pensamiento (Klee)..., GARCÍA VALDÉS, Olvido. *Esta polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*. Barcelona : Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2008, p. 432.

¹³ QUILIS, Antonio. *Métrica española*. Barcelona: Editorial Ariel, 1994 (8a edición), p. 82-83.

¹⁴ Le thème fréquent en étant une Vierge environnée d'un jardin clos.

On remarque le goût pour l'énumération, la juxtaposition¹⁵ d'éléments lexicaux et de phrases verbales qui caractérisent la recherche esthétique d'Olvido García Valdés, comme elle le commente à diverses reprises, ainsi que la nécessité de supprimer, « decir lo menos posible »¹⁶, qu'elle explique dans un texte de 2005, et qu'elle développe en 2013 en précisant que la composition du poème se construit en deux étapes qu'elle nomme « asociación » et « desprendimiento » : « Se va desprendiendo de lo que no hace falta »¹⁷, à savoir, on se détache de qui n'est plus nécessaire. Cette construction épurée¹⁸ favorise le surgissement d'éléments fragmentaires de l'histoire lointaine ; en effet de l'énumération naît une relative, et découlent successivement deux fois deux points, pour amener l'énonciation d'une « tradición oral » située entre « légende » et « histoire » ; c'est comme si la parole reconnue pour légende ou histoire, émanait directement des lieux, eux-mêmes redécoupés par la syntaxe, avant d'y revenir, à travers la quasi anadiplose de « allí », laquelle ouvre une localisation contemporaine, « antes de la autovía », suivie d'un site où se croisent le religieux et l'historique, exprimé par le mot « cruz », auquel fait suite une dérivation autour du substantif « plaza » : « placetuela, placeja, placeteja ».

Le travail ainsi mis en évidence sur la désignation des mots et la recherche d'un chant en adéquation avec les différentes thématiques que sont le temps et l'espace visent globalement chez Olvido García Valdés à définir le poème comme « Un lugar donde no se miente »¹⁹, ce en quoi l'écriture pourrait être qualifiée d'épique, dans la mesure où les sujets abordés s'étendent bien au-delà des époques historiques lointaines, et que la recherche (« philosophique »²⁰) d'une dénomination correcte, la dimension métalinguistique, déclinent l'importance de la littéralité, c'est-à-dire de la lettre du poème, à laquelle se réfère le vers 37 : « (literalidad : signo, índice, señal del mundo) ». Ce « signe du monde » que veut être le poème envisage ainsi de multiples degrés de compréhension du monde, dont historiques, artistiques, collectifs, individuels, soit, d'une manière vaste et comprenant l'ensemble de l'humanité, épiques, bien que ne répondant pas aux critères de l'épopée traditionnels.

¹⁵ GARCÍA VALDÉS, Olvido. *Esta polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*. Barcelona : Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2008, p. 434 : «De los mecanismos lingüísticos, el que mejor identifico como propio es, en un sentido amplio, el de la yuxtaposición. Es el tropo del cine y de la vida: ella, los pájaros. La extrañeza y el sentido proceden de ese trabajo de montaje que nuestra percepción realiza de modo natural. La metáfora, en cambio, es algo que en lo escribo me cuesta reconocer. 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».

¹⁶ GARCÍA VALDÉS, Olvido. *La poesía, ese cuerpo extraño*. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2005, p. 13-14.

¹⁷ MARINAS, Miguel. *Un lugar donde no se miente. Conversación con Olvido García Valdés*. Madrid: Libros de la resistencia, 2014, p. 73.

¹⁸ José María Balcells, dans l'étude collective intitulée *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*. Edición de Laura Scarano. Granada: Diputación de Granada, p. 117-136, la situe à la fois dans ce qu'il nomme, d'une part «Poética del silencio y metapoesía», et d'autre part «Neopurismo».

¹⁹ MARINAS, Miguel. *Un lugar donde no se miente. Conversación con Olvido García Valdés*. Madrid: Libros de la resistencia, 2014, p.39.

²⁰ MARINAS, Miguel. *Un lugar donde no se miente. Conversación con Olvido García Valdés*. Madrid: Libros de la resistencia, 2014, p. 30 : «[...] la escritura de un poema, la escritura de poesía, [...] requiere, supone un trabajo que puedes llamar filosófico, de pensamiento crítico sobre la lengua, o de adopción de determinadas posiciones respecto a ella y respecto a la tradición literaria, de conciencia crítica, que excluye la ingenuidad, y que va desarrollando una determinada poética, en fin.»

3. Epos et allusion, une épopée du genre ?

Si l'on accède, dans ce poème, à l'insistante (voire obsédante) évocation des lieux dans lesquels combattit et disparut Jorge Manrique, caractérisé comme « capitán de Isabel » (v.43), on s'aperçoit que les différents temps qui se juxtaposent au fil de cette « promenade », le passé surgissant du présent de l'observation et de la nomination, ainsi que les temps, différents encore, des représentations picturales évoquées anciennes et contemporaines, font allusion, au-delà de la biographie et de l'histoire, mais sans la citer, à l'œuvre poétique de Jorge Manrique, en particulier au chef-d'œuvre *Coplas por la muerte de su padre* et sa mise en évidence des ennemis suprêmes de l'humanité dans la culture occidentale, à savoir le temps et la mort, en lien avec une tradition religieuse (catholique) et morale. La « copla manriqueña » et plus largement ce poème, irrigant toute la poésie espagnole jusqu'à nos jours, sont ainsi en toile de fond à l'ensemble du poème de Olvido García Valdés, telle, par exemple, la demi-sextilla la plus célèbre du poème : « Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / qu'es el morir »²¹ (MANRIQUE, 1983, p. 48).

Cette intertextualité implicite est à mettre en résonnance avec un autre texte d'Olvido García Valdés, situé dans le même recueil, et intitulé « Pintura que dura lo que la vida : »²² qui met en œuvre une sorte d'« épopée générale » (pour gloser le *Canto general* de Neruda). Ce poème, beaucoup plus bref que le précédent (12 vers), consiste dans la transcription vers le langage d'un support artistique traditionnel à l'époque de Jorge Manrique, à savoir les fresques ou les gravures représentant des « Danzas de muerte » (« Danses macabres »), et présentant le destin de l'humanité. La lecture de ce poème provoque, conformément à l'impact du « tiers pictural » défini par Liliane Louvel²³, l'image mentale de ce motif, aux formes diverses, fresques, tableaux ou gravures, mais aussi la réflexion métaphysique qu'il implique. L'œuvre peinte, autant que le poème, comportent cette part épique collective rappelant, malgré les efforts de l'être humain, la mort promise à tout un chacun. La syntaxe positionne en les juxtaposant, comme dans les danses macabres, classes sociales, âges et, de façon très nette, sexes. Aux femmes et aux hommes sont associées des tâches, des fonctions sociales. La poète développe sur une seconde moitié du poème celles qui sont

²¹ MANRIQUE, Jorge. *Coplas a la muerte de su padre*. Madrid: Editorial Castalia, 1983, p. 48.

²² Pintura que dura lo que la vida:
los frailes, los pescadores y un infante,
un arzobispo, los caballeros y una reliquia.
Dos mujeres: una joven y una vieja.
De los hombres, oficios y saber, poder;
de la vieja, la conseja; la joven
señala grácil fiestas y partos,
casas y niños; pasa sin llegar a ser, deja
que las siembras se sucedan, cortes
para la guadaña, una joven
y consejas de la vieja, pintadas
para la guadaña, no para sí.

²³ LOUVEL, Liliane. *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, collection « Interférences », 2010.

dévolues aux femmes, en juxtaposant soit des substantifs (« de la vieja, la conseja [...] », v. 6), parallèlement à la construction évoquant les hommes (« De los hombres, oficios y saber, poder », v. 5), soit des phrases explicitant les activités de la figure de femme jeune, dite « la joven » :

[...] la joven
señala grácil fiestas y partos,
casas y niños; pasa sin llegar a ser, deja
que las siembras se sucedan, cortes
para la guadaña [...] (GARCÍA VALDÉS, 2008, p. 372)

Le lecteur est en particulier frappé par le ton neutre mais ô combien expressif du syntagme « pasa sin llegar a ser », qui comporte une part de constat, où « l'être », dans sa plus grande profondeur, n'est pas accessible aux femmes. Pour clore la « danza » de façon circulaire, la poète conclut en rappelant dans le syntagme suivant l'existence de « una joven / y consejas de la vieja », mais surtout en apposant une proposition d'où surgit de nouveau, toujours selon cette vision objective à finalité critique : « pintadas / para la guadaña, no para sí », « no para sí » correspondant au titre de la section du recueil où se situe le poème, et donnant ainsi une importance particulière au thème féminin. Le poème débouche sur le motif de la faux, symbole traditionnel de mort, et la syllabe oxytone « sí » achève le poème tel un coup de cette faux, rappelant une absence de différenciation entre hommes et femmes, la forme oxytone et le son sifflant symbolisant néanmoins sur le plan sonore une séparation implacable. La danse macabre ne représente donc pas les femmes « para sí » (pour elles), mais encadrées et figées dans un destin commun qui ne leur accorde pas un positionnement propre, et ce par le fait que les fonctions qui leurs sont allouées les immobilisent dans des activités passives d'observation, voire de transmission d'un savoir mensonger (représenté par exemple par le terme « conseja »).

4. Considérations finales

Ainsi, concernant l'émergence d'une part épique dans l'expression poétique d'Olvido García Valdés, deux variantes sont proposées ; tout d'abord le premier poème fait surgir des temps historiques épiques à travers une voix polymorphe, consciente des limites de l'humanité (cf. le titre du recueil, *Y todos estábamos vivos* disant à la fois la vie et sa limite), et rayonnant, dans une recherche du mot « juste », de l'observation du paysage, au passé, à la vision picturale, à l'obsession du temps, le point de départ étant aussi, très brièvement, présenté à travers l'enfance, allusivement peut-être celle de l'auteure, mais aussi à travers l'enfance des mots, la difficulté et la tentation de la désignation, comme on peut le voir dans les trois premiers vers, construits par juxtapositions et incises :

designar,
nombre, signo – estrecho camino literal, carretera amarilla –
de la niñez – Belmonte, los campos de Fray Luis – (GARCÍA VALDÉS, 2008, p. 388)

Cette démarche n'insère pas nécessairement la question du féminin, mais c'est d'une voix féminine qu'émanent ce paysage, ces détails, et l'histoire ou légende, eux-mêmes transcendés par différents arts et une problématique universelle, portée par des voix féminines auxquelles, dans un texte de 1997, Olvido García Valdés attribue une dimension spécifique, comparativement aux voix masculines :

No se puede partir sino de lo dado, de una lengua-pensamiento que una forma de vida o una cultura conforma, la nuestra, una lengua históricamente patriarcal. Que las mujeres construyan en ella sus poemas o novelas, que piensen esa lengua, necesariamente va arañando, añadiendo, contradiciendo, limando, socavando o destruyendo juegos de lenguaje, expresión que es su pensamiento y modo de ver el mundo²⁴. (GARCÍA VALDÉS, 2008, p. 127)

Caractérisant cette pensée et cette vision elle parle encore d'une « autre langue » (*otra lengua*), d'une « valeur ajoutée » (*valor añadido*), d'une « proximité différente » (*proximidad diferente*) comparativement à des œuvres masculines citées qui induisent également une forte proximité (par exemple Pavese, ou Artaud), mais autre. L'articulation de la proximité et de la distance fait d'ailleurs partie des grandes caractéristiques de l'écriture d'Olvido García Valdés du début à la fin - actuelle - de son œuvre. C'est même, sans entrer dans les détails²⁵, depuis la conjonction intériorisée de fusion et de distance que manifestent certaines images que se fait jour le sujet, ce qui dans ce poème s'exprime par le croisement de perceptions, espaces, et temps extrêmement divers jusqu'à la quête d'un épos dans lequel une collectivité pourrait se reconnaître, mais aussi l'intimité d'un « je » souvent insaisissable.

Dans le second exemple, le destin de l'humanité est également pris dans son ensemble, à partir de l'art médiéval et des valeurs morales représentées dans les Danses macabres, que l'on déduit des termes et de la composition du texte. Cependant, dans ce poème, la poète arrive à proposer avec une importante économie de moyens un épos universel parvenant à problématiser avec une perspective féministe la structuration de la cité, que caractérise la séparation en classes sociales, mais aussi deux groupes « sociaux », hommes et femmes, à la fois situés dans leurs rôles spécifiques et assimilés dans un même destin collectif, séparation/assimilation sensible à la lecture des quatre premiers vers :

Pintura que dura lo que la vida:
los frailes, los pescadores y un infante,
un arzobispo, los caballeros y una reliquia.
Dos mujeres: una joven y una vieja. (GARCIA VALDES, 2008, p. 372)

Pour conclure, tout se passe comme si la poète, dans la dimension collective de son écriture, et en remémorant des temps historiques épiques, insérait une réflexion globale qui embrasse l'humanité dans son

²⁴ BENEGAS, Noni, MUNÁRRIZ, Jesús. *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*. Madrid: Ediciones Hiperión, cuarta edición, 2008, p. 127.

²⁵ MATHIOS, Bénédicte. La poésie d'Olvido García Valdés : une écriture des limites et des passages. *art. cit.*

ensemble (on pourrait même dire le vivant, cf. le titre du recueil de 2012, *Lo solo del animal*) et réfléchisse tout à la fois les équilibres et déséquilibres toujours actuels de la cité, susceptibles de resurgir au sein d'un épos, peut-être, désormais, universel.

Références bibliographiques

BENEGAS, Noni, MUNÁRRIZ, Jesús. **Ellos tienen la palabra. Dos décadas de poesía española**. Madrid: Ediciones Hiperión, cuarta edición, 2008.

GARCÍA VALDÉS, Olvido, MATHIOS, Bénédicte. **Et nous étions tous vivants / Y todos estábamos vivos**. Paris : L'Harmattan, 2016.

GARCÍA VALDÉS, Olvido. **Esta polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)**. Barcelona : Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2008.

GARCÍA VALDÉS, Olvido. **La poesía, ese cuerpo extraño**. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2005.

GARCÍA VALDÉS, Olvido. **Lo solo del animal**, Barcelona : Tusquets Editores, 2012.

HEGEL. **Esthétique**. Paris : Le Livre de poche, 1997.

Los usos del poema. Poéticas españolas últimas, Edición de Laura Scarano. Granada: Diputación de Granada.

LOUVEL, Liliane. **Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire**. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, collection « Interférences », 2010.

MANRIQUE, Jorge. **Coplas a la muerte de su padre**. Madrid: Editorial Castalia, 1983.

MARINAS, Miguel. **Un lugar donde no se miente. Conversación con Olvido García Valdés**. Madrid: Libros de la resistencia, 2014.

MATHIOS, Bénédicte. La poésie d'Olvido García Valdés : une écriture des limites et des passages. In : **Les Langues Néo-latines, n°361**, p. 47-69, avril-juin 2012.

QUILIS, Antonio. **Métrica española**. Barcelona: Editorial Ariel, 1994 (8a edición).