

Jardin, forêt, poème : les lieux d'une habitation poétique, dans l'œuvre d'Olvido García Valdés

LINA IGLESIAS

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE

UR ÉTUDES ROMANES / CENTRE DE RECHERCHES IBÉRIQUES ET

IBÉRO-AMÉRICAINES

miglesias@parisnanterre.fr

*C'était un petit jardin
Qui sentait bon le Métropolitain
Qui sentait bon le bassin parisien
C'était un petit jardin*

Introduction

1. En littérature, le jardin comme la forêt, sont des lieux privilégiés comme en témoignent ces quelques exemples d'une liste très longue : des jardins suspendus de Babylone au jardin d'Éden, du Jardin des oliviers à l'*hortus conclusus*, de la forêt de Brocéliande à la forêt du Petit Poucet ou d'autres contes, ces espaces renvoient autant à des lieux réels qu'à des lieux fictifs qui suscitent l'imaginaire. Selon les histoires, ils délimitent souvent des lieux de rencontre, de secret ou de révélation, des lieux pour se retrouver et s'aimer ou se cacher et mourir, connotant les plaisirs comme les terreaux et donnant lieu à une forte charge symbolique. Pour la poétesse Olvido García Valdés (1950)¹, « El mundo es un jardín » : si cette expression témoigne de l'importance du jardin dans son appréhension du réel, l'effet de concision, voire de condensation qu'elle suppose révèle aussi la tension non seulement de son écriture mais de son rapport au monde. Reconnue comme l'une des voix importantes au sein de la poésie espagnole contempo-

1 Olvido García Valdés (Asturias, 1950) : poétesse, essayiste, critique d'art, traductrice. Elle a obtenu de nombreux prix parmi lesquels en 2007, le Premio Nacional de Poesía ; en 2016, le Premio de las Letras de Asturias ; en 2021, le Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda et en 2022, le Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana.

raine, OGV² n'a cessé de percevoir le réel, à travers un regard, des sens, et des mots. De recueil en recueil, soit 5 livres réunis dans le volume *Esa polilla que delante de mí revolotea (1982-2008)*³, la poétesse fait de chaque poème le lieu où son rapport au monde advient ; derrière une apparente simplicité langagière pour rendre compte d'un réel qui semble faire sens, l'écriture repose néanmoins sur des interstices où le sens se dérobe : quelque chose échappe à l'entendement, quelque chose a lieu dans le poème qui interroge la position du sujet dans son environnement et en même temps, celle du lecteur. Portés par une poésie « merveilleuse de limpidité difficile » (Breysse-Chanet, 2019 ; 5), ses textes surprennent par la vision si sobre et dépouillée, mais néanmoins dense, du réel et des éléments du monde qui nous entourent. Parmi ceux-ci, le jardin et la forêt s'imposent comme deux espaces constitutifs de son univers poétique qui définissent son être-au-monde ; par leur présence ponctuelle mais constante dans les différents recueils, le jardin et la forêt s'affirment comme des lieux fondamentaux qui entrent en résonance avec l'espace du poème et l'acte d'écrire. Nous montrerons comment ils participent d'un rapport au réel supposant un sujet poétique qui se déprend de lui-même, comme le définit Michel Collot :

Le sujet qui prend la parole dans la poésie moderne n'est pas « en face » du paysage comme devant un objet sur lequel il projetterait de l'extérieur ses « états d'âme » ; il se confond lui-même avec son *horizon*, et se définit par son « être-au-monde ». C'est dire aussi qu'il se reconnaît comme conscience incarnée dans un corps, et, par là, dépourvue pour elle-même de toute transparence. Ce qu'il découvre dans l'horizon, ce n'est plus l'image ressemblante d'une identité propre, possédée à jamais, mais la « distance intérieure » d'une immense altérité (Collot, 1988 ; 16).

2. Afin de cerner le sens et la dimension existentielle que prennent les deux espaces dans la poétique d'OGV, nous aborderons dans un premier temps, le jardin comme matrice symbolique puis dans un deuxième temps, la forêt en tant que lieu de dépossession du moi poétique, tout en montrant le lien à l'acte d'écrire qui les unit.

2 Olvido García Valdés, dorénavant OGV.

3 OGV a publié depuis deux autres recueils, qui ne font pas partie de notre corpus. *Lo solo del animal*, Tusquets, Barcelona, 2012, et *Confía en la gracia*, Tusquets, Barcelona, 2020.

1. « El mundo es un jardín »

3. Cette expression est le titre choisi par Olvido García Valdés pour l'une de ses conférences, réalisée en 2009 au Círculo de Bellas Artes de Madrid ; dans cette définition claire et concise que pose le titre comme une évidence, la poétesse espagnole établit une correspondance singulière entre deux espaces qui dans un double mouvement d'extension, amplification et de réduction, resserrement, reconfigurent le lieu où se tient l'homme, entre immensité, infini, ouverture et finitude, clôture. L'emploi des articles défini et indéfini vient renforcer cette tension, conférant néanmoins au jardin une force créatrice qui à chaque fois renouvelle le monde. Lors d'une entrevue (Ramón, 2010), la poétesse reconsidère cette image :

[...] con un sentido un poco contradictorio. Es decir, partiendo de lo que hay: la desdicha, la enfermedad, la rutina y el sufrimiento, la pobreza, el frío, todas las cosas negativas que podemos pensar de la vida humana, y más en el mundo contemporáneo, especialmente duro y difícil; teniendo todo eso presente, decir, a pesar de todo: «el mundo es un jardín», yuxtaponiendo esa hermosura, y la capacidad de generar que tiene esa imagen, a todo lo otro. En realidad, ésa es la frase que le dicen los animales a Zaratustra cuando está convaleciente: «ven, el mundo te espera como un jardín», que se une con el profundo dolor del que viene el personaje.

4. La référence à la figure nietzschéenne de Zarathoustra complète le sens de l'expression choisie par OGV : malgré les souffrances et les malheurs qui l'habitent, le monde, du fait de sa potentialité, apparaît comme un lieu d'accueil et peut-être de résolution.
5. Cette réflexion autour du jardin témoigne de la place qu'occupe ce lieu parmi d'autres dans la poétique d'OGV ; en effet, l'étude des titres des différents recueils ou de sections montre qu'ils renvoient pour la plupart à un lieu, ou le sous-entendent : *Del jardín*, de la première section du recueil initial, *caza nocturna* titre du recueil écrit entre 1992 et 1996 et titre aussi de sa dernière partie, *Locus oculus solus* de la dernière section de *Del ojo al hueso* (1997-2000), *Lugares* de la section qui ouvre le recueil *Y todos estamos vivos* (2001-2005). Parmi ces titres, nous retiendrons dans le cadre de cette réflexion, celui *Del Jardín*, qui prend tout son sens par sa position liminaire dans le recueil initial *La caída de Ícaro*, sens renforcé par les deux épigraphes qui l'accompagnent et le font résonner, dans une variation poétique, comme nous le verrons plus loin.

6. Ainsi, dès le seuil de la trajectoire poétique d'Olvido García Valdés surgit la question du lieu : le premier recueil *La caída de Ícaro*, porte un titre à double résonance dans la mesure où il renvoie d'une part au mythe et d'autre part au célèbre tableau de Pieter Brueghel l'Ancien (García-González, 2021), rapprochant deux temps lointains, mais aussi un récit à une peinture, associant dans un effet de condensation, la parole et l'image, la voix et la vue, et suggérant dans les deux cas, le geste de la main, le geste créateur. Si ce titre fait part d'une singulière expérience humaine, celle du désir d'Icare de voler toujours plus haut, il met en avant la chute, autre expérience saisissante qui pose la question du lieu de la chute, soit de la place dans le monde de l'être qui tourbillonne dans les airs avant de tomber dans la mer et se noyer. Ainsi, dans l'œuvre d'OGV, nombreux sont les lieux de toutes sortes, associés à des moments ou temps différents de l'existence mais toujours simples et élémentaires comme la maison. En les convoquant, l'écriture s'achemine vers ces lieux, et les inscrit dans l'espace du poème, espace de cette rencontre entre l'extérieur et l'intérieur, entre le réel et le moi poétique.

7. Aussi la première section intitulée *Del jardín* apparaît-elle comme une réponse possible à cette question du lieu. En effet les deux citations choisies comme épigraphes posent le jardin au centre d'une réflexion sur un cheminement qui en s'inscrivant dans le temps, prend une dimension existentielle ; bien que très différentes, les deux références suscitent, à partir d'un lieu concret, un autre espace plus lointain qui renvoie à un temps indéfini. La première citation est une traduction d'un fragment de l'ouvrage de *Roland Barthes par Roland Barthes*, écrit en 1975, sorte d'autoportrait dans lequel il évoque la maison de Bayonne, où la famille passait ses vacances ; l'ensemble de la description des jardins menée par l'auteur suit un parcours révélateur d'une sorte de hiérarchisation sociale qui aboutit à un troisième jardin, situé un peu à l'écart et marqué par le travail de la terre. La citation correspond à la description de ce dernier jardin, qui donne lieu au titre de la section :

Al fondo, el tercer jardín, con la excepción de un pequeño huerto de durazneros y frambuesos, era indefinido, a veces se le dejaba en barbecho, a veces se sembraban legumbres; íbamos poco allí y sólo por el sendero del centro (OGV, 2008 ; 33).

8. L'accès semble facile, mais néanmoins orienté – « sólo por el sendero del centro » –, et la famille y va peu. L'alternance entre deux temps, que

l'emploi répété de l'expression « a veces » traduit, suppose un temps différent, celui de la friche, donc de l'attente, du repos et celui des semences, de la récolte, un temps qui ne correspond peut-être pas à celui des hommes en société, ni à celui de la vie quotidienne rythmée par les conventions sociales. Un lieu un peu oublié et délaissé mais néanmoins fertile, un lieu qui renvoie à la création, comme le suggère la métaphore de la terre « en barbecho » rappelant ainsi, pour OGV, l'analogie entre l'acte d'écrire et le jardin : « En realidad, el trabajo del poema –o la labor previa que luego va a dar lugar a ese tipo de escritura–, se hace en muchos estratos y de muchos modos, y el jardín es un poco esto. » (Ramón, 2010) ; ainsi, dans le poème suivant, se trouve associée l'image du créateur à celle du jardinier :

Sigue el proceso
de las granadas que maduran
y penden sobre el muro, observa
el balanceo del ciprés, los efectos
de un viento de tormenta, saluda
al jardinero como saludaría
un artista a otro artista, pero siente
la ira que es fijeza del rostro. Así
estar vivo. Abandonado el huerto,
de nada sirve ya la lluvia
repentina ni su olor, prefigurada
y tersa hoja de limonero, perdida
elasticidad de pulmón (OGV, 2008 ; 211).

9. Nécessaire et primordial dans le cycle de la nature, le temps de la jachère ou de la friche est aussi constitutif de l'élaboration d'une œuvre soumise au temps, comme le rappelle la poétesse, dans une note à l'édition complète de ses œuvres, *Esa polilla que delante de mí revolotea* :

De mis primeros libros he retirado algunos poemas, y se operaron en otros ciertos reajustes. Mi idea inicial –fantasía de muchos años– era hacer del conjunto un nuevo libro que mostrara con otro orden, con un distinto enlazarse, la tela que el tiempo o la vida había ido tejiendo. Este deseo fue irrealizable en la práctica; los libros se resistieron a esa conversión, salvo *Exposición* y *El tercer jardín* que se fundieron en secuencias nuevas (OGV, 2008 ; 27).

10. Si le résultat ne correspond pas toujours aux attentes de la poétesse au moment de réorganiser ses poèmes, il n'en reste pas moins que se dessine, dans ses intentions, une sorte de poétique : le temps écoulé à partir du moment de l'écriture, de l'achèvement du recueil est conçu comme un temps de jachère qui des années plus tard, permet de donner aux poèmes, en les ajustant, un autre sens porteur de la *vivencia* de la poétesse. Tel un

jardin, le poème est un lieu où le temps est à l'œuvre, en y déposant les sédiments d'une expérience.

11. La deuxième citation correspond à des vers du poète argentin, Juan L. Ortiz (1896-1978) dont l'œuvre s'inspire de la nature de sa terre natale : « *Ánima, entonces, el jardín, ánima el jardín/ para las llamas de su cadáver* », qui associent l'espace du jardin à la mort, lieu d'une cérémonie primordiale où le corps en se consumant, maintient un lien avec la vie, le souffle originel, l'« *ánima* » qui habite le jardin.
12. Dans les deux citations, la présence humaine est à peine visible. L'emploi de la troisième personne impersonnelle, « se » (« on » en français) esquisse une présence diffuse, voire anonyme ; quant au « nous », il reste en retrait – « *íbamos poco* ». Et dans les vers, seul le terme « cadáver » connote une présence mais qui n'est plus, ou qui prend une forme autre. D'une citation à l'autre s'ébauche une correspondance qui relie trois temps de l'existence, la vie, la mort et la création, à un espace familier mais chargé de force créatrice, le jardin.
13. En ouverture du recueil, ces deux citations circonscrivent un lieu comme matrice d'un processus poétique amorcé ; ce jardin suggère un chemin tracé et à suivre, qui comme par réfraction, va susciter d'autres espaces dans le recueil. Et d'emblée le premier poème pose la question fondatrice de la poétique d'OGV, celle du lieu : « *Otro país, otro paisaje,/ otra ciudad./ Un lugar desconocido/ y un cuerpo desconocido,/ tu propio cuerpo* » (OGV, 2008 ; 35). L'anaphore de l'adjectif « otro », doublée de la répétition de celui de « desconocido », ouvre le cheminement poétique porté par la quête d'une altérité inhérente au processus d'écrire, l'expression « un lugar desconocido » connotant le lieu du poème. Le jardin apparaît ainsi comme l'espace qui s'ouvre à une autre appréhension des signes d'un lointain réel, ce qui définit l'un des traits de la poésie moderne : « C'est ce "silence", à la fois intérieur et senti comme pénétrant partout le cosmos, qui permet à la contemplation de transformer l'expérience de la clôture (du jardin) en l'intuition d'une ouverture improbablement infinie » (Bishop, 1994 ; 206).
14. Dans le poème suivant, le locuteur invite à découvrir au loin le jardin comme lieu d'une vibrante épiphanie :

Diríjanse a la estancia
más apartada. En la penumbra, capten
del lejano jardín, del que todas

las salas les separan, la menor
claridad. ¿Perciben
los reflejos como línea
del horizonte? En ningún otro sitio
conmueve tanto el oro con sus sombras (OGV, 2008 ; 229).

2. De la forêt au poème : les lieux pour être

« dans nos jardins se préparent des forêts »
René Char

15. Si le jardin occupe une place centrale dans la poétique d'Olvido García Valdés, comme une image prégnante qui génère l'écriture, ce lieu entretient un rapport de contiguïté sémantique et symbolique avec l'espace de la forêt, « el bosque » que le titre du troisième recueil (écrit entre 1992 et 1996) inscrit dans le cheminement poétique : *caza nocturna*. En effet, ce titre renvoie au célèbre tableau⁴ de Paolo Uccello, *La Chasse*, peint vers 1470 ; selon les pays, le titre connaît de légères variantes : *La chasse nocturne*, *La chasse de nuit*, *The hunt in the forest*. On remarquera que le titre en anglais met en avant non pas le temps de la scène mais le lieu dans laquelle se déroule la chasse, la forêt, élément fondamental dans l'organisation et la composition du tableau, et dans le travail sur la perspective, si significative de la Renaissance. Laissant de côté les différents sens du tableau, je soulignerai ici le traitement pictural de la forêt, ce qui retient l'attention, c'est-à-dire sa présence, immuable : si tout bouge et s'agite sous les branches, la forêt reste comme impassible. La vie des hommes, leur activité, se déroule dans cet espace qui les accueille, dans une sorte de position surplombante, comme le suggère cette approche (Philippe Sollers, 1992) :

Et enfin, *la Chasse d'Oxford* : là, c'est l'apothéose des lignes, des fuites, des récits simultanés fuyants. On entend les cris, les appels, les aboiements [...] on est dans l'affolement des cerfs et des chiens, dans la vénerie cachée qu'est la vie humaine. La forêt vert sombre est interminable. [...]

- 4 La peinture occupe une place très importante dans la poésie d'Olvido García Valdés, les références y sont nombreuses et les tableaux donnent lieu à des poèmes. Voir par exemple l'article « Poesía que es pintura. Écfrasis literaria en *Exposición* de Olvido García Valdés » (Plaza Velasco, 2018).

16. La forêt, ou plutôt « el bosque » dont l'étymologie incertaine pourrait être aussi celle du verbe « buscar » – hypothèse ici séduisante tant elle suscite de possibles voies de lecture – est l'un des lieux récurrents dans la poésie d'OGV, bien que ponctuel dans son emploi comme substantif ; le mot sur la page, et dans le vers, fait apparaître une image qui s'impose, tel un point d'ancrage, un lieu stable dans l'espace du poème. L'on rappellera l'intérêt que lui porte non seulement la poétesse mais aussi la critique d'art qu'est OGV ; ainsi, dans un article consacré à l'artiste Remedios Varo (1908-1963), elle met en relation ses tableaux avec les poèmes de Rosario Castellanos (1925-1974), se centrant sur la représentation de l'espace et son occupation, et soulignant l'image de la forêt, annoncée dès le titre de l'article qui reprend un vers de la poétesse mexicaine « Vivo enfrente del bosque: espacios de una imagen » :

La del bosque es una imagen poderosa que parece hablarnos de lo ilimitado que nos limita; en él las hojas de las sucesivas estaciones espesan su humus. Un espacio sagrado; si escuchamos, oímos nuestra sombra desaparecer. El alma tiene forma de bosque, los estratos del bosque es corazón, ¿qué buscas ahí ? (OGV, 1999 ; 70).

17. Cette réflexion sur l'image de la forêt chez ces deux artistes l'amène à établir une analogie avec la poésie : « tal parece la utilidad de la poesía, de la pintura: rescatar palabras, formas del caos, de la sombra ».
18. Et si la forêt dans l'espace poématique (Zimmermann, 1997) fait apparaître une tache sombre, une obscurité, c'est pour mieux éclairer les mots qui l'entourent, les faire surgir dans la clarté pour reprendre une expression de la philosophe María Zambrano, avec qui OGV partage une perception sensible du monde où le rêve comme la forêt ont une fonction importante, comme en témoigne le titre de l'un des ouvrages majeurs de María Zambrano *Claros del bosque* : cette expression déjoue l'oxymore possible pour

constituer une image fondatrice de sa pensée (Neves, 2012 ; 40)⁵ comme lieu de la révélation de l'être :

Para María Zambrano, la verdad es interior, corresponde al descubrimiento que el hombre realiza de su propio ser, acontecimiento que solo ocurre en el claro del bosque. El objetivo de la filosofía zambranianiana consiste precisamente en este despertar del hombre a su ser que habitualmente se le oculta. El hombre vive en un desconocimiento respecto a sí mismo que urge solucionar. El claro del bosque es para Zambrano un centro que se constituye en medio en el cual se vuelve posible al hombre acceder a su ser (Neves, 2012 ; 42).

19. On remarquera que le mot « claro » se traduit le plus souvent en français par « clairière⁶ », terme qui désigne essentiellement un espace dégagé dans la forêt, alors que le terme espagnol « claro » – à la fois substantif et adjectif – condense en lui un espace, un moment et un élément compréhensible, limpide. Pour María Zambrano, ce « claro » se présente comme un lieu où quelque chose affleure et advient, si l'on y parvient :

El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar; desde la linde se le mira y el aparecer de algunas huellas de animales no ayuda a dar ese paso. Es otro reino que un alma habita y guarda. Algún pájaro avisa y llama a ir hasta donde vaya marcando su voz. Y se la obedece; luego no se encuentra nada, nada que no sea un lugar intacto que parece haberse abierto en ese solo instante y que nunca más se dará así. No hay que buscarlo. No hay que buscar. Es la lección inmediata de los claros del bosque: no hay que ir a buscarlos, ni tampoco a buscar nada de ellos.

20. Dans plusieurs textes qui permettent de définir sa poétique, l'auteure reprend ce terme pour désigner le lieu de l'être : « en los bosques moramos » (OGV, 2008 ; 444). L'emploi du verbe « morar » s'inscrit dans le

5 Dans son étude, Maria João Neves compare la portée de l'espace de la forêt chez trois philosophes : Ortega y Gasset, Martin Heidegger et María Zambrano : « Los claros del bosque, imagen originaria que en cierto momento se constituye en piedra de toque de la filosofía de José Ortega y Gasset, Martin Heidegger y María Zambrano, tiene en común en los tres filósofos el hecho de corresponder a una experiencia real: el encontrar un claro al deambular por un bosque. El bosque de Ortega y Gasset se inspira en la arboleda que rodea el Monasterio del Escorial cerca de Madrid, y se integra en su primer libro *Meditaciones del Quijote*, publicado en 1914. De Heidegger, también conocido como «el filósofo de la Selva Negra» que existe a las puertas de Friburgo, surge Holzwege en 1950, que reúne un conjunto de seis conferencias realizadas entre 1935 y 1946. *Claros del bosque* de María Zambrano, fechado de 1977, reúne los textos escritos entre 1964 y 1971, período en el cual la filósofa vivió en La Pièce, una pequeña localidad francesa junto a la frontera suiza. La casa donde vivió prácticamente aislada con su hermana Araceli (que allí murió y a quien el libro está dedicado) estaba rodeada de un bosque por donde la filósofa realizaba largos paseos. » (Neves, 2012 ; 40).

6 L'ouvrage de María Zambrano a été traduit en 1985 par Marie Laffranque, avec le titre suivant : *Les clairières du bois*.

sillon de l'expression d'Hölderlin – « l'homme habite en poète » –, que le critique Jean-Claude Pinson reprend à son tour, dans le champ poétique, « habiter en poète ». Cette forme d'habitation du monde répond, pour OGV, à une opposition entre réel et irréel, dans la mesure où la forêt se présente comme le lieu du réel : « Lo irreal se refiere a la vida,/ el mundo –árboles, animales, el campo, los objetos– es plenamente real,/ lo irreal corresponde al estar, al presente, a la actividad del ser » (OGV, 2008 ; 443). Aussi l'espace du poème devient-il la manifestation de ce réel : « dar cuenta de lo real que, en cambio, aparece el mundo » (OGV, 2008 ; 443). La mousse, la couleur verte, l'humus sont autant de manifestations d'un réel sensible, sans forme définitive, et perceptible dans la forêt :

fulgor de los espinos y el musgo, casa
no hay para nadie, en los bosques
moramos (OGV, 2008 ; 271).

21. Plus qu'une simple image récurrente dans l'œuvre d'OGV, « el bosque » relève peut-être davantage d'une métaphore toujours latente qui œuvre dans les creux de l'écriture. Il semble que le « bosque » corresponde au lieu primordial, vers lequel tout mène, vers lequel retourne sans cesse le moi poétique, d'où cette définition de la forêt perçue comme un cœur, lieu vital, le point de l'origine et de la fin, et du souffle :

Otoño. La huella en lo sombrío
del bosque. Cuando todo llega
quieto al corazón, cuando todo
resuena hueco, como huella
entre luz, entre troncos. El espacio del bosque
es corazón. Qué buscas
ahí. No es de noche todavía
pero está quieto. Arena
bajo los pies (OGV, 2008 ; 50).

22. Renforcés par la répétition des mêmes termes et la présence des enjambements, les premiers vers tracent un mouvement vers ce lieu de la révélation saisie dans un hors-temps : « El espacio del bosque/es corazón ». L'impression d'une absence se fait sentir, suggérée par un lexique qui connote ce qui n'est plus : « hueco », « huella » ; parvenu à ce lieu originel qui le fait apparaître, le moi poétique, à peine présent, en perçoit la douce matérialité – « arena bajo los pies ». Si le poème s'ouvre par la référence temporelle à l'automne, qui annonce dans le cycle des saisons, la mort,

celle-ci dans le cheminement du poème est un retour à la source, à la matrice, comme le symbolise la présence du sable :

il épouse les formes qui se moulent en lui : à cet égard, il est un symbole de matrice. Le plaisir que l'on éprouve à marcher sur le sable, à s'étendre sur lui, à s'enfoncer dans sa masse souple – qui se manifeste sur les plages – s'apparente inconsciemment au *regressus ad uterum* des psychanalystes. C'est effectivement comme une recherche de repos, de sécurité, de régénération (Chevalier, Gheerbant, 1969).

23. Cette association de la forêt avec le temps des origines s'accompagne d'images qui renvoient au repliement, comme dans un mouvement de rétractation qui suscite un dessaisissement de soi ; le moi poétique semble se retirer du monde extérieur pour mieux faire corps avec un lieu qu'il peut habiter. Au-delà d'une lecture psychanalytique de la régression qui supposerait une approche totalement différente de l'œuvre d'OGV, il faut considérer ce mouvement en soi comme un resserrement vers l'essentiel, une dépersonnalisation de soi : « Encerrada, acurrucada, en un espacio rugoso y oscuro como un interior de corazón. Ovillada en un lugar como la túnica de un hombre, habitable y mortal, como un corazón. Cada vez más pequeña » (OGV, 2008 ; 59).

24. L'association de la forêt avec le cœur souligne l'importance de ce lieu comme vital et primordial, centre de toute expérience. En outre, cette image de la pelote (« ovillo ») appartient au réseau sémantique du nid que l'on retrouve décliné dans plusieurs textes :

miro los campos,
comienzo de la blanca primavera,
nadie me habla,
anido en una anciana silenciosa (OGV, 2008 ; 93).

25. Dans ces vers qui évoquent le printemps, soit la naissance et le retour à la vie, le moi apparaît à travers deux verbes positionnés en début et en fin de poème que les assonances en [i-o] relie : l'acte de contempler entraîne ce mouvement de repli, par lequel présent et passé se rejoignent jusqu'à se confondre. Le moi s'inscrit dans une lignée, généalogie primordiale : « anido en una anciana ». Le printemps, ici, n'est pas seulement tourné vers un avenir, il rappelle ce qui n'est plus, vie et mort coïncidant dans le silence enveloppant.

26. Le mouvement du présent vers le passé perçu comme un temps essentiel, originel peut parfois susciter un sentiment de nostalgie : « Qué lejos de

aquí los días/ que fueron como nidos » (OGV, 2008 ; 63). Le recours à la comparaison témoigne dans ces vers de la distance irrémédiable et de la perte de ce temps inaugural.

27. Mais chez OGV, la nostalgie est féconde, car elle renvoie à l'enfance et aux premières manifestations de la création ; à plusieurs reprises, dans ses entretiens, la poétesse associe l'enfance à la poésie :

La visión que cada poeta tiene del mundo toma como base pulsiones de la infancia; las imágenes o motivos que esas pulsiones van ocupando varían con el tiempo; el ritmo de esa variación semeja una espiral. El arte lo sabe todo del cuerpo del artista, por eso algunos poemas dicen cosas que tal vez quien los escribió no sabía (OGV, 2008 ; 430).

28. Dans le poème suivant, qui s'ouvre de façon abrupte par une interrogative indirecte, signe de la présence d'un locuteur, le regard suit un paysage et le parcourt en saisissant ses éléments et sa matière – « hierba » « tierra », « suelo ». Dans le premier moment du poème, le cheminement correspond à une descente alors qu'il finit par un mouvement ascendant, mais entre les deux, au centre du poème, pour ne pas dire en son cœur, le chemin a rebroussé le temps jusqu'à l'origine, la naissance ; surgit alors la présence de l'enfant, et l'emploi du verbe « ser » fait sens grâce au déictique spatial « aquí » et aux verbes (« esconderse » et « quedarse »), qui suspendent le temps et font advenir l'enfant dans ce lieu primordial que constitue la « gruta », soit matrice, utérus. Ce moment de rétraction permet alors une autre naissance, un autre mouvement vers le lieu du « bosque » qui s'accompagne d'une révélation finale, en réponse à la question du premier vers « Qué tiene ese paisaje ». En suscitant un mouvement de repliement, l'espace du poème a permis ce nouveau regard, pour capter le monde.

Qué tiene ese paisaje
que está quieto
en cualquier estación. La manera
dormida de la tierra, de la hierba
en la tierra
que descende del páramo,
los almendros de nuevo florecidos
sobre un suelo
de naciente dulzura.No duele el nacimiento, a pesar
de la ácida luz de algunas horas.Ser niño aquí, esconderse
en lo oscuro, en la gruta
de arcilla. Tiene ojos y acoge.
Quedarse allí muy quieto y al salir
correr por los senderos
hasta el bosque de pinos

y arriba recostarse contra el muro
de adobe. Ver la ciudad abajo
y las torres más altas (OGV, 2008 ; 52).

29. Ces vers soulignent une fois encore l'importance du passage du temps, de sa présence en toutes choses, et surtout dans le processus de la création : pulsation, rythme, spirale, ensemble de termes qui relèvent du souffle, de la respiration et du mouvement. En cela, l'image de la spirale paraît significative de l'écriture de OGV : les poèmes se construisent le plus souvent sur une série d'enjambements renforcés par une syntaxe en décalage par rapport au vers, ce qui crée une fluidité, et donne l'impression que les vers s'enroulent autour d'un axe invisible au sein du poème. Le texte, et sa lecture, suivent ainsi un mouvement qui en accompagne le sens : le rythme langagier et poétique fait corps avec le souffle et le rythme de la main.

30. D'un poème à l'autre, la voix dit le réel, en le nommant simplement ; l'acte d'écrire chez OGV repose sur cette captation du monde extérieur, ce qui implique une certaine disposition du sujet qui doit être réceptif, ouvert et détaché d'une quelconque volonté de possession qui serait réductrice comme le rappelle OGV en reprenant pour le compte de la poésie, la réflexion de Gary Snyder sur la méditation :

te detienes en algún lugar en el bosque y permaneces inmóvil hasta que las cosas comienzan a vivir, empiezan a aparecer ardillas, gorriones y conejos que estaban ahí desde el principio, pero que se zambullen en algún rincón cuando se los mira de cerca. También la meditación es así. Como la poesía (OGV, 2008 ; 433).

31. Ainsi, on ne parlera pas vraiment de poésie descriptive pour OGV : le réel ne donne pas lieu à des développements ni à des descriptions qui figeraient les éléments et seraient la marque d'un moi trop présent, trop ancré dans le réel. Au contraire, l'écriture repose sur un dépouillement et le recours à l'énumération – procédé récurrent dans l'écriture – témoigne de cette disposition du moi poétique : dans une sorte de juxtaposition, les objets ou les éléments de la nature – fleurs, plantes, oiseaux... – font état de ce regard porté sur le réel, le faisant advenir dans l'espace du poème. S'en dégage parfois une impression de fragmentation du réel, présent par bribes, mais rendant compte justement d'un regard et d'un temps. Si le poème est le lieu de cette rencontre ou de cette coïncidence entre le réel et le moi poétique, il en devient aussi celui de la perception de ce qui échappe, et n'est

plus ; le temps glisse entre les mots et entre les vers pour dire ce sentiment de l'absence :

cuando ya no hay sol
pero las paredes de adobe
son aún rosadas,
cuando todavía los pájaros
revolotean
y después van quedándose
quietos, desaparecen,
cuando el verde de la cebada
se recobra, los cardos
se elevan,
el almendro en el palomar derruido,
poco a poco se va yendo la luz,
el adobe es ahora
muy pálido, muy pálido,
el espacio del valle
se ahonda (OGV, 2008 ; 104).

32. Dans l'enchaînement des vers, du temps s'est écoulé et le moi poétique en saisit le passage. C'est pourquoi le poème apparaît comme l'espace d'une expérience temporelle et sensorielle qui rend compte de l'œuvre du temps et par là-même de la mort. Comme l'annonçaient les deux épigraphes inaugurales, le travail poétique, la *poïesis*, naît de cette tension entre vie et mort, entre présence et absence mais sans être pour cela mélancolique, ni pessimiste ; au contraire, les mots s'installent dans ces creux, pour en garder la trace :

El poema, como el paisaje, es lugar donde se nos permite hablar con los muertos; también donde se nos permite sentir el dolor. Ambos se traman de duración, el tiempo ensimismado en la contemplación de la cosa perdida (OGV, 2008 ; 431).

33. Ainsi, les poèmes sont-ils le lieu où passent des silhouettes anonymes, légères, presque évanescentes : una mujer, un niño... ces figures traversent l'espace du poème, laissant la trace de leur passage, dont se fait porteur le titre *Y todos estábamos vivos*.

34. Mais cette présence de l'absence se manifeste aussi à travers l'image récurrente des arbres sans feuilles ; métonymiques de la forêt, les arbres ponctuent les recueils comme une présence constante ; ils dessinent ainsi un vaste paysage poétique en tissant de poème en poème un fil conducteur, telle une ligne imaginaire.

Piel norte del árbol. Tierra negra y verdor, verdor,

en las ramas sin hojas.
Pasean por el bosque
una mañana gris. Se condensa el aliento
y no hay pájaros.
Pasean por un mundo de árboles
o muertos, cualidad del musgo (OGV, 2008 ; 54).

35. Le moi est à l'écoute du temps qui passe, il le perçoit dans chaque chose, dans le frémissement du vent ou des feuilles, dans ces interstices spatiaux où la vie affleure :

Desde un interior de cristales muy amplios
contemplo los árboles.
Hay un viento ligero, un moviliento
silencioso de hojas y ramas.
Como algo desconocido
Y en suspenso. Más allá.
Como una luz
sesgada y quieta. Lo verde
que hiera o acaricia. Brisa
verde. Y si yo hubiera muerto
eso sería también así (OGV, 2008 ; 69).

36. La fin du poème aboutit à un constat du moi poétique : le réel existe en-dehors du sujet, en-dehors des contingences. Aussi, tel un espace qui s'ouvrirait, le poème, comme la forêt, apparaît comme un lieu où le réel peut advenir.

Conclusion

37. Au terme de cette étude des images fondatrices que sont le jardin et la forêt, dans la poésie d'Olvido García Valdés, il semble qu'elles révèlent aussi la modernité qui caractérise la poésie contemporaine dans son rapport au monde ; plus que d'espaces, il s'agit de lieux (Bonhomme, 2004) qui suppose une relation au monde autre, nouvelle, dégagée d'un poids biographique trop encombrant. À travers les exemples et les références, des correspondances sont apparues entre différents arts et entre différents auteurs ; Olvido García Valdés tisse aussi des fils à partir d'autres œuvres qui constituent une forêt de signes dans laquelle résonnent les voix poétiques. Outre ces liens, on peut aussi se demander si l'importance de la forêt dans sa poétique n'est pas sans rappeler un attachement à une terre, à un paysage personnel qui nourrit un imaginaire ; née à Santianes de Pravia, aux Asturies, Olvido García Valdés, comme Rosalía de Castro, fait de ses

souvenirs, d'un vécu, d'un temps passé dans une géographie, une *vivencia* poétique.

Bibliographie

BISHOP Michael, « La poétique du jardin dans la poésie moderne », in Dalhousie French Studies, Vol. 29, *Jardins et châteaux*, 1994, p. 199-211.

BONHOMME Béatrice, « La poésie et le lieu », *Noesis*. [En ligne], 7 | 2004, mis en ligne le 15/05/2005, consulté le 12 juillet 2022. <http://journals.openedition.org/noesis/29>

BREYSSE-CHANET Laurence, LAGET Laurie-Anne (Éd.), *Voix d'Espagne (XX^e-XXI^e siècles). Résonances contemporaines de la poésie espagnole : poèmes, poétiques et critiques*, in *HispanismeS*, premier semestre 2019, n° 13.

COLLOT Michel, *L'horizon fabuleux*, II, XX^e Siècle, Paris, librairie José Corti, 1988.

DUPONT Françoise, RAUCY Paul, « Latéralement et dans tous les sens » : parcours des Trois Jardins de Roland Barthes » in *Littérature*, n° 108, 1997, p. 60-65.

GARCÍA-GONZÁLEZ Ariana, « *La caída de Ícaro*, de Olvido García Valdés. (Re)lectura de un mito », *Castilla. Estudios De Literatura*, (12), 2021, p. 457-483.

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

_____, « Sueño, imagen, poema », in *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas 8*, Universidad de Valladolid, 2010, p. 25-42.

_____, « Vivo enfrente del bosque: espacios de una imagen », in *Perdidas en el espacio. Formas de ocupar, recorrer y representar los lugares*, Madrid, Huerga y Fierro, 1999, p. 61-82.

MORALES LOMAS Francisco, « La palabra y sus escenarios en la lírica de Olvido García Valdés », in *Sur : Revista de literatura*, n° 7, 2015.

MUNOZ Bernardo, « La ausencia en *Y todos estábamos vivos*, de Olvido García Valdés », in *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, Vol. 7 n. 2, 2019, p. 383-397.

NAVAL María-Ángeles, (coord.), *Olvido García Valdés*, Universidad de Zaragoza, Poesía en el campus, Mai 1999, n° 44.

NEVES Maria Joao, « Sobre la metáfora operante de los «claros del bosque» en Ortega y Gasset, Martin Heidegger y María Zambrano », in *Aurora*, n° 13, Universidad Nova de Lisboa, 2012, p. 40-49.

PINSON Jean-Claude, *Habiter en poète*, Paris, Champ Vallon, 1995.

PLAZA VELASCO Marta, « Poesía que es pintura. Écfrasis literaria en *Exposición de Olvido García Valdés* », in *Actio Nova : revistas de teoría de la literatura y literatura comparada*, n° 2, 2018, p. 29-64.

RAMÓN Esther, « Escribir el miedo es escribir despacio, con letra pequeña. Entrevista con Olvido García Valdés », in *Minerva* 13, Madrid, REVISTA DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES, IV ÉPOCA, 2010.

SOLLERS Philippe, *Le Monde* du 11/12/92. En ligne : <https://www.pileface.com/sollers/spip.php?article2234>

UGALDE Sharon Keefe, « The Incertitude of Language and Life in the Poetry of Olvido García Valdés », *Studies in 20th & 21st Century Literature*, Vol. 36: Iss. 2, Article 7, 2012. En ligne : <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1784>.

ZAMBRANO María, *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, [1977] 1986.

ZIMMERMANN Marie-Claire, « La mise en signes de l'espace dans la poésie ibérique après 1965 », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 8 | 1997, mis en ligne le 23 février 2021, consulté le 31 juillet 2022. En ligne : <http://journals.openedition.org/narratologie/11745>