

## **Isabel Pérez Montalbán : la voix d'une « vikinga »**

**LINA IGLESIAS**

*UNIVERSITE PARIS NANTERRE,  
UR ÉTUDES ROMANES / CRIIA / HLH  
miglesias@parisnanterre.fr*

1. Dans le panorama actuel de la poésie espagnole, l'œuvre d'Isabel Pérez Montalbán fait preuve de résistance tant par sa forme que par le projet qui la sous-tend. Après des débuts difficiles pour trouver des maisons d'édition et publier, son œuvre se voit depuis plusieurs années récompensée par divers prix qui ponctuent sa production, mais la poète n'en reste pas moins représentative d'une poésie déterminée qui cherche à renouveler les formes de l'engagement et de la critique envers une société contemporaine espagnole, prise dans un système de mondialisation qui perpétue en les creusant les injustices et les écarts, laissant de côté les plus pauvres et les plus humbles. Isabel Pérez Montalbán n'a de cesse de faire entendre une voix radicale, intransigeante et sans concession, portée par une écriture qui convoque le social et le privé, le collectif et le personnel, l'histoire et la biographie, afin de dénoncer les rouages d'un système capitaliste puis néolibéral qui non seulement ne cessent de produire les inégalités mais s'immiscent dans l'intime et l'affectif, repoussant chaque fois plus l'individu dans les marges. Définie comme réfractaire (Rodrigues, 2016), la voix d'Isabel Pérez Montalbán fait écho à d'autres voix (Dionisio Cañas, David Eloy Rodríguez...) qui forment un important courant poétique contemporain, qualifié de Poésie de la Conscience ou de réalisme critique.
2. Le parcours biographique d'Isabel Pérez Montalbán l'inclut dans l'histoire des vaincus et des opprimés ; née à Cordoue en 1964, dans une famille de « vencidos », elle est élevée dans une famille d'accueil après le suicide de sa mère ; de son enfance dans les quartiers pauvres, elle garde les stigmates de l'humiliation et d'un quotidien difficile. Dans le sillage de Jean-Claude Pinson qui définit la poésie à partir des termes comme po-éthique, et son corrélat, le poétariat (Pinson, 2013), plusieurs études (Le Bigot, 2015 ; Terrasson, 2016, 2019 ; Scarano, 2023) se sont ainsi déjà centrées sur la dimension sociale et politique de son œuvre, en soulignant la portée collec-

tive de sa critique. Dans le cadre de cette réflexion commune sur les femmes écrivaines, j'aimerais me centrer sur la voix insoumise d'un sujet poétique qui se définit aussi comme sujet féminin aux prises avec une réalité sociale et un environnement familial, et dont l'itinéraire porte les traces d'un rapport conflictuel avec différents pouvoirs. En partant du biographique, l'on pourra comprendre que ce sujet se construit comme la caisse de résonance de tensions qui régissent la société.

3. Il s'agit d'analyser comment se construit le moi poétique depuis sa condition de femme et comment émerge une voix de résistance portée par des événements biographiques qui l'inscrivent en même temps dans une histoire collective où les femmes, définies à partir de leur corps et de leur quotidien, apparaissent mises à mal par diverses formes d'abus. Tout en évoquant ses précédents recueils, cette étude abordera en particulier le dernier, *Vikinga*, publié en 2020, qui, dans cette sorte de biographie poétique que constituent les recueils dans leur succession, porte davantage un regard sur la fillette qu'elle a été, soumise à différents types de domination. Dans l'œuvre d'Isabel Pérez Montalbán, on assiste au glissement opéré par l'écriture, d'une figure féminine perçue comme objet de discours, d'oppression... et devenant sujet poétique et social ; en cela, sa poésie, sans être exclusivement féministe, fait écho à d'autres voix poétiques au féminin (García-Teresa, 2019). Pour cerner les modalités de la construction de ce sujet insoumis, nous en suivrons les moments : une filiation poétique au féminin, un lieu géographique comme ancrage social significatif, le corps comme lieu de prise de conscience et une figure maternelle engluée dans le réel.

## **1. Voix de femme et résistance**

---

4. Dans tous les recueils d'Isabel Pérez Montalbán, les références à des romanciers, des poètes, des cinéastes..., tout comme les nombreuses citations qui ponctuent les poèmes, occupent une place importante que la poète justifie : « Significan un intento de creación de textos líricos en relación con referencias socio-culturales e históricas de toda índole que alentaron su creación. Se trata de una propuesta de lectura asumiendo el intertexto, con idea de generar un relato plural, aunando poesía y mundo » (IPM<sup>1</sup>, 2020 ;

1 Nous prendrons dorénavant l'abréviation IPM dans les parenthèses pour Isabel Pérez Montalbán.

11). Ainsi, au moyen de notes situées à la fin du recueil, elle tient à préciser ces références et parfois même ce qui l'a incitée à les choisir, car pour elle, « los poetas estamos en permanente relación con nuestro entorno y sus textos », affirmant ainsi sa place et sa responsabilité dans la *polis*. Dans *Vikinga*, le paratexte s'impose par une succession, sur deux pages, de cinq épigraphes qui nous permettent peut-être d'aborder ce recueil sous un angle qui met en regard, sans qu'il y ait confrontation ni opposition, des voix différentes, d'une part masculines (Salvador Allende, Eduardo Galeano) et d'autre part, féminines (María Eloy-García, Wislawa Szymborska, Ana Rossetti). En effet, l'alternance auteur/auteure correspondant à une alternance entre discours, prose et poésie semble suggérer un glissement vers une diction au féminin qui permet d'appréhender le monde autrement.

5. D'emblée, dès le début du recueil, les femmes se trouvent placées au cœur de l'écriture ; la citation du président chilien Salvador Allende qui ouvre la série d'épigraphes leur rend hommage, sous différentes perspectives, à la fois comme individus et comme figures sociales : « Me dirijo, sobre todo, a la modesta mujer de nuestra tierra, a la campesina que creyó en nosotros, a la obrera que trabajó más, a la madre que supo de nuestra preocupación por los niños [...] » (IPM, 2020 ; 7). Dans son dernier discours<sup>2</sup>, Salvador Allende décline la figure féminine en la plaçant sous l'adjectif initial « modesta » liée à l'humilité dont les femmes font preuve par rapport à la fonction réelle, mais aussi symbolique qu'elles assument dans l'Histoire et la société. C'est cette attention portée sur elles que la poète fait sienne tout au long du recueil, non pas tant dans une perspective qui serait strictement féministe, mais plutôt dans une dimension toujours sociale, considérant les femmes comme des victimes parmi les autres victimes du système capitaliste ou néolibéral, à l'échelle familiale comme à l'échelle mondiale et leur faisant une place dans l'espace poétique, à l'instar dans d'autres textes, des enfants, des émigrés, des exploités de toute sorte qui jalonnent le recueil en dressant le portrait d'une humanité blessée. Deux autres épigraphes viennent compléter la citation de Salvador Allende mais il s'agit cette fois de vers écrits par des poètes femmes : ceux de María Eloy-

2 Il s'agit du discours radiophonique prononcé le 11 septembre 1973 par le président chilien, Salvador Allende, avant sa mort, depuis le Palais de la Moneda où il se trouvait encerclé par les forces putschistes, lors du coup d'État du général Pinochet qui met fin à un régime démocratique.

García<sup>3</sup>, issus de *Los cantos de cada cual* – « os canto a vosotros mayoristas del cielo/ que reponéis la estrella/ que encendéis el temblor en todas las cosas/ solo para que lo quieto prevalezca/ a vosotros escaparistas de la memoria », et ceux de Wislawa Szymborska<sup>4</sup> – « Creo en el hombre que hará el descubrimiento./ Creo en el terror del hombre que hará el descubrimiento ». Si ces vers portent davantage une réflexion sur l'être humain et ses qualités, ils témoignent aussi d'un autre langage et d'une autre forme d'expression – la poésie – pour en dire la force et la vulnérabilité. Puis la longue citation de l'ouvrage *Las venas abiertas de América Latina*, d'Eduardo Galeano, propose une réflexion critique montrant comment la droite en politique, son rapport à l'ordre, au pouvoir et à l'histoire, suppose une société figée et mortifère. Pour clore cette série d'épigraphes, les vers d'Ana Rossetti<sup>5</sup> extraits de *Dudas contraídas* qui évoquent le sort des victimes en général, apparaissent comme une réponse aux tout-puissants évoqués par E. Galeano, en incitant à la résistance : « Y resistes. A mitad de camino, resistes con la poca/ convicción de las víctimas, con la inmovilidad/ de las víctimas./ Con su pasmo ».

6. Entre les différentes citations et voix, un dialogue s'esquisse, dressant le tableau d'un monde régi par des lois de domination et de soumission mettant à mal l'être humain qui ne cesse néanmoins de lutter. Mais en posant ainsi dès l'ouverture du recueil la présence de poètes femmes, Isabel Pérez Montalbán associe la poésie à l'idée d'une résistance vitale, portée en particulier par les voix féminines ; ce lien entre écriture, voix, femmes et résistance annonce le fil conducteur du recueil que les citations de la troisième et dernière section du livre, *Plano contraplano* – consacrée à la relation amoureuse –, viennent à nouveau confirmer, puisqu'il s'agit de vers de la poète nicaraguayenne, puis chilienne à partir de 2023<sup>6</sup>, Gioconda Belli et de Juana Castro (1945), poète espagnole contemporaine. À partir de ces voix, le dernier recueil revient sur le cheminement d'un moi qui se construit en tant que sujet social mais aussi sujet féminin ; plusieurs poèmes montrent comment la voix et l'écriture d'Isabel Pérez Montalbán relèvent

3 María Eloy-García (Malaga, 1972), poète espagnole qui a reçu plusieurs prix, dont le prix Carmen Conde en 2001.

4 Wislawa Szymborska (1923-2012) est une poète polonaise, traductrice, essayiste. Elle a reçu le Prix Nobel de Littérature en 1996.

5 Ana Rossetti (1950), poète espagnole qui s'est imposée dans les années 80, en affirmant une voix singulière.

6 En raison de son opposition au régime, Gioconda Belli a été déchue de sa nationalité par le gouvernement de Daniel Ortega.

d'une filiation poétique qui s'inscrit aussi dans une histoire au féminin : le lien douloureux à la mère suicidée, la part de l'intime et la perception du corps de la fillette, sont autant de traces des atteintes sociales, physiques, psychiques portées aux femmes tout au long de l'Histoire. Face à ce vécu personnel et collectif, la voix poétique émerge alors en signe de résistance, comme l'annoncent le titre de *Vikinga*, et d'autres images.

## 2. Des Vikings à la Vikinga

---

7. « Vikinga », c'est avec ce terme polysémique que la poète Isabel Pérez Montalbán choisit de s'affirmer comme sujet. Posé comme titre au seuil de son dernier recueil, ce mot suscite un ailleurs et ouvre d'emblée divers espaces qui s'entrecroisent et font sens au fil d'un itinéraire poétique déjà bien confirmé. Dans un premier temps, le mot renvoie à la civilisation scandinave, à ce peuple du nord et d'une époque passée, entre les VIII<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles : chargé d'un riche imaginaire, le mot connote la force, la guerre et la mer ; de pirates à pilleurs, les vikings sont aussi de grands explorateurs dont les attributs traditionnels – le casque, le navire, le bouclier – renforcent la représentation presque épique que nous en avons, et que les sons des deux consonnes occlusives vélaires [k] et [g] viennent faire résonner. Mais le titre au féminin suggère de suite une légère variation, en imposant l'image d'une femme, peut-être guerrière ou navigatrice définie aussi dans une certaine solitude, comme le notifie l'emploi du singulier qui contraste avec l'usage commun du pluriel pour désigner ce peuple ; en outre, l'absence d'article accentue sa présence tout en affirmant une identité. Telle la proue d'un bateau, le titre impose un sujet poétique inédit qui interroge et surprend le lecteur, d'autant plus que ceux qui connaissent Isabel Pérez Montalbán, savent qu'elle est née à Cordoue, dans le sud de l'Espagne, ce qui pourrait sembler antithétique, mais la connotation du froid présente dans le titre n'est pas sans rappeler non plus les nombreuses occurrences de cette perception dans son œuvre. À ce titre, qui semble amorcer l'écriture, vient s'opposer, dans un premier temps, l'image qui accompagne le titre sur la couverture : un dessin de Teté Vargas-Machuca, artiste espagnole contemporaine<sup>7</sup>, représentant dans un cadrage qui ne laisse voir que la par-

7 Teté Vargas-Machuca (Malaga, 1949), est une artiste qui utilise des matériaux divers et son œuvre a une forte charge poétique et mélancolique, souvent en rapport avec l'enfance. Elle est la mère de la poète María Eloy-García, citée plus haut. Ensemble, elles

tie inférieure du corps depuis les hanches, une petite fille vêtue d'une jupe ou robe à carreaux, portant des socquettes trouées qui tombent dans ses sandales. Dans la main gauche qui entre à peine dans l'espace du dessin, elle tient fermement un lance-pierre dont le rouge vif du manche fait écho aux genoux égratignés, uniques traces de couleur dans ce dessin en camaïeu de gris. Le sol pavé renvoie à un espace extérieur, une rue dans laquelle se tient l'enfant, comme adossée à un mur. Ce dessin nous présente ainsi l'image d'une fillette qui semble fragile et vulnérable, exposée au monde extérieur, reflet de la société, mais néanmoins munie d'un jouet dérisoire qui lui sert à se défendre, comme le confirment aussi les deux petits cailloux à ses pieds. Mis en évidence par un cadrage singulier, le corps apparaît tronqué et recentré sur ses jambes fluettes, nues et blessées. Du titre à l'image, un fil conducteur se déroule, suggérant une lecture, celui de la lutte, du combat qu'il faut livrer dès l'enfance, thème très présent dans les premiers poèmes du recueil. Ainsi, dès la couverture, se trouve posé un système de dualité ou d'opposition, de point et contrepoint qui caractérise l'œuvre d'Isabel Pérez Montalbán et son écriture : tant le sujet que la parole se trouvent pris dans les rets d'une société contre laquelle il faut résister.

8. Ce jeu de double lecture se poursuit en effet, dès le début du recueil, par une précision apportée par la poète, sous le terme de « justificación », l'une pour le titre et l'autre pour les notes comme nous l'avons vu plus haut : « Desde los años sesenta, Los Vikingos es una zona pobre, obrera y marginal de la ciudad de Córdoba en la que yo nací ». Ce qui aurait pu être présenté comme une simple note ou un avertissement apparaît sous le signe d'une nécessaire justification<sup>8</sup> : la poète doit par avance expliciter et légitimer non seulement les textes qui suivent, mais aussi le titre en lui conférant une charge sémantique supplémentaire. L'ancrage biographique, fortement marqué par l'emploi du pronom « yo », est doublé d'un clair référent géographique et social. Le passage du singulier féminin « Vikinga » au pluriel masculin « Vikingos » place le recueil sous un angle social et politique : la localisation<sup>9</sup> renvoie à une époque – le franquisme – et à une réalité sociale

ont réalisé une exposition : « El legado de Federico E.G. ». <https://tinyurl.com/59jkuvcv>

8 Voir définition de la Real Academia Española : « Probanza que se hace de la inocencia o bondad de una persona, de un acto o de una cosa./ f. Prueba convincente de algo ».

9 Les logements sociaux construits sous le franquisme n'ont fait qu'enfermer ses habitants dans une condition subalterne de dominés, les reléguant à la périphérie de la ville et les situant ainsi dans la marge. Une autre référence à ce quartier de Cordoue apparaît dans le poème « Viviendas Fundación Benéfico-Social » (IPM, 2010 ; 13) qui décrit avec ironie ces logements sociaux. On pourra consulter le blog de l'Association « Encuentro en la

et prolétaire marquée par la misère et l'exclusion, et contre laquelle il a fallu résister, comme l'illustre le dessin de la couverture.

9. Cette justification sous-tend la dimension engagée de ses écrits, et si Isabel Pérez Montalbán revendique ainsi ses origines, comme elle l'a toujours fait en rappelant son appartenance à un groupe, à un espace lié à une classe sociale – celle des humbles, des ouvriers, des opprimés –, soit à un lieu qui constitue la matrice de son écriture, elle ne manque pas de s'affirmer comme sujet, pris en charge par l'emploi du pronom personnel – « en la que yo nací ». Souvent présent dans les poèmes, et en particulier dans *Vikinga*, ce monosyllabe qui la rattache à sa part la plus infime, la plus intime de son être, s'impose comme le point d'ancrage d'un moi blessé qu'il s'agit de sauver par la parole, en réponse à l'effacement de l'individu dans une société aliénante.
10. Le recueil s'ouvre par des poèmes évoquant, sur un mode autobiographique, le temps de l'enfance et de l'adolescence. Ponctués par l'omniprésence du pronom « yo », les textes sont l'espace d'une affirmation envers et contre tout ; ils portent la trace langagière et visible d'un être qui ne cesse de se dire, de se préserver à travers ces deux lettres qui composent un monosyllabe, seule réalité tangible possible dans la société actuelle comme l'évoque le poème « Ego, ora pro nobis » : « Yo, punto. Y yo y yo, pero también los otros,/ con su desahucio de alacrán bancario/ que clava su veneno en la arteria del yo.// Los otros, yo. También y siempre yo/ con mi desahucio a cuestras, homicida de mí » (IPM, 2020 ; 20).
11. La question du lieu se trouve au cœur de l'écriture d'Isabel Pérez Montalbán : qu'ils soient géographique, social ou symbolique (el Sur, par exemple), ces lieux dérivent du lieu familial. La référence socio-géographique au quartier revient à plusieurs reprises dans le recueil, ainsi dans le cinquième poème, intitulé « Calle Torremolinos », la poète décrit en sept strophes de trois vers le quartier de son enfance en soulignant sa misère et ses conditions de vie insalubres : « Los Vikingos, miseria del ensanche,/ el

calle » qui fait l'histoire de ces quartiers : « A modo de ubicación, la calle Torremolinos se encuentra situada al sur de la ciudad de Córdoba, junto a la carretera de Granada en el Barrio del Sector Sur. Popularmente se les llama los vikingos. Como dice una compañera nuestra, en "la literatura medieval del norte de Escandinavia [...] se describen como seres humanos fuertes e inquietos, que conviven con la inseguridad y el mal tiempo. De las mujeres [...] se intuye que eran guerreras, sanadoras, enterradoras y veladoras de la comunidad". Esta descripción no es arcaica sino que por el contrario, coincide de manera metafórica con el perfil de su población. » <https://tinyurl.com/3ns8xazw>

trastero de Córdoba y su templo/ de adanes expulsados del lingote. [...] Por ahí la heroína en los ochenta,/ un Sector Sur de paro y humedades,/ la ruta del peligro y el talego,// pero también confin de clase obrera,/ analfabeta y pulcra, humillada de hollín » (IPM, 2020 ; 26), opposant ce quartier à celui de la classe moyenne, nommé « El Brillante ». Mais une fois ce cadre référentiel posé, la description se précise dès la seconde strophe, comme dans un effet de zoom spatio-temporel en se resserrant sur le passé du moi, défini ainsi par son espace : « Allí mi casa primera con su escombros/ de familia y puchero andaluz,/ de habicholillas tiernas y palizas ». L'anaphore de « allí » sur plusieurs strophes révèle le fil qui la relie à ce lieu pourtant lointain de son enfance : tel un ancrage du lieu dans l'espace poétique, la répétition de l'adverbe la rattache à une classe sociale mais la renvoie en même temps à une généalogie. En effet, à la strophe suivante, surgit la figure maternelle, récurrente dans toute l'œuvre : « Allí madre vikinga cantando por la Flores/ pena, penita, pena, con cordeles de esclava,/ sus sienes pedernal, gran desierto de arena. ». Le passage du nom propre initial « Los Vikingos », à l'adjectif au féminin « vikinga » nous rappelle le titre du recueil tout en suggérant un héritage au féminin, par le lien qui unit le moi poétique à sa mère. L'absence de temps verbal dans cette strophe, ainsi que le procédé de parataxe ouvrent un espace affectif hors du temps ; la chanson très célèbre, élément de la culture populaire<sup>10</sup>, fredonnée par la mère résonne encore dans le poème, mais les paroles citées, dans un effet d'inter-textualité, ne connotent plus ici l'amour, mais le lien social qui l'entrave. À la résistance vaine et désespérée de la mère, répond dans la strophe suivante la lutte de la fillette : « Niña vikinga en armas, coraje escarcha, siente/ hielo en los pies y quiere vencer el gong del frío:/ se va a la guerra con un tirachinas. » Bien que vulnérable et munie d'un simple lance-pierre, la fillette s'impose et prend le relais : l'emploi des verbes au présent révèle sa détermination et son entrée symbolique dans l'action, comme en témoigne aussi le lexique de la guerre ; le jeu d'assonances en [i-a] associe les trois termes (« niña », « vikinga », « tirachinas ») qui constituent les fondements de la construction du moi poétique, la pulsion de vie l'empor-

10 La présence des chansons populaires n'est pas sans rappeler une pratique poétique et politique qui caractérise la poésie Manuel Vázquez Montalbán. Dans les notes, la poète précise la référence : « se cita a Lola Flores (1923-1995), una cantante de copla española, y su popular canción 'Pena, penita, pena', copla compuesta por el trío Quintero, León y Quiroga, en 1951. Porque era muy común oírla en la radio de los sesenta ». La charge mélodramatique de cette chanson accentue la dimension tragique de la mort de la mère, par le décalage qu'elle suppose.



tant contre le froid métonymique d'une société déshumanisée<sup>11</sup>. À nouveau le recours à l'asyndète pour caractériser la mère et la fille se comprend comme la marque d'une résistance langagière au monde, l'élimination de tout déterminant faisant sens. Située au centre du poème, cette strophe spatiale la prise en charge de la lutte par la fillette, sorte de matrice poétique qui constitue la naissance du sujet de l'écriture. Le poème se ferme sur l'évocation d'un événement douloureux et traumatique, récurrent dans plusieurs recueils, le suicide de la mère : « Allí madre vikinga corriendo calle abajo,/ alborea su piel marcada por los golpes,/ queriendo ya morir sin más remedio.// Y cantando marchaba hacia los puentes ». Perçue comme seule issue possible au poids du monde et à une réalité oppressante, la mort apparaît pour la mère comme inévitable et comme une délivrance que l'emploi de la conjonction de coordination « Y » en début de vers annonce : ce dernier vers isolé, comme détaché du réel, dit la force d'une tragique légèreté dont témoigne l'acte de chanter. À ces paroles dérisoires d'une chanson que la poète inscrit dans l'espace poétique pour faire revivre la mère perdue, va répondre en écho la parole poétique de la fillette devenue « vikinga ». Les jeux de résonances entre les vers intensifient le rapprochement entre les deux figures : la dérivative des verbes (quiere/queriendo et se va/marchaba), montre comment l'enfant s'inscrit dans les pas de sa mère mais choisit un autre mode de survie, celui de l'écriture. Cette définition de soi se retrouve dans un autre poème consacré à une relation amoureuse, « Ritornello » : « Lejanísimo amor, pequeño amor,/ ni imaginabas cuando yo vikinga,/ cuando joven o niña algo quijote,/ espera y esperanza todavía » (IPM, 2020 ; 66).

12. Entre la mère et la fille, entre la vikinga et la fillette, s'est donc tissé un fil généalogique, une filiation non seulement biologique et affective mais surtout sociale et féminine. Pour renforcer cette définition du sujet en résistance, une autre image apparaît : « el alma de la viga » qui donne le titre à la première section du recueil. La définition de la Real Academia Española<sup>12</sup> met en évidence la fonction essentielle de cet élément de construction qui maintient une union tout en luttant contre les contraintes ; dans ses notes, la poète explique le choix de cet emploi : « Descubrí este tecnicismo por

11 L'image du froid, comme métaphore de mort et de déshumanisation, est omniprésente dans l'œuvre d'Isabel Pérez Montalbán ; on citera comme exemple le vers « el frío inconsolable de los pobres » (IPM, 2001 ; 53).

12 RAE, alma de la viga : « elemento central de una viga que une las alas perpendiculares a éste, y resiste principalmente los esfuerzos cortantes ».

casualidad y me enamoró. 'El alma de la viga' me pareció un título ilustrativo para esta serie de poemas de carácter autobiográfico, que pretenden mostrar la resistencia humana frente a la adversidad » (IPM, 2020 ; 81). Dans cette expression qui appartient au lexique de la construction, la présence du mot « alma » semble aussi faire sens, en conférant une dimension humaine à l'image, et en situant l'être humain au cœur de l'entreprise de résistance. La métaphore surgit à des moments stratégiques de certains textes, comme réponse à une tension trop forte ; ainsi, dans le poème « Hija expósita », après avoir évoqué le suicide de la mère en haut du pont, surgit le moi poétique : « Porque arriba en el puente, alma yo de la viga,/ yo » (IPM, 2020 ; 19) ; l'insistance dans l'emploi du pronom personnel et sa place dans l'expression témoignent de l'effort pour faire corps avec cet élément. Les vers suivants correspondent à une lutte intérieure entre vivre ou mourir qui clôt le poème : « Pienso entonces en lunas, torres, potros,/ prisiones, bridas, militar tortura./ Río abajo alaridos, se equipa el salvamento:/ o resisto o me mato ». Pour la poète, la vie repose sur un choix difficile, sans cesse renouvelé, qui rappelle les vers d'Ana Rossetti cités comme épigraphe.

### **3. Des maux du corps aux mots du corps**

---

13. En guise d'ouverture, un poème sans concession place d'emblée la figure féminine sous le signe de la violence masculine et du pouvoir patriarcal : le titre « Violencia doméstica » (IPM, 2020 ; 15-17) fait penser aux titres dans la presse qui renvoient à ces faits divers reconnus à présent comme des problèmes de société. Il s'agit dans ce long poème, composé de dix strophes aux vers d'extension aussi importante, de l'évocation d'abus sexuels nocturnes dont est l'objet la fillette. La construction versale ainsi que le rythme du poème suggère un temps oppressant qui se déploie lentement traduisant la perception de l'enfant. Posé comme *incipit*, ce poème ouvre symboliquement le recueil non pas par une naissance mais par un repli sur soi, une rétraction du moi face à l'intrusion perverse d'une figure masculine. Dans cet acte de violation, le sujet semble disparaître pour ne s'appréhender qu'à travers son corps, objet vulnérable et sans défense soumis au pouvoir de l'autre ; l'emploi d'un lexique des membres déconstruit le corps qui apparaît ainsi fragmenté au fil du poème – « mi piel », « un pecho sin custodia », « por mi cuerpo piragua », « mi carne de barbecho », « los

senos », « los labios ». Ce morcellement du corps implique une impossibilité de se construire comme sujet et en même temps, chaque partie du corps correspond à un lieu de souffrance qui rappelle au sujet sa présence et sa réalité. L'alternance entre l'emploi des possessifs et des articles définis pour désigner les membres souligne la nécessité de se réapproprier un corps soumis à une force coercitive. De même, ces mots qui renvoient au champ sémantique du corps physique<sup>13</sup> sont autant de signes d'un corps humain que l'écriture cherche à restaurer face à ce pouvoir masculin désigné par un lexique qui l'assimile à l'immonde, l'informe en questionnant ainsi sa part d'humain : « las manos pulpo reptaban por el sueño », « esas manos lepra roturaban », « como lombriz gigante, como abisal escualo », « del gran gusano entre las piernas », « el fango y el relente ». La série de comparaisons ou de métaphores pour nommer le sexe de l'homme témoigne du sentiment de répugnance et de répulsion que ressent la fillette. Une représentation du visqueux et du gluant s'impose pour désigner « ce monstruo de la ciénaga » contre lequel la fillette ne peut que disparaître. Néanmoins, un processus de survie se met en place pour résister intérieurement ; il faut alors s'abstraire en se recroquevillant, refluer vers un moi enfoui : « la vagina criatura se contrae retráctil/ y los senos se abstraen del asunto,/ tararean canciones pop y un mantra [...] los labios en repliegue emigran, mudos tiemblan;/ y el corazón se anida, hiberna, empeñe ». Ce mouvement de repli opère jusqu'à ce que le moi finisse par être absent à lui-même, comme mort : « Y así estatua yacente, los ojos muy cerrados,/ mi cuerpo abierto al paio, guarida de las fauces ».

14. Mais les strophes centrales font surgir un moi, d'abord tacitement puis visible et défini ; alors que le moment de jouissance est atteint – « y la presión más alta que soporta la sangre/ cuando la preña el fango y el relente » – s'impose le mot « niña », en position initiale de strophe et de vers – « Niña que no sabía de los climas –, puis en mode anaphorique dans les deux strophes suivantes : « Niña clamaba libros y no sexo./ Niña soñaba playas y piscinas [...] / Niña amando al verdugo sin remedio// Niña que odiaba al monstruo de la ciénaga ». À la jouissance de l'autre répond l'avènement d'un moi à qui le substantif « niña » doté d'une majuscule impé-

13 On soulignera la présence chez Isabel Pérez Montalbán (comme chez d'autres auteures) de termes qui renvoient aux organes propres au corps féminin : « vagina », « útero » par exemple. Cet emploi peu fréquent en poésie suppose un mode d'appréhension du corps différent de celui traditionnellement opérant en littérature, et reflétant une réappropriation de son corps et de sa représentation.

rieuse donne forme ; dans le processus poétique, le sujet renaît, blessé et meurtri, mais lucide et combatif. La fillette et le moi poétique se retrouvent et s'unissent pour faire front : « Niña yo y furia. Yo niña, eso es todo ». Le jeu d'inversion des termes niña / yo révèle le lien qui les unit, et montre comment la fillette abusée qu'elle a été reste encore présente en elle, faisant émerger une voix insoumise ; l'expression « infancia turbia, desangelada » du critique Manuel Rico (Rico, 2021) rend compte de cette enfance tronquée évoquée dans plusieurs textes. Avec la distance marquée par l'imparfait dans les vers cités, le moi poétique juge son enfance trahie, rappelant que l'ennemi est familier et dans la maison<sup>14</sup> : « La casa, nunca hogar: palacio estercolero, / reserva natural de esos parientes jíbaros / que reducen la infancia a corazón bonsái ». Le poème se referme ainsi sur une réflexion plus générale et collective sur la société et les liens familiaux qui peuvent s'avérer destructeurs ; la tension se joue dans l'accentuation fortement marquée, presque stridente entre les termes « jíbaros » et « bonsái ». Au repliement du corps de la fillette, dans les premières strophes, fait écho à la fin du poème l'image d'une enfance réduite à une figure poétique<sup>15</sup>. La métaphore de cette plante taillée, étêtée, évoque un moi meurtri et mutilé, aux sentiments refoulés ; en outre, l'image de rétrécissement et de contraction rappelle l'emploi du pronom « yo », monosyllabe qui persiste malgré les atteintes subies.

15. Ce premier poème du recueil fait sens en posant l'équation entre le moi passé de l'enfant, et le moi poétique au présent, révélant comment émerge un moi insoumis ; on soulignera que le livre *Un cadáver lleno de mundo*, publié en 2010, procède de la même façon : il faut retourner dans le passé, sur les lieux de l'origine et des événements fondateurs/destructeurs pour pouvoir comprendre et résister. Commencer un recueil nécessite, à chaque fois, ce retour en arrière, comme si l'entreprise d'écrire puisait dans ce substrat qui réactive l'acte de résistance, en légitimant une vitale prise de parole. Ainsi, dans « Insurrecta floración », la poète revendique une double

14 On soulignera que dans la poésie espagnole contemporaine écrite par des femmes, cet aspect est souvent évoqué, dénonçant l'ordre patriarcal, la loi du père, comme par exemple dans le poème « Padre » de Juana Castro (Castro, 2018 ; 51).

15 Image que l'on retrouve dans d'autres textes, comme « Adolescencia, tiempo muerto » (IPM, 200 ; 45) : « cada palabra se alzaba y se torcía / como un bonsái indómito que renuncia a su dócil rareza de tamaño. // Pero mi corazón iba adquiriendo forma de acero y caja fuerte, / con las arterias rotas, hasta ser una válvula ya carente de riego ». Ici, avec le temps qui passe, et la fillette qui grandit et s'émancipe, le bonsái s'affranchit de sa condition. La dimension de verticalité témoigne de la volonté de résistance.

naissance, à la fois généalogique et sociale : « Nací al sur de una huelga general:/ Asturias de mineros sepultados [...] Rojo en pie, insurrecta amaneciendo/ por la vagina austral, nube fucsia/ yo, motivo de un daño, antigua nada,/ tormento entre las piernas de mi madre. » (IPM, 2010 ; 11).

#### **4. La mère, les mères : dire le poids d'une vie**

---

16. Dans l'œuvre d'Isabel Pérez Montalbán, la figure de la mère occupe une place importante ; si son suicide a scellé la fin d'une enfance et d'une relation affective à peine née, il hante la poète et son écriture, et traverse les recueils telle la figure de l'absente. Au-delà de la forte charge personnelle que sous-tend cet événement traumatique, la poète s'interroge sur les raisons qui l'ont conduite à cette issue tragique. Dans l'un des premiers recueils, *Los muertos nómadas*, publié en 2001, la première partie intitulée *Libro de familia*, est consacrée aux figures parentales ; sur un mode peut-être symbolique, le premier poème concerne le père et rappelle son enfance prolétaire, tandis que le deuxième « Puente romano », très long, se présente comme une sorte de dialogue avec la mère disparue ; laissant de côté la dimension traumatique du suicide<sup>16</sup>, je soulignerai les éléments qui témoignent d'un questionnement sur son possible rapport au social. Outre de possibles raisons personnelles qui font naître un sentiment de culpabilité chez le moi (« ¿Fue mi llanto de niña enloqueciéndote/ el que te abrió la puerta de la calle? »), le moi cherche à comprendre les causes de cette mort, choisie ou subie : « Me pregunto por qué te quisiste morir/ tan de pronto y tan joven todavía,/ qué síndrome o locura/ nubló la transparencia del camino/y te condujo a los barrancos,/ al término interior de los relojes » (IPM, 2001 ; 16). Cherchant une explication sociale au geste de sa mère, le moi retourne sur les lieux du passé, le quartier et la maison :

He querido saber, he preguntado.  
He visitado el barrio y la náusea  
donde vivimos: la casa pequeña,  
el mundo todavía más pequeño,  
la libertad pequeña en la cocina.  
Así he visto el cansancio tirando de tus brazos,

16 Cet aspect important de l'œuvre d'Isabel Pérez Montalbán fait l'objet d'un article à paraître dans la revue *ILCEA*, (UGA Grenoble) : « La mort de la mère : un traumatisme à l'œuvre dans la poésie d'Isabel Pérez Montalbán », faisant suite au colloque « Mémoire et indicible : la question du trauma individuel dans les arts contemporains » qui s'est tenu en avril 2023 à Grenoble.

el hormigón de las horas tapiando el horizonte,  
[...]  
la cena escasa, el sueño intermitente  
de los hijos, la fiebre y el hombre lejos (IPM, 2001 ; 18).

17. La description à peine esquissée mais très suggestive par la répétition de l'adjectif « pequeña » renvoie à l'usure d'un quotidien monotone, marqué par les tâches ménagères et la charge des enfants ; l'alternance entre l'extérieur – sphère publique (le quartier, le monde) – et l'intérieur – sphère privée (maison, cuisine) –, ne fait qu'enfermer la mère dans un espace sans horizon, où la cuisine apparaît comme le dernier réduit dérisoire où on ne peut échapper au poids d'une vie qui a perdu son sens. Mais si le regard d'Isabel Pérez Montalbán sur les femmes relève bien d'une conscience sociale et politique qui caractérise sa poésie depuis ses débuts, il révèle aussi une proximité réelle et affective qui témoigne d'une histoire partagée : la présence d'objets de la vie quotidienne et l'évocation des tâches ménagères accompagnent le portrait social en l'inscrivant dans une réalité qui devient tangible et visible, signe d'un vécu écrasant.
18. Dans cette évocation, on est très loin de l'image traditionnelle et conservatrice de l'« ángel del hogar », femme épanouie qui assume son rôle dans la famille et dans la société. Aussi Isabel Pérez Montalbán va-t-elle inverser les références à la fin du poème « Hija expósita » : « Laméntate, Nereida, de tus alumbramientos:/ maldita prole accidental y lastre,/ esto has dejado ninfa mujer madre,/ no virgen de Murillo entre nubes de gloria,/ al término burbuja de las hidras del río. » (IPM, 2020 ; 18). Au ciel divin qui accueille la Vierge, et auquel n'a pas droit la mère suicidée, répond en contrepoint l'eau de la rivière où elle s'est noyée ; à l'assomption, la chute.
19. Cette attention portée aux gestes anodins et répétitifs témoigne d'un regard singulier de la poète sur le quotidien de la femme qui doit assumer les tâches ménagères ; en les nommant et les décrivant, elle leur confère une place qui permet de restaurer un vécu sensible, de reconnaître une existence souvent passée sous silence. Ainsi dans le poème « Mano » construit à partir de l'anaphore du mot « mano » sur les onze premières strophes du texte qui en compte quatorze, la locutrice énumère, comme dans une sorte de litanie, toutes les actions que réalise une mère dans la maison proposant le tableau d'une micro-histoire au féminin :

Mano de primavera que ajustaba  
la falda en Corpus Christi, que planchaba el encaje

o la vainica fraile de un vestido.

Mano a la fiebre pone su termómetro,  
calibra, pacífica la pugna de las décimas,  
vigila las encías para los dientes nuevos.

Mano que esparce sal en la comida  
y acaricia verduras y cocina pucheros  
y exprime las naranjas de vitamina urgente (IPM, 2020 ; 23).

20. Gestes de tendresse multipliés au fil des journées, mais gestes aussi de désarroi et de renoncement : « Y mano después muerta ausente, amén » ; à cette main se substitue celle de la locutrice qui puise en elle-même la force pour continuer à vivre : « Renunciar a la mano. Confiar en mano propia./ Apretar los nudillos hasta el blanco./ Y nunca zambullirse en afluentes de sangre », vers qui font écho au dessin de la couverture et à la main tenant le lance-pierre.

21. Comme en témoigne l'emploi du pluriel dans les vers suivants, la mort de la mère s'inscrit dans une histoire plus ample qui dépasse le biographique et le contexte espagnol, l'histoire d'une humanité où les femmes subissent des violences de toutes sortes et viennent compléter un tableau tragique :

Pero los niños juegan, chapotean  
en las aguas fecales de un Haiti moribundo  
y en el Ganges gobierna el sagrado contagio.  
Pero mujeres de ébano caminan por su réquiem  
buscando escasa el agua en el desierto.

Pero hay suicidas que anhelan su fin desde los puentes  
y se extinguen las tribus de la selva amazónica (IPM, 2020 ; 70).

22. De façon ponctuelle, mais constante, la poète évoque la condition et le sort sordide des femmes, comme dans le poème « Nocturno de barrio » consacré aux prostituées (IPM, 2010 ; 63) :

Las putas de mi barrio llevan  
en pleno invierno las piernas desnudas,  
y sugieren promesas y tarifas  
con el mismo carmín de ciénaga en los labios.  
[...]  
Y ellas se acercan, ángeles y turbias,  
con el andar ciprés de un niño expósito,  
con la sábana sucia en la mirada  
y los brazos supervivientes  
de las agujas y el granizo.

23. À plusieurs reprises, la poète dénonce les agressions que subissent les femmes, ainsi dans ces vers de « Atlas mundial de las colonias » : « Por ejemplo, mujeres violadas, mitades/ o fetiches de un golpe en aguardiente,/ cadáveres mañana de un puñal o de un ácido » (IPM, 2020 ; 40), ou bien dans le poème « Chernóbil » : « Como el árbol tan solo de una estepa/ que va dejándose morir de amor,/ como mujer yacente tras los golpes » (IPM, 2020 ; 46). Dans ces exemples, la poète met en avant le corps féminin vu comme objet de coups, violence et brutalisé ; associé aux atteintes sociales, psychologiques et morales, il est le lieu visible d'une volonté destructrice qui dépouille les femmes de leur propre corps et de son intégrité.
24. Dans le recueil *Vikinga*, le sujet se dit et se construit à partir de la place occupée par la figure féminine, la mère, la fillette dans la société ou la famille ; sa voix d'insoumise qui en émerge rend compte de la situation des femmes. Mais en poursuivant un cheminement poétique qui entrecroise passé et présent, histoire personnelle et histoire collective, la poète ne s'égare jamais dans des considérations individualistes. Contrairement à la poésie engagée des années 50-60 en Espagne dans laquelle le moi poétique ou le locuteur, malgré une volonté sincère de s'unir avec le peuple à travers l'emploi d'un « nous » quelque peu abstrait, restait en dehors, comme porte-parole ou témoin, le moi dans les poèmes d'Isabel Pérez Montalbán fait partie d'un « nous » clairement identifié, avec ses déclinaisons : travailleurs, enfants abusés, femmes, famille de vaincus, habitants expulsés, émigrés, exploités de toutes sortes. Ce moi partage les mêmes souffrances et les mêmes humiliations passées et actuelles. À partir de son expérience et d'un vécu où le sensible est constitutif d'une conscience lucide, Isabel Pérez Montalbán écrit une histoire personnelle qui se fond dans celle plus ample des plus défavorisés ; dans une tension dialectique, le Je, en tant qu'élément d'un tout, se raconte et dans son histoire résonnent celles des autres, comme le souligne Idoli Castro en parlant de la voix poétique : « voix en construction qui s'enracine progressivement dans un récit autobiographique, porteur de l'humaine condition » (Castro, 2016 ; 78).



## **Bibliographie**

---

CASTRO Idoli, « Les voies de la voix. L'exemple d'Isabel Pérez Montalbán », *Le Texte et la voix*, Laurence Breysse-Chanet, Anne Charlon, Henry Gil, Marina Mestre Zaragozá, Ina Salazar (coords.), Paris, Editions hispaniques, 2016, p. 75-86.

CASTRO Juana, *Nunca estuve tan alta*, Madrid, Sabina Editorial, 2018.

GARCÍA TERESA Alberto, *Insumisas. Poesía crítica contemporánea de mujeres*, Tenerife, Baile del sol, 2019.

LE BIGOT Claude, « Isabel Pérez Montalbán en su entorno », <URL: <https://tinyurl.com/57vwn5zx>>

PÉREZ MONTALBÁN Isabel, *Los muertos nómadas*, Soria, Ediciones de la Excma. Diputación Provincial de Soria, 2001.

\_\_\_\_\_, *Un cadáver lleno de mundo*, Madrid, Hiperión, 2010.

\_\_\_\_\_, *Vikinga*, Madrid, Colección Visor de Poesía, 2020.

PINSON Jean-Claude, *Poétique : une autothéorie*, Paris, Champ Vallon, coll. « Recueil », 2013.

Rico Manuel, « Isabel Pérez Montalbán consigue en 'Vikinga' una síntesis perfecta entre mirada crítica y palabra reveladora para retratar la cruda realidad », *El País*, 6-03-2021.

Rodrigues Judite, « Les contre-feux de la poésie espagnole contemporaine : les 'récommunes' poétiques de l'engagement », *HispanismeS*, n° 8, 2016, p. 257.

Scarano Laura, « La poesía de Isabel Pérez Montalbán. El relato de la carencia », *Voces líricas de ambos lados del Atlántico. La poesía escrita por mujeres en español en el siglo XXI (2000-2021)*, n° 26, 2023, Sevilla, p. 85-108.

L. IGLESIAS, « Isabel Pérez Montalbán : la voix d'une "vikinga" »

Claudie Terrasson, « Los nuevos realismos críticos: discursos y prácticas de la insumisión. Dionisio Cañas, Isabel Pérez Montalbán », *HispanismeS*, n° 13, 2019, DOI: <https://doi.org/10.4000/hispanismes.2973>

\_\_\_\_\_, « Prolétariat et 'poétariat', le dissensus dans la poésie d'Isabel Pérez Montalbán », *Dire le réel aujourd'hui en poésie*, Béatrice Bonhomme, Idoli Castro, Evelyne Lloze (éd.), Paris, Hermann, 2016, p. 313-328.