



HAL
open science

**Quand dire, c'est défaire. La parole aux vulnérables
pour dénoncer et renverser la vulnérabilité, dans l'œuvre
poétique de María Castrejón (1974)**

Lucie Lavergne

► **To cite this version:**

Lucie Lavergne. Quand dire, c'est défaire. La parole aux vulnérables pour dénoncer et renverser la vulnérabilité, dans l'œuvre poétique de María Castrejón (1974). Signes, Discours et Sociétés : Revue semestrielle en sciences humaines et sociales dédiée à l'analyse des Discours , 2019. hal-02365407

HAL Id: hal-02365407

<https://hal.science/hal-02365407>

Submitted on 15 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Lucie Lavergne

Maîtresse de conférences au département d'études ibériques

Université Clermont Auvergne

Coordonnées :

31, boulevard de la gare

91580 ETRECHY

06 77 75 47 37

Lucie_lavergne@hotmail.com

Quand dire, c'est défaire. La parole aux vulnérables pour dénoncer et renverser la vulnérabilité, dans l'œuvre poétique de María Castrejón (1974)

Résumé :

La poète espagnole María Castrejón (1974) a publié à ce jour trois ouvrages poétiques qui renvoient massivement à des situations de vulnérabilité, de souffrance physique et psychique. Le sentiment de rage, sous-jacent dans de nombreux poèmes, donne lieu à une certaine violence qui pourrait être perçue comme un effort pour renverser la vulnérabilité mais celle-ci s'avère vaine. Il en va de même des autres moyens de résilience : appel à la solidarité, onirisme... Une lecture de l'œuvre poétique de María Castrejón pourrait laisser le goût amer de l'échec, de la frustration provoquée par l'impuissance, mais ce serait oublier l'effort poétique (scriptural, mais aussi éditorial) créateur dont ces trois ouvrages témoignent. Dans ces trois recueils, l'écriture poétique constitue un acte créateur. Elle donne la parole aux vulnérables, dénonçant leur situation et leur permettant de reprendre le contrôle du monde qui les vulnérabilise. La « pensée *straight* » qui cause cette vulnérabilité est démontée par un usage complexe du double sens, de l'ironie et des références culturelles détournées.

Mots clés : poésie contemporaine espagnole ; poésie des femmes ; violence ; *care* ; onirisme ; pensée *straight* ; langage

Summary

The poet María Castrejón (1974) published three poetic books which describes a large amount of situations of vulnerability and physical and psychical suffering. The feeling of rage underlies in many poems and provokes a kind of violence which could be seen as a will to inverse vulnerability, but it seems vain. The same thing could be said about the other means of resilience: call for solidarity, oneirism... We could read María Castrejón's work with a feeling of failure and frustration because of the impotence of the speaking voice, but it would mean that we forget the poetical effort of creation (in writing and publishing) of which this three books testify. The poetical act enables the vulnerable to speak, denounce their situation and take back some control on the world around them. The *straight thinking* is deconstructed by a complex use of double sense, irony and inverted cultural references.

Key Words : Spanish contemporary poetry; women poetry; violence; *care* ; oneirism; *straight thinking*; language

Quand dire, c'est défaire. La parole aux vulnérables pour dénoncer et renverser la vulnérabilité, dans l'œuvre poétique de María Castrejón (1974)

La poétesse espagnole María Castrejón (1974) a publié à ce jour trois ouvrages poétiques¹ où s'élèvent les voix, diverses, de locuteurs et locutrices qui peuvent être définis comme des « acteurs faibles » (Payet 2011²) du fait de leur âge, genre, état physique ou psychique. Il s'agit principalement des femmes, adultes ou enfants (Castrejón 2011 : 56), souvent souffrantes ou malades (Castrejón 2011 et 2017). Leurs voix expriment tantôt l'injustice d'une condition féminine aliénante – par exemple les locutrices « Déméter » et « Perséfone » du recueil *Volveré mucho más tarde de las doce* (Castrejón 2011 : 31 et 51) –, tantôt le désir de rébellion – les « petites filles », locutrices du second recueil *Niñas* (Castrejón : 2015) –, tantôt enfin la colère qui sourd, en réponse à la violence dont elles se sentent victimes – notamment dans le cadre hospitalier psychiatrique dans le troisième recueil *La inutilidad de los miércoles* (Castrejón : 2017).

La tension est permanente entre la dureté des expériences auxquelles sont confrontées les locutrices du recueil, exposée crument, d'une part, et d'autre part leur révolte et leur impuissance, sourdes ou explicites, contre l'injustice. Le discours, souvent vindicatif, associe étroitement la représentation de la vulnérabilité et l'effort pour retourner la violence, pour rechercher les moyens de soulager la vulnérabilité dans le rapport à l'autre ou dans l'imaginaire. Par ailleurs, il ne s'agit pas uniquement, chez María Castrejón, de mettre en scène les vulnérables (comme personnages des poèmes), mais bien de leur donner la parole, puisque la plupart du temps, celles-ci (et ceux-ci) sont locutrices (et locuteurs) des recueils. Ce dispositif implique que le sujet vulnérable, loin d'être passif face à sa vulnérabilité, en reprend le contrôle grâce au langage, par la dénonciation, la contestation. Nous interrogerons donc la prise de parole des instances locutrices définies (ou autodéfinies) comme sujets vulnérables pour observer les enjeux de la révélation par le sujet de sa souffrance et d'une analyse (contextualisée) de sa propre vulnérabilité. Notre analyse des moyens de résilience de la vulnérabilité chez María Castrejón se déroulera donc en deux temps articulant énoncé et énonciation, c'est-à-dire d'abord l'identification de ces moyens de révolte et leur viabilité, puis le dispositif de parole des vulnérables dans les poèmes. Il s'agit bien d'interroger, finalement,

¹ *Volveré mucho más tarde de las doce* (2011), *Niñas* (2015), *La inutilidad de los miércoles* (2017).

² Pour Jean-Paul Payet (2011), les acteurs faibles sont « des individus ayant fait l'objet d'une disqualification sociale du fait d'un stigmate physique, moral ou groupal (selon la classification proposée par Erving Goffman (1975)) ».

la force du discours, la capacité du langage d'une part, certes, à vulnérabiliser (notamment les femmes) mais, d'autre part, à démonter cette vulnérabilité et à constituer un outil de résilience.

Violence, *care*, rêve : trois tentatives échouées de renverser la vulnérabilité

Quels recours les locutrices et locuteurs de María Castrejón emploient-ils pour lutter contre leur propre vulnérabilité ? « Dans le champ généralisé des violences matérielles et symboliques », les violences des plus vulnérables « contre eux-mêmes ou leurs pairs » (Bruneteaux et Terrolle 2010 : 151) constituent le pendant, logique, de la violence vécue. De fait, dans les recueils de María Castrejón, la tonalité rageuse, vindicative, mais aussi les actes que la locutrice décrit, imagine ou profère, sont le reflet d'une situation au monde injuste, violente, frustrante. Comment répondre à cette violence reçue si ce n'est en la répétant et en la retournant ?

L'usage de la violence par la locutrice est fréquent dans les deux premiers recueils. Dans le poème intitulé « El centro de salud » (Castrejón 2011 : 42), la première strophe du poème (v. 1-4) évoque rapidement l'hôpital, monde marginal où les conventions sociales n'ont plus cours : « Ahí las ruedas siempre parecen de una silla / nadie lleva calcetines » (v. 1-2³). Dans la seconde strophe, la locutrice évoque sa propre violence qui vise son entourage, les autres patients (« golpeo a los enfermos »⁴, v. 5) mais surtout les infirmières. Dans la dernière strophe, elle s'en prend à elle-même : « piso mi reflejo » (v. 11), « me agarro las venas » (v. 16)⁵. La violence ressentie est donc à l'origine de ces gestes violents : « arranco los pantalones a las enfermeras » (v. 8), « llevan bragas de gasa verde / y depilado brasileño »⁶ (v. 9-10). La précision du lexique participe de cette violence, entraînant les infirmières, érotisées assez crûment, du côté de la « vulnérabilité », ce qui rappelle la réversibilité des positionnements des acteurs du monde médical (Tourette-Turgis et J. Thievenaz 2012 : 141). De prime abord, dans ce poème, la violence perpétuée *par* la locutrice semble bien aller de pair avec un certain *empowerment* : les verbes d'actions (« golpeo », « hiervo », « arranco », « piso », « me resisto ») sont à la première personne et l'on observe un véritable parallélisme entre l'action de la locutrice sur les autres (strophes 2) et sur elle-même (strophe 3). A la fin du poème, le combat

³ « Là, les roues semblent toujours être celles d'un fauteuil / personne ne porte de chaussettes ».

⁴ « Je frappe les malades ».

⁵ « Je piétine mon reflet », « je m'arrache les veines ».

⁶ « J'arrache le pantalon des infirmières », « Elles portent des culottes de gaze verte / et une épilation brésilienne ».

explicite contre la mort (« me resisto a caer »⁷) est présenté comme un duel dont elle sortirait victorieuse, elle, et qui l’oppose aux autres : « son siempre otros / los muertos »⁸, et.

Mais cette victoire affirmée et obtenue *via* la violence perpétuée contre le personnel soignant constitue-t-il un renversement réel d’une situation douloureuse ? Peut-on la considérer, véritablement, comme salvatrice ? Le lecteur du poème adoptera, vraisemblablement, une lecture distanciée par rapport à cette idée sous-jacente dans le discours de la locutrice. On notera, de plus, que la vulnérabilité, dans ce poème, n’est pas évoquée en tant que telle : elle n’est que déduite, par le lecteur, d’une part du contexte (l’hôpital : on comprend que la locutrice est malade), et de la rage qui émane de la voix-je. Ce qui pouvait apparaître d’abord comme un acte de résistance contre la vulnérabilité n’aboutit en fin de compte qu’à la rendre plus visible. La perception d’une certaine résilience ne se fait donc que conjointement à celle d’une vulnérabilité inavouée mais réelle, et que l’on devine difficilement réductible.

Cette tension entre une situation blessante et l’affirmation, par la voix-je, d’une force (même relative) se trouve spécifiquement dans le second recueil *Niñas* (2015). On y lit, souvent successivement, presque conjointement, l’affirmation de puissance de la locutrice (elle observe, commente, juge le monde) et la description de situations de violence qu’elle subit. Dans le poème « Niña n°3 » (Castrejón 2015 : 23) par un enjambement de la phrase d’un vers sur l’autre, l’absence de peur affirmée d’abord par la locutrice laisse remonter, dans le vers suivant, l’image douloureuse du viol : « Soy la niña que solo tiene miedo al miedo / cuando lo tiene encima en la cama » (v. 1-2⁹). Cette ambiguïté entre vulnérabilité et résilience est caractéristique de l’instabilité du monde où évolue la « niña » et qui provoque sa propre instabilité, voire son malaise. Dans le poème « Niña 10 (Elegía) » (Castrejón 2015 : 37), la locutrice semble forte et puissante, mais dans l’affirmation « Escucho que pertenecemos a la raza de las enfermeras crónicas » (v. 4)¹⁰, la paronomase entre « enfermeras » (infirmière) et « enfermas » (malades) (attendu avec l’adjectif « crónicas »), montre d’une part que la vulnérabilité n’est jamais résorbée, de l’autre, qu’elle caractérise certains statuts que l’on pourrait croire épargnés. Il en va ainsi de celui du soignant (l’infirmière), dont la récurrence

⁷ « Je résiste pour ne pas tomber ».

⁸ « Ce sont toujours les autres,/ les morts ».

⁹ « Je suis la petite fille qui n’a peur que de la peur / quand celle-ci se trouve sur elle, dans le lit. » On peut citer également le vers 8 du même poème : « Soy la niña que te devuelva el placer » (allusion à un plaisir sexuel partagé) immédiatement suivi, au vers 9, par : « de llorar bajo el agua de la ducha » (qui renvoie à une souffrance infligée mutuellement par deux personnes).

¹⁰ « J’entends que nous appartenons à la race des infirmières chroniques ».

dans l'œuvre de María Castrejón¹¹, prouve que la vulnérabilité se définit d'abord dans la relation à l'autre, et que bien souvent, cette relation échoue. On constate alors la difficulté à partager la souffrance, voire à la prendre en compte.

La sollicitude envers l'autre – on peut se rapporter à la théorie du *care* de Carole Gilligan (2008) – peut-elle soulager la vulnérabilité ? Celle-ci semble inhérente au destin féminin incarné, dans le recueil de 2011, par la figure mythique de Déméter¹². Si le terme de « destin » n'est pas utilisé par María Castrejón, le poème « deméter » (Castrejón 2011 : 31) décrit le poids qui pèse sur sa fille Perséphone et sur elle-même (« estás tú pagando mi rescate », v. 33). Le discours de Déméter est d'ailleurs scandé par cette plainte qui associe étroitement féminité biologique et blessure : « Me duele tanto útero »¹³ (Castrejón 2011 : 31). Bien que le poème soit adressé à Perséphone, la sollicitude envers l'autre (notamment mère-fille) n'apparaît que sous la forme univoque d'une demande de la locutrice en position de faiblesse : « sé que temas que me deprima y asole el clima mediterráneo, / pero no es culpa tuya que me violara un toro »¹⁴. Plus loin, Perséphone la réclame de la part d'Hadès : « está sola / debes entenderlo »¹⁵ (Castrejón 2011 : 51) mais elle-même ne communique pas sa propre sollicitude, et cela ne donne jamais lieu à un véritable dialogue. Aucun échange – et aucun réconfort – réels ne sont donnés à voir. Les discours successifs de Déméter, Perséphone, puis d'Hadès résonnent dans le vide.

Le second moyen de résilience envisagé dans les recueils (le rapport à l'autre) échoue donc également. La frustration du besoin de sollicitude est perceptible dans le poème « Poema a dos voces » (Castrejón 2011 : 53), disposé en deux colonnes reflétant la dualité des locuteurs. A droite, on lit, dans un discours fleuve et décousu, les indices d'un mal-être physique : « yo sentí náuseas » (v. 10), « también es bueno llorar » (v. 34), « lees el periódico con la / esperanza de que las co-/sas siempre les pasen / a los otros »¹⁶ (v. 71-74). A gauche, s'enchaînent des expressions de soutien, répétées trois à quatre fois chacune, souvent dans le même ordre : « con

¹¹ En particulier le recueil de 2017.

¹² Dans *Une voix différente. Pour une éthique du care*, Carol Gilligan rappelle d'ailleurs que le mythe de Déméter renvoie au « rôle de la femme dans le cycle de vie de l'homme », « l'importance continue de l'attachement au cours du cycle de vie », alors que « la litanie du développement glorifie la séparation, l'autonomie, l'individuation et les droits naturels » (Gilligan 2008 : 46).

¹³ « J'ai mal de tant d'utérus ».

¹⁴ « Je sais que tu as peur que je déprime et que je ravage le climat méditerranéen, / mais ce n'est pas ta faute si un taureau m'a violée ».

¹⁵ « Elle est seule / il faut que tu le comprennes ».

¹⁶ « J'ai ressenti des nausées » ; « Cela fait aussi du bien de pleurer » ; « Tu lis les journaux en espérant que cela n'arrive qu'aux autres ».

los tiempos que corren », « Si necesitas algo », « Para lo que quieras, / aquí estoy »¹⁷. Malgré la récurrence de ces termes, l'étanchéité des deux colonnes illustre l'absence de communication réelle entre les locuteurs. De même, le caractère figé, répétitif et topique des expressions de la colonne de gauche souligne l'incapacité du locuteur à soulager l'autre, voire son manque de compassion réelle. La sollicitude exprimée, dont on pourrait de prime abord penser qu'elle constitue un recours contre la vulnérabilité révèle, en fin de compte, en creux, sa propre insuffisance et ne fait qu'accentuer la sensation de désespoir et de solitude du sujet.

Cette ambivalence du rapport à l'autre est une constante des trois recueils de María Castrejón : ainsi, on peut aussi citer le poème en prose « Tengo luces en la terraza » (Castrejón 2017 : 72) où, si la locutrice convoque des figures qui l'émeuvent et peuplent ses souvenirs (« Tengo el recuerdo de gente llorando », « Tengo la imagen de una hermosa joven »), en revanche, la dureté des conseils prodigués par les autres, constitués de formules d'obligation (« Tengo que descansar me dicen Tengo que seguir viva me ordenan »¹⁸), met en évidence l'absence de compréhension et de sollicitude réelles.

Contrairement à ce qui précède, le poème « Esos días en los que no has nacido » (Castrejón 2017 : 56) inverse le rapport du sujet à sa propre vulnérabilité par l'invention d'un interlocuteur et d'une situation d'énonciation qui implique directement l'autre (« tú »). Cette deuxième personne du singulier peut avoir une valeur générale – ce qui correspond à un usage familier du « tú » en espagnol (Bedel 2002 : 448) – ou bien constituer une sorte d'*alter ego* du sujet, notamment parce qu'il est question de perceptions internes, voire intimes, qui donnent l'impression d'une fusion du « je » et du « tu ». Ce dispositif énonciatif construit fictivement une relation de communication et d'empathie, qui peut apparaître comme un moyen d'échapper à l'écrasement ou l'oppression du sujet par le monde extérieur : « todo duele como si el mundo te empujara / el espacio es un vientre que se contrae »¹⁹, compensant, ainsi, sa vulnérabilité.

Mais là encore, pourtant, il n'y a pas de dialogue. Ce n'est donc pas tant la communication réelle avec l'autre qui soulage le sujet que sa capacité d'invention, son habileté à se créer des échappatoires, même si celles-ci s'annoncent, d'emblée, comme fictives. Il en va de même pour le poème adressé à « Mary Jones » (Castrejón 2011 : 60), indigène originaire d'Alaska et décédée en 2008, trois ans avant la rédaction du recueil. La locutrice lui propose son aide (« cerremos el compromiso », répété aux vers 4 et 42) à travers une alliance inter-

¹⁷ « Par les temps qui courent », « Si tu as besoin de quelque chose... », « Pour tout ce que tu voudras / je suis là ».

¹⁸ « Il faut que je me repose me dit-on/ Il faut que je continue à vivre m'ordonne-t-on ».

¹⁹ « Tout fait mal comme si le monde te poussait / l'espace est un ventre qui se contracte ».

féminine qui pourrait bien, de prime abord, renverser la vulnérabilité, non seulement de la locutrice, mais aussi celle de Mary Jones (et d'une culture en voie d'extinction²⁰) qui apparaît ici comme celle à qui on demande un service, donc dans une position de force. Mais là encore, cette entraide s'annonce d'emblée fictive : le lecteur averti de l'identité de Mary Jones jugera cette tentative d'alliance vouée à l'échec.

L'évocation de rêves et de fantasmes constitue bien, chez María Castrejón une manière de résorber la violence subie qui n'est pas sans évoquer « l'onirisme social » (Bruneteaux 2016 : 11)²¹. Dans le troisième recueil principalement, des images de lieux lointains (la plage), d'érotisme²², juxtaposées aux allusions à l'univers hospitalier, constituent presque une technique de survie psychologique : « Mirarías mi flor y / me verías hermosa / entre los anónimos / muebles de Ikea » (Castrejón 2017 : 52)²³, « Es así / como te imagino y te quiero / sin ropa en una cama alquilada » (Castrejón 2017 : 60)²⁴. Dans le troisième recueil de l'auteure, ces rêves « s'inscri[ven]t dans cette tension entre les deux mondes puisque les histoires fabriquées sont comme le rappel incessant d'un habitus déclassé qui aspire à revenir dans le monde ordinaire » (Bruneteaux 2016 : 248), précisément ici la description des soins, de la douleur, de la solitude.

Dans quelle mesure la narration de ces fantasmes peut-elle être considérée comme un acte de résilience ? Comme le rappelle l'auteur des *Mondes rêvés de Georges*, « l'onirisme social tient à sa double face, à la fois vie alternative et histoires plus ou moins fictives enroulées autour d'enjeux identitaires » (Bruneteaux 2016 : 241). L'étude de l'énoncé, c'est-à-dire du contenu, des poèmes de María Castrejón nous laisse voir, très largement, l'échec de la violence comme recherche d'un comportement « alternatif », d'une « vie alternative ». De même, les fantasmes, les lointains et les ailleurs qui surgissent dans ces poèmes nous apparaissent d'emblée comme les lieux fictifs d'une locutrice dont nous n'ignorons à aucun moment la souffrance vécue. Reste l'autre volet de l'onirisme, celui des « histoires plus ou moins fictives », soit celui du récit en lui-même. La réalisation – écriture, publication – d'une œuvre poétique évoquant des situations de vulnérabilité est bien motivée, chez María Castrejón, par

²⁰ L'allusion à l'Alaska (v. 45) permet d'identifier ce personnage, Mary Jones, à Marie Smith Jones, la dernière locutrice de la langue *eyak* d'Alaska, morte en 2008.

²¹ L'onirisme social mobilise un « discours intérieur » du 'sujet' : l'imaginaire, l'espoir, le rêve deviennent des dispositions, des schèmes particulièrement 'producteurs' ouvrant sur des pratiques symboliques (identités plus ou moins fictives) ou des actions (changement de modes de vie) ».

²² P. Bruneteaux (2016 : 190) montre que la sexualité (et le récit de cette sexualité) constitue une part importante de l'onirisme social.

²³ « Tu regarderais ma fleur et / me trouverais belle / entre les anonymes / meubles d'Ikéo ».

²⁴ « Voilà / comme je t'imagine et je t'aime, / sans vêtement sur un lit de location ».

un « enjeu identitaire » qui vise à transformer le sujet vulnérable en auteure, en créatrice. Cette idée est revendiquée par María Castrejón dans la note initiale du troisième recueil, où elle affirme : « al escribir la enfermedad se transforma en otra cosa y quien escribe pasa de ser enferma a ser poeta »²⁵ (Castrejón 2017: 13). Ces « histoires » ne demeurent pas, comme dans le cas de « Georges » (Bruneteaux 2016), au stade de récits oraux, répétés et modifiables : la publication des œuvres au sein de réseaux éditoriaux conventionnels (les éditions Egales pour le recueil de 2011, Huergo y Fiera pour les deux suivants) convertit ces narrations ou évocations de situations de vulnérabilité en actes de résilience stables et durables. Car ce n'est pas simplement le contenu des poèmes qu'il faut interroger, mais l'acte de parole en lui-même : les procédés syntaxiques, énonciatifs et stylistiques qui transforment en argument la vulnérabilité, évoquée dans les poèmes et trouvent leur force dans l'acte d'énonciation.

De ser enferma a ser poeta : la parole aux femmes

Dire les vulnérables / dire des vulnérables

Cette énonciation de la vulnérabilité connaît au fil des recueils de María Castrejón une double évolution quant à l'instance énonciatrice. D'une part, on observe le passage d'une diversité des locuteurs dans le premier recueil (Castrejón 2011) à des locutrices, plurielles, conjointement désignées par le pluriel « niñas » (petites filles), dans le titre du second recueil (Castrejón 2015) et par le singulier « niña » (suivi d'un numéro) dans chaque poème de l'ouvrage. D'autre part, dans les deux premiers recueils, à la construction d'une « fiction » poétique où interviennent différents personnages servant, pour certains, d'*alter ego* de l'auteur (ce qui semble être le cas des « Niñas » de 2015), succède, dans le troisième, l'écriture poétique constituée comme un témoignage. Pour le dernier ouvrage, en effet, l'auteure indique dans une note préalable (Castrejón 2017 : 13-14) qu'elle renvoie dans son texte au syndrome de trouble de la personnalité dont elle souffre (« Me pusieron nombre : TLP (Trastorno Límite de la Personalidad) »)²⁶, ainsi qu'au mal-être, au rituel de soin et à la fréquentation des hôpitaux qui font son quotidien : « yo contaré los [síntomas] que en mí destacan »²⁷.

Alors que laisser la parole à Déméter et Perséphone constituait, selon le titre des sections du premier recueil, un « exercice » (Castrejón 2011 : 29), dans le troisième recueil, la prise de la parole par un sujet vulnérable qui rapporte son expérience hospitalière confère à la souffrance une dimension créatrice qui aboutit à résorber la vulnérabilité. Son discours dit la vulnérabilité

²⁵ « En écrivant, la maladie se transforme en autre chose, et celle qui écrit, de malade devient poète ».

²⁶ « On m'a donné un nom : TLP (Trouble Limite de la Personnalité) ».

²⁷ « J'évoquerai les [symptômes] qui se manifestent chez moi ».

sans tabous. Il transforme le vulnérable en témoin, puis le témoin en rapporteur et donc en créateur. Si Patrick Bruneteaux et Daniel Terrolle (2010 : 32) rappellent qu'il est des aspects que l'on cache généralement, par une « attitude politiquement correcte qui consiste à éluder les aspects les plus extrêmes de l'objet », le premier acte de résistance de María Castrejón contre cette souffrance quotidienne est bien la représentation crue de la maladie par l'adoption de champs lexicaux spécifiques récurrents renvoyant à l'univers médical et à la médication : « zuecos », « hospitales », « pastillas en cuadrículas », « las píldoras en el fondo / del metacrilato »²⁸ (Castrejón 2017 : 60 ; 98), et par l'insertion de descriptions crues et détaillées sur la démence des patients de l'hôpital : « el frío / suelo por el que caminan / los internos en calzoncillos / y gritan nombres o insisten / en ir a Carrefour »²⁹ (Castrejón 2017 : 52). Une double page située au centre du recueil (Castrejón 2017 : 50-51) est recouverte de photographies de plaquettes de médicaments, prescriptions, bilans, qui donnent à voir, littéralement, les traces de ce quotidien psychiatrique. Il faut souligner le caractère exceptionnel, au sein de l'œuvre de María Castrejón³⁰, de l'usage de ce médium, la photographie, pour conférer une visibilité réelle à la vulnérabilité.

Par ailleurs, l'écriture poétique, parce qu'elle emprunte la forme du témoignage, acquiert une dimension politique. Aussi singulière (au sens premier du terme) que soit la voix-je, elle n'en permet pas moins la résonance et l'émergence d'autres figures vulnérables – la plupart du temps féminines. Il n'est dans les poèmes aucune rupture ni articulation (typographique, syntaxique, sémantique) entre la description des autres patient(e)s de l'hôpital et la locutrice elle-même. La première personne du pluriel marque la communauté de leur condition, de même que la description objective d'un lieu, contexte médical de leur souffrance, qui les réunit : « hay salas donde / las niñas con gafas vomitan / en cajas de cartón en forma / de hígado las ancianas con / respirador verde intentan / recostarse en sus hijas » (v. 11-15)³¹. Les enjambements et l'absence de ponctuation ou de transition entre les images des un(e)s et des autres illustrent cette proximité du discours où le sujet et l'objet ne font qu'un(e). La vieille femme, la jeune fille anorexique et la locutrice elle-même sont prises dans la même dépendance et caractérisées par la même fragilité.

²⁸ « sabots » (les chaussures portées par les soignants), « hospitaliers », « des comprimés dans des petits carrés », « pilules au fond / du méthacrylate ».

²⁹ « Le sol froid sur lequel marchent les malades internés, en caleçon, qui crient des noms ou insistent pour aller à Carrefour ».

³⁰ Il y a quelques cas d'utilisation d'un médium visuel dans le recueil de 2011.

³¹ « Il y a des salles où les petites filles à lunettes vomissent / dans des caisses en carton en forme / de foie les vieilles femmes avec / des appareils respirateurs verts essaient / de se reposer sur leurs filles ».

Cette communauté des luttes émergeait déjà dans le recueil *Niñas* (Castrejón 2015). A travers la figure de la « niña » (Castrejón 2015), résonnaient celles du pauvre, du vagabond, du mendiant, sous-jacentes, implicites. S'il n'est jamais question directement dans les poèmes du vagabondage et de la pauvreté extrême, ces thèmes surgissent en filigrane, associés à la locutrice : errance dans le métro (Castrejón 2015 : 41-42), sommeil dans des lieux inappropriés et inconfortables, comme un escalier (Castrejón 2015 : 49-50), récupération d'ordures (Castrejón 2015 : 31-32), même pour s'alimenter (Castrejón 2015 : 21-22). A la problématique amoureuse, sexuelle, affective qui domine dans ces poèmes, se superpose l'image d'un dénuement social extrême. Les figures vulnérables s'interpellent : déjà, dans le premier recueil, on constatait la pluralité et la diversité des personnes vulnérables : enfants (« los cuerpos desgastados/ de los niños alcohólicos », v. 5-6³²) (Castrejón 2011 : 31), vieille femme (« una mujer que llora los años que ya no tiene », v. 25³³), personnes âgées (poème « Dos viejos hablan de la pena de muerte »³⁴) (Castrejón 2011 : 83), femme malade (« tienes una úlcera en el útero »³⁵). A travers la « niña », affleurent tous les laissés pour compte de notre société pris ensemble, superposés même dans le discours.

Ainsi les vulnérables apparaissent comme un groupe uni, notamment contre un ennemi commun, dont on lit la description, par exemple, dans le poème « El cobarde esconde » (Castrejón 2017 : 29). Celui-ci donne à voir le conflit entre une figure adulte, masculine et violente (nommée « el cobarde », le lâche), et une figure vulnérable (la « niña » encore dans ce troisième recueil). Ce conflit ne porte pas sur la violence elle-même mais sur la possibilité de montrer et de dire cette violence. Le « lâche » est celui qui refuse d'entendre (« aplasta / el cuello de quien / dice las cosas / que no soporta »³⁶), d'exprimer (« El cobarde grita solo / cuando no lo oyen »)³⁷, de voir la vulnérabilité en face (« el cobarde huye / de los enfermos »³⁸). Il est révélateur qu'au-delà du « cobarde », ce soit bien le silence et le tabou qui sont considérés comme ennemis de la locutrice et des vulnérables. Ce silence imposé est également dénoncé dans le poème « Tumbada en silencio como... » (Castrejón 2017 : 27). En retour, l'acte de parole – poétique, notamment – est bien désigné comme un acte de courage.

³² Nous traduisons : « Les corps abîmés/ des enfants alcooliques ».

³³ « Une vieille femme qui pleure les années qu'elle n'a plus ».

³⁴ « Deux vieux parlent de la peine de mort ».

³⁵ « Tu as un ulcère à l'utérus ».

³⁶ « Le lâche serre le cou de quiconque/ dit les choses/ qu'il ne supporte pas ».

³⁷ « Le lâche crie seul/ quand on ne l'entend pas ».

³⁸ « Le lâche fuit/ les malades ».

Dire la vulnérabilité, chez María Castrejón, a donc une signification politique précise, affirmée dans les trois recueils mais qui prend dans le dernier recueil une dimension nouvelle : il s'agit bien de concéder aux « subalternes » le droit de « parler » pour reprendre les termes de G. C. Spivak (2009) : de donner la parole aux femmes dans leur position de subalternes. Dire la vulnérabilité, c'est dire « le dire des vulnérables », c'est dire les femmes qui disent leur vulnérabilité. Et c'est déjà la dénoncer.

Analyse critique et poétique de la vulnérabilité

Ce discours permet non seulement de prendre connaissance de cette souffrance mais également de la problématiser, de l'interroger, d'en étudier les causes. Un premier aspect que nous pouvons observer est par exemple l'ancrage contextuel. La vulnérable parle en un certain lieu, et ce lieu (la ville, le foyer, la société), ainsi que les rapports sociaux qui s'y jouent (familiaux notamment), sont la cause de sa vulnérabilité. Dans le premier poème de la section initiale du premier recueil (Castrejón 2011 : 31), abondent les objets de son quotidien le plus banal (« comida congelada », v. 3, « bolsa de la compra, v. 10 ; « zapatos planos », v. 13³⁹). Le mythe de Déméter et de Perséphone (déchirement causé par la perte de l'autre, solitude) s'ancre dans un contexte contemporain de femmes au foyer, responsables des tâches domestiques – cet aspect ressort particulièrement dans le poème dont la locutrice est Perséphone (Castrejón 2011 : 51). Ainsi, María Castrejón nous rappelle que « la faiblesse n'est pas un état mais un processus » (Payet 2011), que « les facteurs de vulnérabilité sont trop souvent plus extrinsèques qu'intrinsèques [...] c'est d'abord la société qui vulnérabilise les individus et non l'inverse » (Brodiez-Dolino 2010). Ainsi, malgré son hypotexte antique, l'histoire de Déméter ne fait l'objet d'aucune distance (temporelle) qui « diminuerait » la gravité de son viol. C'est au contraire un portrait d'une femme au foyer désespérée où on lit, en creux, l'indifférence d'une société, contemporaine et occidentale, vis-à-vis des souffrances des femmes.

Le poème suivant (Castrejón 2011 : 34-35) expose crûment cette réification du sujet féminin puisqu'il consiste en une énumération, très verticale sur la page (du fait des vers courts), d'actions, où le « je » est sans cesse en position de complément d'objet : « Me chocan / me buscan / me agreden / me sangran / me golpean / me tocan / y huyen » (v. 3-9)⁴⁰. La troisième

³⁹ Nous traduisons : « Nourriture congelée » (v. 3), « sac de commissions » (v. 10), « chaussures plates » (v. 13).

⁴⁰ « On me choque, / on me cherche / on m'agresse / on me saigne / on me frappe / on me touche / et on fuit ». On peut traduire ces phrases en adoptant soit le pronom personnel sujet « on », soit « ils ».

personne du pluriel (tournure impersonnelle en espagnol) désigne la société, particulièrement les hommes, coupables de causer la vulnérabilité de la locutrice femme.

Cette contextualisation et cette spatialisation de la « figure vulnérable » s’observe aussi dans le second recueil, *Niñas* (2015). La figure de la petite fille (« niña ») ne saurait, à première vue, être plus éloignée des figures mythiques et multiséculaires du premier recueil. Dans son discours, souvent revendicateur, insolent, provocant, s’exprime un désir – et un sentiment – de puissance qui passe justement par l’appropriation de l’espace public : ville, rues et parcs (« Soy la niña que salta por la ventana », v. 1, « que anda en las calles », v. 5) dans le poème « Niña n°2 » (Castrejón 2015 : 21). Mais là encore, cet ancrage dans le quotidien est une lutte, un effort. La « niña » apparaît avant tout comme asociale, indiscreète. Sans doute à cause de son jeune âge, elle est davantage observatrice du monde, de ceux qui l’entourent (l’interlocuteur ou interlocutrice de certains poèmes) qu’elle épie (« Soy la niña que ve la tele a través de tu puerta, / entreabierta », v. 9-10 du poème 2 ; « Soy la niña que está detrás de ti en la cola del pan / y lee gratis los titulares de tu periódico », poème 3, v. 10-11⁴¹). Elle apparaît comme une menace latente, voire une véritable gêne (« soy la niña que... vomita en el asiento /de tu coche », v. 10-11 du poème 2⁴²) pour le reste de la société (et le locuteur du poème). De cette position d’observatrice distanciée, lui vient une clairvoyance et donc un certain pouvoir sur une société où elle demeure marginale, insoumise car inclassifiable : « Soy la niña peligrosa para los formularios sin casillas y con puntos suspensivos », v. 23-24 (Castrejón 2015 : 27)⁴³. Cette non-conformité sociale lui confère indiscutablement une certaine maîtrise de la situation. Ainsi, lorsqu’elle affirme « Soy la niña disfrazada de niña »⁴⁴, à la fin du poème « Niña n°3 » (Castrejón 2015 : 23), le terme « niña » semble signifier successivement la fragilité (associée à la jeunesse et la féminité), ce qui est une représentation sociale commune, pourrait-on dire, de la « petite fille », et la puissance, dans la mesure où cette identité est volontaire (« disfrazada de ») et revendiquée (« soy »).

Défaire et refaire la langue

Le langage est donc au cœur de la révolte de María Castrejón. C’est par le langage que se démantèle la vulnérabilité. Et démanteler la vulnérabilité implique, aussi, de défaire une certaine culture. La réflexion pédagogique sur la langue dans le poème liminaire « No me sale

⁴¹ « Je suis la petite fille qui regarde la télévision par ta porte/ entrouverte » ; « Je suis la petite fille qui est derrière toi dans la file d’attente de la boulangerie/ et qui lit gratuitement les gros titres de ton journal ».

⁴² « Je suis la petite fille qui vomit sur le siège/ de ta voiture ».

⁴³ « Je suis la petite fille dangereuse pour les formulaires sans case et avec points de suspension ».

⁴⁴ « Je suis la petite fille déguisée en petite fille ».

del coño » (Castrejón 2011 : 25)⁴⁵ est révélatrice. La locutrice reprend une phrase de la pensée *straight* (Wittig 2018 : 72)⁴⁶ pour lui conférer une complexité nouvelle à même de traduire sa propre pensée complexe. Le poème est en effet structuré par la phrase « No me sale del coño »⁴⁷ (répétée à sept reprises, aux vers 1, 9, 20, 32-33, 46, 52, 53) avec des variantes (v. 11-12, 51) révélatrice d'une pensée communément admise dans la société : celle de la détermination biologique des femmes, notamment des auteures. La rapidité de la formule (« no me sale ») et l'usage d'un terme familier (« coño ») évoque ces stratégies langagières qui, telles que « le verlan, les insultes, les moqueries et les plaisanteries, [...] les refus d'obtempérer », renvoient à des « pratiques symboliques de marronnage » (Bruneteaux 2016 : 252). Ici, l'idée reçue d'une essence féminine – réduite à son sexe, sa vulve – conçue comme étant à l'origine des actions des femmes (dont l'écriture) est démentie. La phrase « no me sale del coño » signifie donc : « vous, les hommes, la société toute entière, vous pensez que j'écris, moi, en tant que femme, avec mon sexe de femme, parce que j'ai un sexe de femme, mais ce n'est pas le cas ». L'évocation soudaine de l'interlocuteur, au détour d'un complément du nom (« del hueco de tu muela », v. 8⁴⁸) constitue un moyen, humoristique et quelque peu irrévérencieux, de retenir son attention pour l'impliquer dans le discours de la locutrice, ce qui confirme son but pédagogique. C'est bien cet interlocuteur imprégné de culture *straight* qui rend nécessaire, par ses idées reçues, la prise de parole de la locutrice. Finalement, la phrase paradoxale « no tengo coño »⁴⁹ (v. 28) dément tout à fait l'idée d'une essence féminine immuable et naturelle.

C'est à travers les différents usages du verbe « salir » (sortir) qui implique la provenance, le rapport au corps et le lien contesté entre écriture et corps, que la locutrice défait la pensée *straight*. En effet, si la phrase « no me sale... » renvoie d'abord à la locutrice⁵⁰, ce qui renvoie au sens premier et locatif du verbe « salir », très vite il est rapporté à d'autres personnes (« de los cobardes », v. 22), ce qui perturbe l'usage commun, et souligne que la motivation de l'écriture est extérieure à la locutrice elle-même. Ainsi, transparaissent dans son discours des situations d'affrontement entre dominants, malveillants, et vulnérables (« los muertos », v. 23, « los enfermos », v. 24). Enfin, l'expression « no me sale » est reprise en un

⁴⁵ Ce poème précède les trois sections « Déméter », « Perséphone » et « Hadès » qui structurent le recueil.

⁴⁶ Monique Wittig : « Il s'agit de 'femme', 'homme', 'différence', et de toute la série de concepts qui se trouvent affectés par ce marquage y compris des concepts tels que 'histoire', 'culture', et 'réel' ».

⁴⁷ Cette expression se traduirait par : « Cela ne me sort pas du con » ou « cela ne me vient pas du con ».

⁴⁸ « le creux de ta molaire ».

⁴⁹ « Je n'ai pas de con ».

⁵⁰ Les amorces suivantes : « me sale de los orificios », v. 3, « me sale de la vista », v. 10, « me sale de las cicatrices », v. 13, donnent lieu à des énumérations qui couvrent les dix-neuf premiers vers du poème.

sens courant et figuré : « No me sale pedir la vez / meto los pies / sin permiso »⁵¹. La négation de la pensée *straight* (ici, la prétendue essence féminine) signifie le refus des normes et la perturbation de l'ordre social : « meto los pies en el vaso de agua » (v. 37)⁵².

Toutefois, si la locutrice revendique cette prise de position, elle évoque aussi les risques que cela suppose, lorsqu'on lit, au vers suivant, « me ahogo » (je me noie). Le complément d'objet direct « en el vaso de agua » se rapporte successivement, par une sorte de glissement syntaxique, à deux verbes situés de part et d'autre de ce complément (« meto », v. 37, et « me ahogo », v. 38), si bien que l'affirmation de courage (« je mets les pieds dans le verre d'eau ») n'est pas dissociable d'un danger de mort (« dans le verre d'eau je me noie »). Les diverses images de salissure (v. 40), de chute (v. 41) et les exclamations répétées (« ¡No me sale! ¡No me sale! ¡No me entra en la cabeza! » v. 42-45) sont contrebalancées, également, par l'effort pédagogique de la locutrice qui explique que ce qui la pousse à l'écriture, ce n'est pas son sexe (« coño »), mais ses diplômes (« los máster del universo/ editorial »).

Ce poème annonce clairement la ligne du premier recueil de María Castrejón. Les préjugés sexistes démontés, c'est la conscience d'un monde injuste (réparti entre bourreaux et vulnérables) et le sentiment de révolte qui donnent l'impulsion à l'écriture poétique. Cette réflexion sur le langage et les préjugés de la pensée *straight*, à visée pédagogique dans son adresse au lecteur, est explicite dans le poème longuement intitulé : « los ratones son siempre de algún sitio, de ciudad, de campo, de biblioteca...las ratas de cloaca, de laboratorio »⁵³ (Castrejón 2011 : 38). Au masculin « ratones », l'espagnol associe des lieux qui déterminent l'identité de l'animal, alors que les compléments habituels du féminin « rata » renvoient à un animal réifié et exploité par l'homme. Cette réflexion sur le langage guide la lecture du poème où une locutrice féminine exprime sa joie d'accomplir les tâches domestiques. Les syllabes « la-la-rá / la-ri-ta » (v. 6-7) qui miment sa chansonnette font d'ailleurs résonner avec humour le terme « rata » du titre. On perçoit alors le double sens et le propos féministe du titre : la femme est au foyer ce que la souris (« rata ») est au laboratoire ou au « trou », un lieu d'enfermement et d'exploitation. La confrontation du titre avec le corps du poème qui expose bien une situation de vulnérabilité permet de lire le poème comme un discours engagé et un acte de résilience.

⁵¹ « Pas envie d'attendre mon tour/ je mets les pieds/ sans autorisation »

⁵² « Je mets les pieds dans le verre d'eau ».

⁵³ Les rats sont toujours de quelque part, des villes ou des champs, des bibliothèques...alors que les souris sont dans leur trou, sont de laboratoire ». Nous traduisons ici « ratón » par « rat » plutôt que « souris », et, à l'inverse, « rata » par « souris » plutôt que « rate » pour conserver le genre (masculin et féminin) des deux termes en français comme en espagnol.

L'ironie et le double sens sont les outils de cet *empowerment* de la locutrice : l'affirmation finale « a veces sacudo el felpudo » (v. 25-26)⁵⁴ – où le terme « felpudo » (paillason, littéralement) peut aussi désigner le sexe féminin – connote la puissance de révolte, que n'auront décelée que les lecteurs qui maîtriseront le double sens dont les clés sont données par la locutrice.

La prise de pouvoir se situe donc dans la connaissance du langage et de son usage, mais aussi dans l'usage des références culturelles et dans l'énonciation d'un détournement ou d'une réinterprétation de notre culture. On pense, notamment, aux références que l'œuvre de María Castrejón fait aux contes pour enfant. Dans le titre du premier recueil *Volveré mucho más tarde de las doce* (2011)⁵⁵, la mention de l'heure (« las doce », minuit) permet l'identification de la référence au conte de Cendrillon, mais le comparatif (« mucho más ») et, surtout, la première personne (« volveré », je reviendrai) substituée à la seconde personne (dans la formulation du conseil « Reviens avant minuit ») constitue une affirmation de la désobéissance par rapport aux normes sociales (des comportements féminins) et, plus largement, à la pensée *straight*. Le même refus d'obtempérer se lit dans le poème « Lo que le dijo Caperucita al Lobo 15 años después del suceso que todos conocemos »⁵⁶ (Castrejón 2011 : 93), référence au conte du Chaperon Rouge dont la dimension populaire est soulignée par la première personne du pluriel et la précision « que todos conocemos ». Dans le corps du poème, le binarisme de la pensée *straight* et la polarisation des genres, notamment dans la relation de séduction, est contesté ainsi que l'idéalisation de la rencontre amoureuse. Le verbe « te quiero », répété en anaphore, renvoie à un amour quotidien, où le désir charnel est réciproque (« Porque te como mejor/ Porque los dos tenemos hambre », v. 52-53)⁵⁷.

Une lecture de l'œuvre poétique de María Castrejón pourrait laisser le goût amer de l'échec, de la frustration provoquée par l'impuissance, tant les situations de vulnérabilité abondent et tant les moyens mis en œuvre pour lui échapper – violence, onirisme, secours des autres – semblent vains et désespérés. Nous l'avons dit : la rage provoque sa parole. María Castrejón (Marrón 2017) affirme d'ailleurs que la poésie est ce qui « s'assimile le plus à crier »⁵⁸. Mais cette conclusion ne tiendrait pas compte de l'effort poétique (scriptural, mais aussi éditorial)

⁵⁴ « Parfois / je secoue le paillason ».

⁵⁵ « Je rentrerai bien plus tard que minuit ».

⁵⁶ « Ce qu'a dit le Petit Chaperon Rouge au Loup 15 ans après l'histoire que nous connaissons tous ».

⁵⁷ « Pour mieux te manger / Parce que nous avons faim tous les deux ».

⁵⁸ María Castrejón « hace poesía, dice, porque es lo "más parecido a gritar" ».

créateur dont ces trois ouvrages témoignent. Si la vulnérabilité peut être définie comme réversible (Tourette-Tugis et Thievenaz 2012), c'est bien ce qu'on retient, aussi, de la confrontation de l'énoncé et de l'acte d'énonciation. La parole est donnée aux vulnérables et les rend puissantes : pour ce qu'elles disent et dévoilent sans fard, d'abord, et pour la manière dont elles le disent, ensuite. La maîtrise du langage, du sens, et à travers eux de la culture (l'exemple du conte), est une reconfiguration de la pensée *straight* en un discours complexe qui donne enfin, aux vulnérables, le droit à la parole.

Références bibliographiques

BEDEL Jean-Marc, *Grammaire de l'espagnol moderne* (2002), Paris, PUF

Brodiez-Dolino Axelle, « Le concept de vulnérabilité » (2016), *Laviedesidees.fr*, en ligne : <https://laviedesidees.fr/Le-concept-de-vulnerabilite.html>

BRUNETEAUX Patrick et Daniel Terrolle, *L'arrière-cour de la mondialisation. Ethnographie des paupérisés* (2010), Broissieux, Éditions du Croquant

BRUNETEAUX Patrick, *Les mondes rêvés de Georges. Fabrications identitaires et alternatives à la domination* (2016), Presses Universitaires de Rennes

CASTREJÓN María, *Volveré mucho más tarde de las doce* (2011), Madrid, Egales

CASTREJÓN María, *Niñas* (2015), Madrid, Huerga y Fierro

CASTREJÓN María, *La inutilidad de los miércoles* (2017), Madrid, Huerga y Fierro

GILLIGAN Carol, *Une voix différente. Pour une éthique du care* (2008), Paris, Flammarion

Marrón Nuria, « Las poetas que nos asoman al abismo » (2017), el Periódico (Extremadura), en ligne : https://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/masperiodico/poetas-asoman-abismo_1031310.html

Payet Jean-Paul, « L'enquête sociologique et les acteurs faibles », *SociologieS* [En ligne], *La recherche en actes, Champs de recherche et enjeux de terrain*, mis en ligne le 18 octobre 2011, consulté le 25 mars 2019. URL : <http://journals.openedition.org/sociologies/3629>

Soulet Marc-Henry, « Les raisons d'un succès » (2014), dans Brodier Dolino Axelle, Von Buelzingsloewen Isabelle, Eyraud Benoît, Laval Christian et Ravon Bertrand (dir.), *Vulnérabilités sanitaires et sociales. De l'histoire à la sociologie*, Rennes, PUR

SPIVAK Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?* (2009) Paris, Amsterdam

Tourette-Turgis Catherine et Thievenaz Joris, « La reconnaissance du pouvoir d'agir des sujets vulnérables : un enjeu pour les sciences sociales » (2012), Paris, L'Harmattan, « Le sujet dans la cité », p. 139-151. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-le-sujet-dans-la-cite-2012-2-page-139.html>

WITTIG Monique, *La pensée straight* (2018), Amsterdam