



HAL
open science

Corps décomplexés et corps rebelles. L'écriture poétique érotique et lesbienne de Txus García et María Castrejón

Lucie Lavergne

► **To cite this version:**

Lucie Lavergne. Corps décomplexés et corps rebelles. L'écriture poétique érotique et lesbienne de Txus García et María Castrejón. La Revue du GRAAT, 2019. hal-02365432

HAL Id: hal-02365432

<https://hal.science/hal-02365432>

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.

Corps décomplexés et corps rebelles. L'écriture poétique érotique et lesbienne de Txus García et María Castrejón

Uninhibited and rebel bodies. Txus García and María Castrejón's erotic and lesbian poetry.

Lucie Lavergne

Nées en 1974, les poètes lesbiennes *queer* espagnoles María Castrejón et Txus García assistent, enfants, à l'évacuation du lourd héritage culturel et sociétal de la dictature franquiste terminée en 1975. La promotion de la femme-mère, la répression et criminalisation de l'homosexualité avec la « Ley de Peligrosidad y Rehabilitación social » (ley 16/1970)¹ qui perdura jusqu'en 1978, mais aussi l'invisibilisation des lesbiennes et la négation de leur sexualité (Juliano et Osborne, 2008, 9-10) en sont des aspects marquants. Dans le sillage du mouvement féministe qui apparaît quinze jours après la mort de Franco en 1975 avec les premières Journées pour la Libération de la Femme (Martínez, 2017, 77)², surgit le mouvement lesbien au Pays Basque³, en Catalogne, et à Madrid. Le « Colectivo de Feministas Lesbianas » est créé à Madrid en 1981. Les « Primeras jornadas de lesbianas sobre sexualidad » sont célébrées en 1983 et constituent le point de départ d'un mouvement lesbien à niveau national⁴. A partir des années 1990, ses branches les plus radicales, comme les collectifs LSD (Lesbianas sin duda) ou LRG (La Radical Gay) forment le mouvement espagnol *queer* (Martínez, 2017, 80).

Les années 2000 sont marquées, en Espagne, par une explosion de groupes autonomes de jeunes femmes, transféministes ou *queer*, à l'appartenance idéologique et aux répertoires d'actions variés (Martínez, 2017, 81-83). Il faut mentionner la répercussion des travaux du philosophe *queer* Paul Preciado dont le *Manifiesto contrasexual* sort en 2002 en Espagne. Certains spécialistes évoquent un « changement profond du féminisme espagnol », dont

¹ Elle prédisait une forte surveillance des homosexuels et leur enfermement dans de véritables camps de concentrations (prisons spécialisées, comme à Fuerteventura).

² Il s'épanouit ensuite dans les années 1980, notamment avec le « Manifeste des jeunes femmes » de 1986 (Martínez, 2017, 78)

³ Le premier groupe de femmes lesbiennes a été créé Bizkaia en 1979 comme le souligne Amparo Villar dans l'article « ¿Lesbiana? Encantada, ¡es un placer!»: Representación de las lesbianas en Euskal Herria a través de los grupos organizados », in PLATERO Raquel, *Lesbianas. Discursos y representaciones*, Madrid, Melusina, p. 66.

⁴ Sur ce mouvement lesbien, voir Empar Pineda, « Mi pequeña historia sobre lesbianismo organizado en el movimiento feminista de nuestro país », in PLATERO Raquel, *Lesbianas. Discursos y representaciones*, Madrid, Melusina, p. 31-59, et <https://www.chueca.com/articulo/biografia-hitos-y-objetivos-del-movimiento-lesbico-en-espana>. Consulté le 17/01/2019.

témoigneraient la proclamation du « Manifeste pour l'Insurrection Transféministe », et tout spécialement, l'appel de 2014 en faveur du transféminisme (Martínez, 2017, 76)⁵. Si la lutte est menée contre le devenir-femme normatif (hérité du franquisme) et toute identité « femme » collective et homogène (Castro, 2014, 141)⁶, le point d'ancrage des réflexions et des combats est bien le corps, « lieu où se croisent et interagissent tous les conflits, milieu colonisé par l'imaginaire culturel, par les lois sociales et par les institutions politiques » comme dit María Jesús Fariña (Castro, 2014, 107)⁷.

Car il s'est, certes, produit une évolution considérable de la perception de l'homosexualité, en Espagne, parfois considérée aujourd'hui comme un « laboratoire des libertés sexuelles » (Platero, 2008, 18). La loi 13/2005 qui autorise le mariage gay, la loi 3/2007 pour les droits des personnes transsexuelles sont des exemples marquants, de même que plusieurs lois sur les « parejas de hecho », couples homosexuels, votées entre 1998 et 2005 dans plusieurs Communautés Autonomes (Platero, 2017, 17). Néanmoins, cette intégration du « bonhomo » (Bourcier, 2017, 110⁸) à la société espagnole et à la norme hétérosexuelle n'est-elle pas aussi une expulsion du corps sexuel⁹ ? La lutte contre l'hétéronormativité et contre toutes les classifications binaires auxquelles on le soumet – « hommes/femmes, masculin/féminin, hétérosexuel/homosexuel » (Osborne, 2008, 97) – concerne donc en premier chef le corps. Et contre l'hétéronormativité, dit Sam Bourcier, « il y a des corps *queers*, les monstres, les freaks, les estropiés et les corps nus. Ils ont en commun de revendiquer des espaces et des corps qui comptent dans toute leur diversité : des corps de plaisir dédiés à des formes de sexe non reproductifs. » (Bourcier, 2017, 112).

Sam Bourcier considère que le corps constitue une « zone d'autonomie » (Bourcier, 2018, 18). De fait, depuis les années 2000, les poètes espagnoles produisent des « corps et des

⁵ Nous traduisons toutes les citations d'auteur(e)s espagnol(e)s.

⁶ « La unidad en el movimiento feminista en torno al sujeto político Mujer desaparece en los años 90 ya que empieza a resultar insuficiente para representar a las mujeres y a las otras mujeres. Una identidad colectiva y homogeneizadora para la mujer resultaba ya inoperante » (Castro p. 141)

⁷ Citation effectuée par E. Castro (2014, 107). Nous traduisons.

⁸ BOURCIER Sam, « “Why my/your body is still a battleground”, Performance queer et néolibéralisme. Zarra Bonheur vs Descartes », in BERGES Karine, *op. cit.*, p. 110. Il observe d'ailleurs ce phénomène de normalisation depuis les années 1970, p. 110 : « Dans les années 1970 : les gays et lesbiennes homonormatifs alimentent ce mouvement inverse de reprivatisation, de re-domesticisation et d'individualisation que favorisent l'assimilation, le mariage et le “management de la diversité” au travail ».

⁹ Cette expulsion, Sam Bourcier rappelle qu'elle est au fondement de notre société capitaliste (*ibid*, p. 106), se référant notamment à *Caliban et la sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive* de Silvia Federici. « La bataille du corps, dit Bourcier, en tout cas celle de l'esprit victorieux contre le corps est caractéristique de la modernité et de la transition capitaliste comme nous le prouve notre dressage culturel, politique et épistémique au carthésianisme ».

sujets non hétérocentrés et impossibles à classifier » (Castro, 2014, 12) poursuivant le « questionnement du sujet femme du féminisme espagnol » qui anime les jeunes féministes depuis les années 1980 (Martínez, 2017, 79). Dans l'œuvre de jeunes lesbiennes *queer*, comme Txus García ou María Castrejón, le corps est un champ de bataille¹⁰. L'évocation, la description, la mise en scène du corps, notamment dans les lectures publiques et performances, permet aux jeunes auteures de fonder une *subjectivité* performative (Castro, 2014, 9¹¹).

Omniprésent dans les œuvres poétiques de T. García et M. Castrejón, le corps sexuel et désirant, épanoui, décomplexé, scatologique, est, parfois aussi, porteur de blessures. L'exhibition, le récit (poétique) du corps ont une valeur protestataire au point que la performeuse Diana J. Torres parle de « pornoterrorisme » (Torres, 2011). Cinq ouvrages publiés dans les années 2010 : *Poesías para niñas bien* (2011) et *Este torcido amor* (2018) de Txus García; *Volveré mucho más tarde de las doce* (2011), *Niñas* (2015) et *La inutilidad de los miércoles* (2017) de María Castrejón, permettent d'observer comment le corps décomplexé fait éclater les carcans du patriarcat. Il y a d'abord un long processus d'acceptation du corps, où celui-ci s'affirme notamment grâce à la performance, puis l'exaltation où le corps est perçu comme essentiellement beau. Par ailleurs, il apparaît bien souvent en poésie à travers son désir sexuel, vorace, voire violent. C'est le désir et le sexe, comme nous verrons, qui permettent au corps lesbien d'occuper la place. Enfin, face aux discriminations que continue de subir le corps lesbien, le désir sexuel marque aussi l'effort fébrile de lutter contre l'exclusion et la mort.

Performances du *queer-po*

Le jeu de mot « queer-po », paronomase du terme « cuerpo » (corps) formée à partir de « queer » se trouve dans le poème final, « Cuidado », du premier recueil de Txus García, *Poesía para niñas bien* (2011, 74). Ce « queer-po », corps queer alors associé à la locutrice, est le marqueur à la fois d'une intégration dans un collectif féminin, par la première personne du pluriel (« te mostramos nuestros *Queer-pos* », v. 30) et d'une spécificité (par l'usage de l'italique), valorisée par la majuscule à « *Queer* ». Il n'apparaît qu'au terme d'un long processus de transformation, d'affirmation et, surtout d'acceptation, par la locutrice, de son corps et de sa sexualité mené principalement dans ce premier recueil extrêmement autobiographique. Le

¹⁰ Désormais, « le discours des lesbiennes *queer* parle de corps, pratiques et désirs lesbiens, transgressant les représentations préalables du lesbiannisme féministe des années 80 ». (Trujillo, 2008, 114).

¹¹ Nous traduisons les citations depuis l'espagnol.

corps est d'abord perçu comme problématique, non conforme, hors norme, avant d'être accepté. Les tout premiers poèmes oscillent entre l'affirmation d'une identité: « Aquí estoy. Me llamo Txus y soy transgénero » (Me voici. Je m'appelle Txus et je suis transgenre) dans le poème « Document National d'Identité » (García, 2011, 11), et la description d'un corps maladroit, mal assumé, perpétuellement canalisé par les vêtements et accessoires, et même « corrigé » : « manoletinas, braguitas y encajes, lacitos, / un parche en el ojo vago, gafas. / Plantillas correctivas. » (v. 5-7)¹². L'énumération, fréquente chez T. García, illustre le caractère envahissant de cette canalisation sans répit du corps, qu'on tente en vain de brider, de rectifier, de dissimuler. Apparaît le thème du travestissement involontaire, subi, dès le premier poème : « Madre me trans-vestía como una señorita » (v. 4), « Hice la comunión trans-vestida de blanco » (v. 8)¹³. Le corps se voit imposer une norme sociale, oppressante (clairement associée à une présence religieuse forte), dans laquelle il ne peut se reconnaître.

La locutrice de Txus García rappelle comment elle fit, enfant, l'expérience de cette situation de non-conformité de son corps, de l'impossibilité d'entrer dans les cases préétablies du patriarcat : « Era muy *trans* para barbilampiños machotes, / mucha chica para los maricones de armario y / demasiado camión para las tontas hetero », dans le poème « Pasaporte » (GARCÍA, 2011, 12), v. 12-14¹⁴. Irréductible au binarisme masculin/féminin, le corps ne s'inscrit nulle part et nulle part il n'est « reconnu » : « Tenía tristes problemas de peluquería : / y si me corto el pelo, y si no me lo corto. / ¡Eh, chico! ¿Tienes hora? Si me lo cortaba, / o ¿quién era yo? Si me lo dejaba crecer » (v. 15-17)¹⁵. Le corps, pour T. García, est donc, d'abord, facteur de désarroi et d'un sentiment d'exclusion, voire de solitude au pays de « Transylvania », le « pays des trans », mentionné aux vers finaux du premier et du deuxième poèmes.

María Castrejón renvoie aussi dans son œuvre poétique, sur un ton plus amer, à cette assignation féminine normée du corps. Le poème « Introducción teórica » (Castrejón, 2011, 25), placé en exergue à son premier recueil *Volveré mucho más tarde de las doce*, comme une sorte de guide de lecture, est scandé par la phrase « no me sale del coño » (cela ne me sort pas du con). La locutrice évoque différentes activités, notamment l'écriture (« No me sale del coño escribir », Cela ne me sort pas du con, d'écrire) toutes dissociées de l'assignation sexuelle

¹² Je traduis : « ballerines, culottes et dentelles, petits rubans / un cache devant l'œil qui louche, des lunettes / des semelles correctives ».

¹³ « ma mère me trans-vêtait en demoiselle », « je fis ma communion trans-vêtue de blanc ».

¹⁴ « J'étais très *trans* pour les petits machos imberbes / très filles pour les pédés restés dans le placard / et trop camionneuse pour les stupides hétéros ».

¹⁵ « J'avais de tristes problèmes de coiffures : / je me coupe les cheveux ou je ne me coupe pas les cheveux ?/ *Et, bonhomme, tu as l'heure ?* si je me les coupais, ou alors *Qui étais-je* si je me le laissais pousser ».

« génitale ». Celle-ci est même niée : « Nada me sale del coño / ni me entra / no tengo coño » (v. 26-28)¹⁶.

Le corps n'est pas rejeté pour lui-même, mais son assignation genrée, voire les marques, sur le corps, du genre féminin, sont d'emblée perçues comme douloureuses. Dans le poème suivant, « démeter » (Castrejón, 2011, 31), la locutrice, déesse de la terre contemporaine et déprimée, s'exclame : « me duele tanto útero » (v. 1) : « j'ai mal à l'utérus », ou plutôt « j'ai mal à *force de tant* d'utérus », comme si l'utérus n'était pas tant un organe féminin qu'une métonymie du genre féminin, figé par la société et en souffrance : « hija mía, me duele tanto útero, / porque me escribieron / me pintaron / me esculpieron / madre » (v. 13-17)¹⁷. La tournure impersonnelle (la troisième personne du pluriel en espagnol) désigne la société traditionnelle qui fige, notamment dans l'art : écriture, peinture, sculpture, et transforme en « hystérie » le vieil éternel féminin morbide et déprimant.

Contre cette féminité insoutenable et figée du corps, imposée par la norme sociale, le corps *queer* se joue des stéréotypes. Chez Txus García, on observe progressivement un renversement. Le travestissement devient un jeu : non plus l'expérience douloureuse de non-conformité, mais celle, volontaire, du corps changeant et ludique. C'est la performativité du genre constituée comme « une répétition et un rituel, qui produit ses effets à travers un processus de naturalisation qui prend corps » (Butler, 2006, 36), et perceptible à travers le thème du déguisement : « embutida unas veces en lamé – *soy marika*. / Otras, vestida de cuero, como una bollera »¹⁸. On notera les expressions au pluriel (« unas veces », « otras ») qui disent la répétition, et la mise en relief, par l'italique, du verbe « ser » qui exprime l'identité en espagnol. Celle-ci est mouvante, toujours reconstruite par la « stylisation genrée du corps » (*Ibidem*). Ces citations proviennent du poème « Visado » (García, 2011, 13), c'est-à-dire « visa », dont le titre marque la possibilité, pour le corps (qui jadis ne « rentrait » nulle part), d'être différent dans différents lieux, dont il adopte les codes par jeu.

Ces jeux répétés d'exhibition et de métamorphoses sont pratiqués par Txus García dans ses lectures à voix hautes et publiques, ou « show »¹⁹. Elle se définit elle-même comme

¹⁶ « Rien ne me sort du con, / Ni n'y entre / Je n'ai pas de con ».

¹⁷ « ma fille, j'ai mal de tant d'utérus / parce qu'on m'a décrite / on m'a peinte / on m'a sculptée / mère ».

¹⁸ « quelques fois en lamé, je suis un pédé / d'autres fois, vêtue de cuir, comme une lesbienne »

¹⁹ Par exemple, les « microshow » poétiques et queer « Queer-pos de verso » ou « Mira qué señora más rara, mamá » dont le dossier en ligne : https://txusg.files.wordpress.com/2018/08/dossier-mira-que-sec3b1ora-mas-rara-mama_txus-garcia.pdf (consulté le 21/01/2019).

rhapsode, inspirée par les troubadours du Moyen-Age et les clowns²⁰, ce qui souligne non seulement l'importance de la parole, mais aussi des jeux de scène et du déguisement. De même, sur son site web, intitulé « Sitio de poesía escénica y queer », on observe le montage et la mise en page de nombreuses photos, où le corps se métamorphose : ici, une moustache, là, une perruque blonde. Ces apparences multiples peuvent faire penser aux performances des *drag queen* non seulement par l'habillement, le maquillage, mais par les attitudes, les regards, les positions outrées, exagérées, de ce corps qui « joue », aux deux sens du terme. Sur le photomontage qui figure sur la page dédiée à sa participation au festival Voix Vive (Tolède, 2018)²¹, huit de ces figures encadrent la photo d'une petite fille (Txus García le jour de sa communion). Elles semblent émaner de cette image première, reprenant mais, cette fois, à leur avantage, l'expérience du déguisement jadis subie. Ces images qui « parodient le genre », rappellent que celui-ci est une « imitation sans original » (Butler, 2006, 261)²² puisque même l'image première (cette photo de petite fille) est un faux qui ne consiste en rien d'autre qu'à « se faire passer pour une imitation ». C'est bien cette idée même de genre original qui est contestée et qui, chez Txus García, permet l'acceptation du corps dont la transformation rend maître : plus que jamais il apparaît comme une « zone d'autonomie » (Bourcier, 2018, 18), d'agentivité.

Le corps exalté

Le corps est donc perçu comme essentiellement beau, bien que ou plutôt parce qu'il est *queer*, notamment dans le poème initial de son second recueil : « Self Portrait » (García, 2018, 23). L'usage de l'anglais dans le titre de ce poème montre que le discours de l'autre, la langue étrangère qui définit le sujet comme étrange (*queer* en l'occurrence), peut être repris et renversé pour constituer une marque de reconnaissance (Córdoba García, 2009, 21). Un tournant semble bien avoir été opéré par rapport au recueil précédent : « Me miro en el espejo / y me veo bella / también vieja / peculiar / y enferma. »²³ (v. 9-13). Les caractéristiques viriles (*butch*) de ce corps sont constitutives d'une beauté qualifiée de « peculiar » (particulière, spéciale), traduction possible de *queer* en espagnol. Le corps est décrit avec attention, dans la seconde strophe du poème où ses caractéristiques les plus féminines (« manos delicadas », des mains délicates, v. 15) côtoient celles considérées traditionnellement comme masculines (« Una

²⁰ Interview <https://txusgarcia.com/2018/07/29/entrevista-para-pikara-magazine/>. Consulté le 21/01/2019.

²¹ <https://txusgarcia.com/2018/08/19/toledo-festival-voix-vives-np/> (Consulté le 21 janvier 2019).

²² L'idée que je soutiens ici, à savoir que le genre est une parodie, ne présuppose par l'existence d'un original qui serait imité par de telles identités parodiques. Au fond, la parodie porte *sur* l'idée même d'original. (Butler Judith, *Trouble dans le genre*, Paris, La découverte, 2006, p. 261).

²³ « Je me regarde dans le miroir / et je me vois belle / vieille aussi / particulière / et malade. ».

mujer de fuertes piernas », une femme aux jambes fortes, v. 14), où l'adjectif (« fuertes ») substitue au constat de l'embonpoint la valorisation de la puissance musculaire. De la force à la finesse, ou encore de la largeur à l'étroitesse (« espalda ancha estrecho de culo », dos large, cul étroit, v. 16), c'est le passage d'un genre à l'autre qui est valorisé et décrit avec humour : « maricón seguro » (v. 17)²⁴.

D'ailleurs, plusieurs traductions espagnoles possibles du terme « queer » apparaissent dans ce second recueil de Txus García, dès le titre *Este torcido amor*. Au contraire du titre du premier recueil qui reprenait avec humour et dérision le discours traditionnel (en convoquant l'image idyllique des « petites filles bien »), l'adjectif « torcido », « tordu » – dont l'étymologie est la même que le terme *queer* (Ceballos Muñoz, 2009, 166) – semble reprendre à son compte une appellation péjorative et s'inscrire en faux d'un discours *mainstream*. De même, dans ce poème initial « Self Portrait », l'adjectif « rara » (v. 1, littéralement « bizarre »), dans le vers initial, est une autre traduction de *queer* en espagnol et certains parlent d'ailleurs de « Teoría rarita » (Ceballos Muñoz, 2009, 165). La phrase au style direct où il se trouve, prononcée par un enfant : « Mira qué señora más rara, mamá » (regarde comme cette dame est bizarre, maman), donnera d'ailleurs le titre à une tournée de *stand-up* poétique de la poète²⁵.

Il est révélateur que ces marques apparaissent surtout dans le poème initial du deuxième recueil : le processus d'acceptation du corps mené dans la première œuvre est achevé. Il ne s'agit plus d'assigner le corps ni de lui chercher sa place dans des cases préétablies (nous avons mentionné les poèmes « Documento nacional de identidad », « Pasaporte » ou « Visado »), mais bien de le décrire dans sa complexité et sa richesse. En témoignent les belles illustrations d'Antonio García Villarán, notamment le portrait en aquarelle de Txus García qui, à la page 22, fait face au poème initial « Self Portrait ».

L'acceptation et la valorisation pleines du corps, démontant les préjugés patriarcaux, voire misogynes, apparaissent dans le poème « Costilla » (García, 2018, 32) constitué d'une longue énumération de désignations possibles d'une femme, où les marques de confusion des genres – « hombrecillo defectuoso mutilado », petit homme défectueux mutilé (v. 8), « mujer quimérica », femme chimérique (v. 29) – se mêlent aux désignations péjoratives des corps, par des adjectifs : « monstruosa » (v. 1), « viciosa » (v. 26), « morbosa » (v. 27) et la convocation

²⁴ « Une femme aux jambes fortes / double menton ventre mains délicates / dos large cul étroit / un pédé c'est sûr ».

²⁵ <https://txusg.files.wordpress.com/2018/08/dossier-mira-que-sec3b1ora-mas-rara-mama-txus-garcia.pdf>. Consulté le 21/01/2019.

de figures féminines violentes (Circé, la Gorgone). En l'occurrence, c'est le discours des saints Thomas d'Aquin, Antoine de Florence et Jean Chrysostome d'Antioche (cités plusieurs fois) qui fait figure de discours « de l'autre », initialement injurieux²⁶, mais renversé par l'affirmation finale : « Mujer quimérica / diosa // te amo », Femme chimérique / déesse // je t'aime (v. 29-31). L'acceptation du corps (féminin et trans) est donc complète et désormais inébranlable. On lit d'ailleurs sur la page d'accueil du site web de l'auteure cette valorisation du corps hors norme, transgenre, *queer* (ici, l'adjectif « extraño », bizarre) mais libre et puissant : « no quedo bien en la foto, no desprendo juventud, lesbianchic ni glamour escénico. A pesar de eso, me ha dado la gana montarme una gira con mi voz de marica rapsoda y mi cuerpo disidente, extraño, gordo, fuerte y machihembrado »²⁷.

Ainsi, ce corps décomplexé, aimé est montré dans tous ses aspects y compris les plus scatologiques ! Le poème « Manifiesto intestino » (García, 2011, 59) est une célébration de la poésie performance, dont la production est assimilée à un processus digestif considéré jusqu'à sa « phase anale » : « Mastiquen el bolo despacito / hagan trabajar su yeyuno, / reposen la secrecion biliar : / y excreten, finalmente, / nuevos poemas grumosos »²⁸ (v. 3-7). Dans le poème « El verso me vino de nalgas », Le vers m'est venu des fesses (García, 2011, 27), l'écriture est également évoquée à travers les métaphores du pet et de l'accouchement difficile : « El verso mal parido / me reventaba toda y yo, perra pariendo : / salió el hijoputa con fórceps / con ventosa, con rabia »²⁹. Cette acceptation sans tabou du corps, par Txus García, transparait enfin, dans les nombreuses répétitions, énumérations, accumulations, anaphores qui composent l'écriture de ses recueils.

L'invasion de l'espace poématique (la page) par le corps est la métaphore de la présence massive et grandissante des corps *queer* et lesbien dans la société. Dans le dernier poème de *Poesía para niñas bien*, la locutrice décrit, sur un ton humoristique (et sur quarante-cinq vers), l'arrivée en masse des lesbiennes dans la société. Leurs corps, de plus en plus visibles,

²⁶ Le renversement de l'injure par les homosexuels et les personnes *queer* a été étudié à plusieurs reprises. Voir par exemple, David Córdoba García, « Teoría queer. Reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad » (Córdoba, 2009, p. 59)

²⁷ « Je ne suis pas photogénique, je ne respire pas la jeunesse, le chic lesbien, le glamour de la scène. Malgré tout, j'ai eu envie de faire une tournée avec ma voix de rhapsode pédé et mon corps dissident, étrange, gros, fort et virilofemme ».

²⁸ « Mastiquez doucement / faites travailler votre jéjunum / faites reposer la sécrétion biliaire / et excréter, finalement, / de nouveaux poèmes grumeleux ».

²⁹ « Le vers mal accouché / m'explosait toute entière, et moi, chienne en plein accouchement : / il est sorti au forceps le fils de pute / avec les ventouses et avec rage ».

envahissent l'espace public et mettent délibérément en danger (par un risque de contagion !) les autres corps comme l'indique le titre du poème, « ¡Cuidado ! », Attention ! (García, 2011, 74) :

¡Cuidado!

Las locas somos todas y estamos cabreadas,

las locas te arañamos y escupimos,

te mostramos nuestros *Queer*-pos, te tocamos el falito,

te sobamos las ideas, rompemos tus esquemas³⁰.

Expression d'un désir sexuel vorace et construction d'une subjectivité

C'est majoritairement à travers sa sexualité que le corps est présent dans l'écriture. Un désir sexuel illimité s'exprime dans le poème « Y hasta aquí puedo leer » (García, 2011, 15), constitué d'une longue énumération, sur une vingtaine de vers, de substantifs ou d'adjectifs féminins pluriels (provoquant la récurrence de la terminaison en « as », caractéristique du féminin pluriel en espagnol et donc d'une présence nombreuse et sonore du corps féminin). La locutrice liste tous les types de corps qui l'attirent dans une longue énumération qui semble sans limite : « Pasivas, sedentarias e hipercalóricas, / gordas, obsesas / y con una considerable masa corporal. » (v. 1-3). Si la liste s'apparente d'abord à un « excès cohérent » où « incontinence et cohérence se marient de façon exemplaire » (Eco, 2009, 279). Le rapport entre les termes énumérés subit ensuite une déviation: « Negras, oscuras, ocre y pardas, / latinas, chinas y no tanto » (v. 4-5). Alors qu'une classification ethnique des corps semble adoptée dans un premier temps, s'y substitue ensuite un critère purement pictural : « ocre » renvoie à une couleur impropre à désigner le corps humain. L'adjectif « oscuras », guère utilisé pour désigner la couleur de peau, est susceptible d'avoir une connotation psychologique (de mystère), mais renvoie aussi à une gamme chromatique. En fin de compte, l'adjectif « ocre » invite à relire les autres termes de l'énumération (notamment « negras » ou « pardas »³¹) non comme des indications d'origine ethnique mais comme de simples couleurs, et il invite à ne prêter attention, finalement, qu'à la matérialité des corps, leur beauté plastique. Aussi, la liste de la locutrice de Txus García démonte tout conformisme dans ce recensement des corps et permet de « faire jaillir des rapports nouveaux entre des choses éloignées et en tout cas pour mettre en doute ceux

³⁰ « Attention, / Les folles, c'est nous toutes, et nous sommes en colère, / Nous les folles, on te griffe, on te frappe et on te crache à la figure, / On te montre nos corps queer, on te touche ton petit phallus, / On t'avale les idées, on brise tes schémas. »

³¹ Ce terme peut dans certains contextes (en Amérique hispanique notamment) désigner un certain degré de métissage. Toutefois, le premier sens est bien celui d'une couleur (brune), comme l'indique le Dictionnaire de la Real Academia Española : <https://dle.rae.es/?id=RuQF03b> (Consulté le 1/02/2019).

que dicte le sens commun » (Eco, 2009, 327). Les corps semblent inclassifiables, et tournent même en dérision les classifications traditionnelles en se situant volontairement à la marge, dans l'entre-deux : « chinas, y no tanto », chinoise et pas tant que ça (v. 5). Enfin, l'accent est mis sur la permutation des genres, leurs glissements potentiels, le genre étant l'ultime barrière à transgresser pour la libération et l'acceptation pleine des corps :

Hormonadas y sin hormonas
con polla
- de plástico, látex, carne o cristal –
y sin ella.

Masculinas, femeninas, intersex, andróginas,
Solteras, casadas, monjas, viudas, enamoradas.
Ellas.
Todas.

Mierda.

Me gustan todas³².

Cette liste, « gourmandise de la parole », comme dit Umberto Eco (2009, 135) exprime avec jeu l'épanouissement du désir sans limites. C'est bien l'affirmation de ce désir sexuel, voire d'un véritable plaisir de contemplation des corps, comme on le voit avec le verbe final « me gustan », qui fait tomber les classifications réductrices de ceux-ci et permet que la réunion, en masse.

Si la sexualité lesbienne ne peut être évoquée qu'une fois le corps (de la locutrice) assumé, en retour, c'est par l'expression de son désir sexuel et d'un désir de possession du corps (de l'autre) que se construit une subjectivité dans le poème et que celle-ci se conçoit comme *queer* et mouvante. Sam Bourcier rappelle que « les théoriciennes américaines « queers » des années 90 ont toutes en commun de problématiser l'identité » (Bourcier, 2002, 38). Le récit du

³² « Avec des hormones, et sans hormones / avec une bite / - de plastique, latex, chair ou cristal - / ou sans. // Masculines, féminines, intersex, androgynes : célibataires, mariées, bonnes sœurs, veuves, amoureuses. / Elles. / Toutes. // Merde. // Elles me plaisent toutes ».

désir et de la sexualité du sujet permet à la locutrice de María Castrejón de se poser comme sujet de l'énonciation. Dans le poème 8 du recueil *Niñas* (Castrejón, 2015, 33), elle répète comme une sorte de refrain lancinant : « Soy la niña que solo follarte » (je suis la petite fille qui veut te baiser), puis « quiero follarte todo el tiempo », je veux te baiser tout le temps (v. 15-16). Non seulement le désir est exprimé crument mais il est exclusif, excessif comme le souligne la structure en chiasme : « solo quiero follarte / y quiero follarte solo yo », je veux juste te baiser et je veux qu'il n'y ait que moi qui te baise) (v. 7-8). On notera qu'il implique le sujet de manière consciente et volontaire avec le verbe « quiero » (je veux). De fait, l'évocation du désir et des pratiques sexuelles, chez María Castrejón, va de pair avec la possibilité, pour le sujet, de maîtriser, et même de façonner son corps : par exemple, il s'adonne au jeu érotique de la permutation des genres car « c'est la déstabilisation du rapport entre le corps et l'identité, le féminin et le masculin qui devient érotique » (Butler, 2006, 241). Lors d'une relation sexuelle, et sous le coup du désir, la locutrice (féminine jusque-là) se masculinise : « me encanta cuando me la chupas despacio » (v. 44)³³.

Dans la poésie de María Castrejón, par son désir, le sujet franchit les frontières des genres et des sexes, il décrit (sans retenue, de manière parfois naïve) un imaginaire sans limite associé, peut-être pour cette raison, au monde de l'enfance. En effet, le désir est attribué à une « petite fille », le terme « niña » désignant généralement en espagnol une enfant de moins de 7 ans. Ce terme s'oppose à « mujer », qui serait la femme accomplie, construction sociale. « Niña » suggère au contraire un désir naturel, libre, autosuffisant, par exemple à travers la masturbation au vers initial du premier poème (Castrejón, 2015, 19) : « soy la niña que se masturba », et presque sauvage.

Cette sauvagerie se trouve également chez Txus García où l'épanouissement du corps va de pair avec l'expression du désir sexuel vorace. Celui-ci donne lieu à un jeu de reflet entre le corps aimé comme objet – que le sujet observe et désire posséder – et la page poétique comme espace clos où le sujet se dit, où il peut s'épanouir et qu'il contrôle. Ainsi, dans le poème « Poculum Amoris » (García, 2018, 38), les vers, centrés sur la page et de longueurs diverses, forment un calice, illustrant par un travail typographique précis ce désir de contenir le corps. La forme graphique globale du poème – qui renvoie à une image de clôture et de contenance – s'oppose d'ailleurs à la description, énumérative et intarissable, des parties du corps qui « emplissent » les vers : « ojos manos cejas cabello nariz orejas / hombros brazos muslos pechos

³³ « J'adore quand tu me la sucés lentement » (v. 44).

y vientre / labios cuello espalda talones culo axilas / dientes y encías lengua pezones mejillas / piernas tobillos cintura pies caderas y sexo ». Le corps fragmenté, à travers le champ lexical très abondant de l'anatomie, est qualifié de « plato inmenso de lujuria », immense plat de luxure (v. 18), que la locutrice cherche à dévorer métaphoriquement, à posséder en l'inscrivant, tout entier, sur la page.

Ailleurs, les jeux de rôles érotiques et les possibles métamorphoses du corps que décrivent certains poèmes rendent également compte d'une certaine violence qui accompagne le désir. Une animalité ambivalente se trouve chez Txus García où apparaît à plusieurs reprises la figure de la « louve », ultime transformation *queer* et suggère un devenir « gouine et louve » (Preciado, 2009, 128). Ainsi, dans le poème « Animal de ternura » (2011, 29), « animal de tendresse », se mêlent férocité (« por mis dientes, que te codician afilados », par mes dents / qui te convoitent, aiguës) et douceur (« por el pelaje / que se eriza si te toca », par le pelage / qui s'hérissent s'il te touche). La figure de la louve (ou du loup) souvent mythifiée convoquent des images contraires de douceur, maternité (de la louve de Romus et Romulus, peut-être), ou de mystère et de rejet (hérités des contes). Ces derniers prédominent dans un autre poème où la locutrice se définit encore comme « louve » : « Holamiamorsoyotuloba » (García, 2001, 69). La lycanthropie suggère non seulement la métamorphose (volontaire ou non) des corps, mais aussi l'instabilité de leurs pulsions. La locutrice se fait ainsi tantôt dominatrice, dans le poème « Orgánica » (García, 2011, 47) – « Te follaría enloquecida, / colossal, Terrible. / Te ataría las muñecas »³⁴ – tantôt masochiste dans le poème « No me respetéis. *I fucking loved it* », Ne me respectez pas. *I fucking loved it*, du recueil *Este torcido amor* (García, 2018, 64).

Dans le poème « Tits in my bowl » (García, 2011, 19), elle laisse parler (comme elle le dit au vers 1) « el camionero [le camionneur] *who lives inside me* » (en anglais), masque stéréotypé derrière lequel la locutrice peut exprimer dans une langue vulgaire un désir brutal. Le corps de l'être fantasmé est à la fois adoré et dénigré : « Esta zorra me provoca con sus tetas », cette chienne me provoque avec ses nibards (v. 8), « Me gusta verte la cara de mala puta », j'aime voir ton visage de sale pute (v. 15)³⁵. Cette langue *trash*, semée de néologisme ou de termes anglais, s'avère subversive pour, comme dit María Castrejón, « transformer le langage pour transformer les normes sociales », « désintégrer le langage pour désintégrer les

³⁴ « Je te baiserai comme une folle, / colossale, terrible / je t'attacherai les poignets »

³⁵ Cette vulgarité n'est pas que lexicale : le désir est perçu lui-même comme destructeur, synonyme d'échec social : « Y entonces, casi casi decido abandonarlo todo, / divorciarme de mi mujer, huir de Iowa contigo, / comprarme una caravana y tener tres perros feos. », « Et alors, je décide presque, presque de tout abandonner, / de divorcer de ma femme et de fuir avec toi en Iowa, / de m'acheter une caravane et d'avoir trois chiens laids » (v. 12-14).

idéologies » (Castrejón, 2008, 228 et 230). On peut en effet se demander si cette sauvagerie du désir, exprimée poétiquement ne répond pas encore à une autre sauvagerie, celle expérimentée tous les jours par ces corps, celle des pressions sociales mais aussi du mal-être psychique. L'écriture du corps peut-elle servir d'exutoire à la violence sociale ?

L'écriture *trash* comme exutoire. Le corps entre vie et mort

L'écriture du désir, apparemment sans tabou, ne révèle-t-elle pas, finalement, en creux, les mauvais traitements, les frustrations, les injustices subies dans leur chair par les lesbiennes, notamment la *butch* dont Sam Bourcier (2018, 26) rappelle qu'elle « est menaçante parce qu'elle renvoie en miroir une forme de violence dont les hommes sont habituellement les sujets et non les objets » ? Dans le poème « Agentes forestales de servicio » (García, 2011, 53), Txus García raconte l'arrestation par des agents forestiers de deux lesbiennes en plein acte sexuel dans les bois. A l'agression, à la répression des corps lesbiens par des représentants masculins de l'autorité (« Vinieron por el aire / manejando sus pistolas y helicópteros »³⁶, v. 1-2), la fin du poème répond par une évocation du corps dans sa réalité crue, plastique, sonore : « Únicamente entonces / – plop – / saqué el dedo de tu vagina. »³⁷ (v. 14-16). Le corps sexuel (son anatomie, ses organes – le mot « vagin » – ses fluides suggérés par l'onomatopée) est en lutte contre la violence sociale qu'on lit en creux (et malgré l'humour) dans ce poème.

Chez María Castrejón, la sexualité revêt cette dimension presque salutaire, qui contraste avec l'atmosphère, au contraire, souvent morbide de son troisième recueil, *La inutilidad de los miércoles* (2017), où elle évoque ses rapports au monde hospitalier psychiatrique et ses tendances suicidaires. Le sexe n'est plus une bagatelle provoquant un plaisir charnel, mais une pratique sérieuse, presque un exorcisme, qui raccroche le corps à la vie, lien maintenu par la douleur dans le poème « FLORES » (Castrejón, 2017, 52) : « Et je désire encore que tu me baises / dans le sable jusqu'à me faire / saigner comme seul peut le faire / celui qui aime et craint la mort » (v. 51-54). Le sang connote conjointement la douleur et la persistance de la vie, associés toutes deux à la sexualité.

Dans ce recueil, sexe et sexualité sont les réponses volontaires et positives à la sensation vertigineuse de vide du corps et de détresse psychologique. L'expression brutale du désir sexuel, comme une volonté indiscutable, s'oppose à la disparition des autres désirs du corps : « El dolor de no ser ya el ansia / las ganas de comer o de comprar / comida »³⁸ (v. 12-14) dans

³⁶ « Ils sont venus dans les airs, / maniant leur pistolets et leurs hélicoptères ».

³⁷ « Et alors seulement – plop – j'ai sorti le doigt de ton vagin »

³⁸ « La douleur de n'être plus le désir / l'envie de manger ou d'acheter / de la nourriture »

le poème « El dolor que supone dejar de ser » (Castrejón, 2017, 65). Si n'était l'expression ponctuelle du désir sexuel, le corps semblerait littéralement empêché, emprisonné. Sur la couverture du premier recueil (2011), l'auteure semble tendre les mains pour être menottée. Sur celle du troisième (2017), elle a l'air d'être derrière les barreaux. Son corps porte la marque des souffrances psychiques dans le poème en prose « Tengo luces en la terraza » (Castrejón, 2017, 72) : « Tengo la muerte escrita en los antebrazos en las ingles y las ganas de follar indican que paseo descalza al borde de un precipicio »³⁹. Le corps « éclate », morcelé, il devient violent vis-à-vis de lui-même : « piso mi reflejo », « me agarro las venas » aux vers 11 et 16 du poème « Centro de salud » du premier recueil de l'auteure (Castrejón, 2011, 42)⁴⁰. Dans le poème 15 du recueil *Niñas* (Castrejón, 2015, 47) on lit encore : « Soy la niña de las manos cuidadas / y los pies rotos a llorar » (v. 12-13)⁴¹, « Soy la niña descalza / a la espera de los tumores » (v. 15-16)⁴². S'en suit un mouvement d'abandon du corps, exprimé dans le poème « En muchas ocasiones parezco » : « Yo no quiero volver a este cuerpo que se / sienta en a consulta y se traga / las píldoras », v. 23-26 (Castrejón, 2017, 31)⁴³. La locutrice exprime ce rejet, enfin, dans le titre du poème « anti cuerpos », anticorps, écrit en deux mots (Castrejón, 2011, 43) et qui constitue à la fois un manifeste contre les souffrances infligées au corps qui le rendent insupportable (« No quiero cuerpo » affirme la locutrice au vers 5) et une protection et une réappropriation du corps par l'écriture poétique. Car le corps en souffrance, malade, perd son identité et sa raison d'être : « A las suicidas nos roban / el nombre el cuerpo / no nos pertenece » (Castrejón, 2017, 37)⁴⁴.

Pour que leur corps leur appartienne, c'est par le verbe poétique que Txus García et María Castrejón s'en emparent. La poésie qui, comme María Castrejón le dit récemment en interview est « ce qui ressemble le plus à un cri » (Marrón, 2017)⁴⁵, permet cette libération des corps *queer*. En racontant le corps, le poème le soulage de l'oppression sociale, du rejet, du mal-être psychique. Ce courant poétique (lesbien, érotique) contemporain est assez dynamique

³⁹ « La mort est écrite sur mes avant-bras, mon aine et les envies de baiser indiquent que je me promène pieds nus au bord du précipice ».

⁴⁰ « je piétine mon reflet, je m'arrache les veines ».

⁴¹ « Je suis la petite fille aux mains précautionneuses et aux pieds éclatés en sanglot »

⁴² « Je suis la petite fille pieds nus / qui attend les tumeurs »

⁴³ « Je ne veux pas revenir à ce corps qui / s'assoit en consultation et avale / les pilules »

⁴⁴ « Nous les suicidaires, on nous vole / notre nom notre corps / ne nous appartient plus », poème « Brillaría el vaso entre tus manos ».

⁴⁵ Entrevue avec Nuria Marrón du 30 juillet 2017. En ligne :

https://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/masperiodico/poetas-asoman-abismo_1031310.html. Consulté le 21/01/2019.

en Espagne même s'il est nouveau, ce qui rappelle qu'aujourd'hui encore le corps lesbien doit arracher un espace pour se dire et exister. Son désir doit encore être revendiqué, voire expliqué pour être reconnu. Plusieurs poèmes de T. García insistent sur cette pédagogie nécessaire (García, 2011, 23):