

Violences faites aux corps chez María Castrejón : la poésie comme possible survie

Claire Laguian

► **To cite this version:**

Claire Laguian. Violences faites aux corps chez María Castrejón : la poésie comme possible survie. Crisol, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines (CRIIA) - Université Paris Ouest-Nanterre, 2020, <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/235>. hal-02563602

HAL Id: hal-02563602

<https://hal-upec-upem.archives-ouvertes.fr/hal-02563602>

Submitted on 5 May 2020

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.

Violences faites aux corps chez María Castrejón : la poésie comme possible survie

CLAIRE LAGUIAN

UNIVERSITÉ GUSTAVE EIFFEL (UPEM), LISAA EA4120

clairelaguian@yahoo.fr

*Tes doigts se mettent en éventail dans m/on œsophage, puis réunis s'enfoncent.
[...] m/a langue coupée contre m/es dents est emportée dans ta descente de
m/oi, m/es cordes vocales étirées au passage par tes doigts ne portent pas de
son, les cris se propagent à l'intérieur de m/es artères des mugissements de
sirène des signaux d'alarme ininterrompus. (Monique Wittig, Le corps lesbien).*

1. La poète espagnole María Castrejón, née en 1974 à Madrid, a gagné plusieurs prix depuis la publication de son premier recueil en 2011, *volveré más tarde de las doce*. Son importance dans le panorama de la poésie espagnole contemporaine, mais aussi dans les cercles féministes et LGBTQI¹, se manifeste par son inclusion dans de nombreuses anthologies collectives. Après avoir été lauréate du prix international de poésie expérimentale Francisco Pino en 2013 pour son livre-objet *Cuervos vienen, carne huelen* réalisé avec l'artiste Sandra March, la célèbre maison d'éditions Huerga y Fierro accueille ses nouveaux recueils intitulés *Niñas* (2015) et *La inutilidad de los miércoles* (2017). Il n'est pas anodin que ce dernier livre explore la thématique de la maladie mentale et de la création littéraire puisque cette maison d'édition a édité, entre autres poètes reconnus, les textes de Leopoldo María Panero². Par ailleurs, l'autrice utilise explicitement le lien entre écriture poétique et troubles psychiques dans une interview donnée au journal *El Mundo* :

1 Elle a notamment écrit l'essai *Que me Estoy Muriendo de Agua: Guía de narrativa lesbica española*, publié son premier recueil dans la maison d'éditions LGBT Egaes, publié des nouvelles dans les anthologies LGBT *Relatos marranos* ou *Las chicas con las chicas*, gagné des prix littéraires LGBT (Premio de Poesía Desayuno en Urano), ou répondu à des interviews dans divers médias LGBT.

2 Qui est d'ailleurs cité à la page 17 de ce même recueil dans les remerciements.

El trastorno límite de la personalidad es una enfermedad muy poética en sí, y lo que yo trabajo es la poética de la enfermedad, su plasmación en palabras. [...] Todas estas cosas son poesía, la enfermedad en sí es poesía, una poesía muy dura pero poesía, porque fue duro vivirlo fue duro escribirlo pero no me resultó complejo como en otros casos porque la poética me la iba dando la enfermedad. (Castrejón, 2017 ; en ligne)

2. Notre étude s'articulera autour de la saturation au sein des vers de María Castrejón de métaphores liées au corps, toutes imprégnées d'images violentes et intensifiées par la syntaxe heurtée de la poète. Nous nous demanderons quelles sont les stratégies d'écriture qui permettent de faire affleurer les contours du contrôle des corps par la société occidentale, notamment de ceux des femmes. La démarche de dénonciation de la violence corporelle subie s'allie dans les poèmes à celle de réappropriation cathartique par la création poétique, en tant que voie thérapeutique pour rester en vie, sur le fil de cette tension permanente entre Éros et Thanatos. Nous verrons comment la poète utilise le processus de renversement des stigmates pour mieux les surmonter en s'emparant volontairement de la destruction subie pour l'élire finalement comme horizon de survie.

3. Il s'agira pour nous de comprendre en quoi l'écriture possède cette force potentielle de transfert symbolique : la poésie chez María Castrejón permettrait de détruire les maux des corps vulnérables grâce à des mots qui seraient en mesure de restituer aux corps, de manière métaphorique, leur matière anéantie. L'alliance de l'écriture et de l'engagement (dans ce que nous appelons une po-éthique, à la suite de Deguy, Ferros et Pinson) est relevée par le sociologue et activiste Javier Sáez dans son prologue à *Niñas* :

La poesía es un gran medio para desafiar el orden. El orden social y el orden del discurso. [...] Estos poemas son una resistencia a la violencia del género, que intenta fijarnos y domesticarnos en una identidad. [...] desafían a la policía del género con su escritura ambigua y repetitiva, unos versos cuya sintaxis es coherente con ese recorrido por la muerte, por la enfermedad y por la subversión. (Sáez, 2015 ; 9-10)

4. María Castrejón envisage en effet ses mots comme un outil de déstabilisation sociale, de résistance vitale et de création verbale sensible et thérapeutique, ce qu'elle explicite dans la note d'autrice de son dernier recueil *La inutilidad de los miércoles* : « al escribir la enfermedad se transforma en otra cosa y quien escribe pasa de ser enferma a ser poeta » (Castrejón, 2017 ; 13).

5. Dès ses premières œuvres, les vers prennent une dimension corporelle, des vers que l'artiste Sandra March qualifiait d'ailleurs de « *cárnicos* » (March, 2012 ; 20). Cette *carnalidad* est langagière chez Castrejón puisque, dans un poème en prose, elle écrit à propos du point-virgule qu'abrite réellement son avant-bras, tatouage symbolisant sa promesse de ne plus tenter de se suicider : « Tengo la muerte escrita en los antebrazos y en las ingles y las ganas de follar indican que paseo descalza al borde de un precipicio » (Castrejón, 2017 ; 72). D'ailleurs, grâce à un enjambement ingénieux et du fait de l'absence de ponctuation qui laissent planer le doute à la première lecture, María Castrejón rapproche le matériau verbal de la chair corporelle dans les vers suivants : « A las suicidas nos roban / el nombre el cuerpo / no nos pertenece » (Castrejón, 2017 ; 37).
6. Ainsi, c'est bien l'articulation entre substance linguistique et substance corporelle que nous étudierons chez cette poète engagée à travers les deux mouvements suivants : la dénonciation des violences imposées aux corps par une société capitaliste et patriarcale, ainsi que les modalités de reprise du pouvoir des corps victimes, par le truchement de l'écriture et le renversement de la violence, réappropriation caractéristique des groupes dominés³.

1. Chairs consommées, formatées et détruites

7. L'utilisation de la métaphore de la viande dans tous les recueils, qui trouve son écho dans les dessins de pièces de viande au sein du livre-objet *Cuervos vienen, carne huelen*, permet une forme d'animalisation et de déshumanisation. Celles-ci symbolisent les corps pris dans le vertige capitaliste. Dans son texte introductif au livre-objet, intitulé « Corn flakes », María Castrejón s'appuie sur le photogramme (Castrejón, 2012 ; 22) d'un film de guerre de Kathryn Bigelow (*The Hurt Locker* de 2008, traduit en français par *Démineurs*), où le corps du protagoniste semble écrasé face à la taille du rayon de céréales.

3 Théorisée notamment par Judith Butler, la resignification des injures et des violences est courante au sein de la communauté LGBT, mais on la retrouve également chez les populations africaines-américaines, ou chez les femmes.



8. Elle commence d'ailleurs son texte par les mots suivants « Aquel pasillo casi infinito de “The hurt locker” me dejó muerta. Sentí de golpe, tras las explosiones y el polvo de arena en los uniformes, que no hacía falta que me mataran más » (Castrejón, 2012 ; 23). En effet, la violence de la société de consommation est pour elle équivalente à la violence des armes qui mutilent les corps : « Soy la madre de la comida congelada / [...] / junto a los cuerpos desgastados / de los niños alcohólicos » (Castrejón, 2011 ; 31). Ces trois adjectifs épithètes de plus de quatre syllabes sont tous situés en position épiphorique, ce qui permet à la voix poétique d'insister tout particulièrement sur les effets corporels de la tyrannie néolibérale mortifère : « me ahogo en los supermercados / y en los tenedores » (Castrejón, 2011 ; 26). L'extermination des corps par la jouissance capitaliste est dénoncée par de nombreuses théoriciennes féministes (Jules Falquet, Silvia Federici, entre autres), analyses que María Castrejón applique dans ses vers, à la suite par exemple de ce qu'a pu expliquer Sayak Valencia dans son livre *Capitalismo gore* :

La destrucción de los cuerpos era una de las grandes preocupaciones de mi trabajo. Nos están matando, nos estamos matando y nos estamos haciendo daño y nos regocijamos a través de eso y consumimos y seguimos alimentando el engranaje capitalista. (Valencia, 2011 ; en ligne)

9. Plus précisément, c'est le contrôle des corps des femmes par l'économie capitaliste qui est particulièrement prégnant dans les poèmes. C'est ce que la voix poétique explore à travers la question des canons de beauté, normes fluctuantes au gré du marché et des publicités vantant les résultats de produits chimiques qui déchiètent les corps, les dissolvent, que ce soit en les buvant ou en les appliquant sur la peau : « los restos de mi piel son untados en los senos / de una mujer que llora los años que ya no tiene »

(Castrejón, 2011 ; 32), « que los anuncios te / gritan a la cara / que eres VIEJO porque / tienes arrugas / [...] y eso significa que ne- / cesitas antioxidantes / químicos en una botella / de zumo » (Castrejón, 2011 ; 54). Ce diktat de la jeunesse éternelle imposée à des corps formatés, véritable filon marketing et technologie de biopouvoir selon la terminologie foucauldienne, est mis en valeur par l'enjambement particulièrement violent au milieu du verbe « ne- / cesitas » qui pourrait suggérer la diction manipulatrice des publicités, en écho aux majuscules du vers que nous citions précédemment. Cette désarticulation verbale de fin de vers, avec l'isolement de la syllabe « ne », peut également nier tout besoin vital de lutter contre les rides. D'autre part, le diktat de la maigreur est présenté par la voix poétique comme un système nécrophile qui jouit de rouages bien huilés permettant son existence, comme le prouve l'emploi du verbe polysémique « arropan » qui joue à la fois sur la dichotomie érotique de la nudité/habillement, mais aussi sur l'idée d'une protection, d'une solidarité entre capitalistes malades de leur obsession cannibale de maigreur : « me sale de los cobardes / que se comen a los muertos / y a los enfermos / que los arropan mientras hablan por teléfono / de las bragas talla -s » (Castrejón, 2011 ; 25).

10. Dans le poème « extimidad », terme psychanalytique désignant l'intimité exposée publiquement, avec la violence potentiellement contenue dans le préfixe « ex- », l'image des sous-vêtements (« muda ») est encore convoquée, mais cette fois sur le corps d'une femme obèse, les majuscules renforçant le stigmate tout comme c'était le cas avec « VIEJO » précédemment. Le corps de cette femme sur la plage attend donc impatiemment de perdre des épaisseurs de peau, tel un serpent en train de muer (ce que permet la polysémie du terme « muda »), afin d'être mieux écrasée et affinée, du fait de tout le mépris grossophobe et de l'âgisme de la société :

Su novia OBESA
aplastada entre la tierra y el agua
desea que su cuerpo
se haga carne
y caiga al suelo como la muda
de una anciana
que se acuesta
sola (Castrejón, 2011 ; 90)

11. Le corps des femmes semble condamné à rester enchaîné à la cuisine, cantonné aux tâches ménagères qui l'agressent et l'enferment dans une ambiance mortifère : « imagínela, / la pobre, / icuántas horas

sudando / junto al fuego! » (Castrejón, 2011 ; 61), « rodillas cosidas como trapos de cocina » (Castrejón, 2011 ; 80), « mi madre friega las gotas de sangre » (Castrejón, 2011 ; 92). Cette dernière occurrence est particulièrement intéressante du fait de la présence du sang, prégnante chez la poète, et qui symbolise, au-delà de l'évidente violence imposée aux corps féminins, l'acharnement de la société qui se base sur la menstruation pour construire l'oppression. En réalité, on comprend que, chez la poète, l'apparition des règles catalyse une véritable violence imposée au corps comme le prouve l'image des doigts saignants d'une jeune fille réduite à l'état animal et reproductif : « los jóvenes dedos de mi hija, / Mary Jones, / menstrúan y cosen / es la hembra perfecta / parirá hijos machos de la tundra / cazadores de visones » (Castrejón, 2011 ; 60). Malgré les nombreux verbes à la voix active, la structure de ces quelques vers instaure un sémantisme passif puisque la jeune fille se voit privée de toute capacité d'action du fait de la métonymie corporelle. Ses doigts semblent coudre de manière aussi incontrôlée que les menstrues s'écoulent, ce qui forme un fort contraste avec la manière de désigner les hommes en tant que chasseurs actifs, récit construit correspondant à la construction historique de la domination. Le titre d'un de ses poèmes « las reglas del ju-ego » (Castrejón, 2011 ; 40) repose sur un jeu de mots ontologique entre jeu de société et menstruation (« reglas ») : l'identité féminine semble corsetée par l'ensemble de ces règles qui prédestinent les corps à un chemin d'enfermement dès que l'apparition des règles (au sens menstruel cette fois) est repérée. Dans une interview, María Castrejón explicite d'ailleurs l'abîme qui se creuse entre son corps et son esprit au moment où ses règles conditionnent un tout autre traitement social à son égard :

Entonces era cuando el cuerpo me era útil. Casi todos los recuerdos que tengo de él como un ente inseparable de mi cabeza son de aquella época, infancia y preadolescencia. Después me vino la regla, y me decían cosas del tipo “date prisa, mujer”, y era como si hablaran a una parte de mí que no era yo. Fue entonces cuando renegué de él y me corté la cabeza, porque en mi cerebro seguía siendo una persona pequeña y libre, y eso me gustaba. Ahora soy consciente de que mi cuerpo no tiene la culpa, él solo es. He sufrido muchos años esa especie de esquizofrenia entre mi cerebro libre y mi cuerpo sujeto a todas las normalizaciones que debía asumir. Ahora sé que él está ahí, bueno soy yo, y que si quiero llegar a algún sitio tengo que llevarlo conmigo. (Castrejón, 2011 ; en ligne)

12. La menstruation, qui vient bouleverser l'existence sociale de l'enfant, est pour la voix poétique un traumatisme lié à la sensation intériorisée de souillure et de perte de liberté. Ces dernières sont métaphorisées dans le

corps comme une blessure que l'on viendrait recouvrir d'un pansement externe, cachant seulement le problème, angoisse récurrente des femmes que leur sang se voie à la piscine : « Tengo 11 años y me sangran los muslos cuando nado. / Soy sucia y hermosa como las tiritas / pegadas en el asfalto. » (Castrejón, 2011 ; 40).

13. Le fait d'être vue socialement comme une femme implique une violence faite aux corps par le biais de l'hypersexualisation : « las lobas aúllan / escotes mutilados » (Castrejón, 2011 ; 43), « la transforma en muñeca / HINCHADA » (Castrejón, 2011 ; 90). Dans ce dernier exemple, l'adjectif en majuscule suggère son objectification subie par la métamorphose en sextoy comme le suggère la proximité sonore entre « hinchable » et « hinchada », tout en donnant leur place aux corps gros présentés comme objets par la société capitaliste. La voix poétique met en scène dans le poème « soy el polo opuesto » comment ce monstre impalpable qu'est le patriarcat, représenté par le sémantisme indéterminé de la troisième personne du pluriel, mutile et harcèle le corps des femmes, un harcèlement symbolisé par l'anaphore du pronom personnel complément de première personne :

me chocan
me buscan
me agreden
me sangran
me golpean
me tocan
y huyen
me empujan
me tiran al agua
[...]
Me lesionan las clavículas
[...]
Me expulsan de sus platos
[...]
Me tocan manos
me separan de sus hijos y de sus microondas
Me patean
me pisan
me guardan en el cajón (Castrejón, 2011 ; 34-35)

14. Nous remarquons ici l'emploi systématique d'occlusives agressives dans les vers pour transcrire phoniquement la violence corporelle subie par les femmes. Au sein de cette énumération, le seul vers où aucune occlusive n'apparaît est justement celui qui ne comporte pas de pronom « me » et qui

symbolise la lâche fuite des agresseurs s'échappant (« y huyen »), comme le suggère la répétition du phonème liquide amplifié grâce à la synalèphe. Les viols transforment les corps féminins (et enfantins) en morceaux de viande désossés, niant ainsi l'humanité et l'existence même de la petite fille qui s'abandonne dans les bras de Morphée :

Soy la niña que se duerme
sentada en la escalera
apoyada en el hombro
que me arrancaste
[...]
Soy la niña que se duerme
en verano entre tus dedos
largos que me niegas
sola entre las palabras
[...]
Si me tocan en sueños
quienes violan mi carne
siempre tienen tus rodillas (Castrejón, 2015 ; 49).

15. Si cet ennemi pluriel qui s'attaque aux corps des femmes est impersonnel et fondu dans la masse, cela n'empêche pas néanmoins que les violeurs soient majoritairement connus de leurs victimes, car issus de la sphère familiale, comme le soulignent ces vers où la pause versale et l'enjambement retardent la révélation de la véritable identité du violeur animalisé : « pero no es culpa tuya que me violara un toro, / o lo que fuera tu padre » (Castrejón, 2011 ; 33). Le titre de ce poème, « deméter », directement issu du nom de la déesse grecque de la Terre-Mère, nous confirme qu'il pourrait s'agir de la voix d'une mère s'adressant à sa fille. La négation qui introduit « no es culpa tuya » permet d'explorer la thématique de la culpabilité, si importante dans la perpétuation du patriarcat qui fait que ce sont les victimes qui se sentent responsables de leur agression. La transmission de la culpabilité et des souffrances du corps de mères en filles (« el ADN la aplasta » (Castrejón, 2011 ; 59)) est également une thématique que la poète explore, afin de mettre symboliquement fin à cette spirale de la violence. Par exemple, le poème intitulé « autoretrata », qui féminise par un néologisme le substantif, réunit toutes les femmes sous une même image, celle d'un fœtus dont le corps est lacéré et qui se transmet de génération en génération : « soy el feto que tengo entre mis manos / al que limpio de pedazos de espejo [...] / ese cuerpo formado de chinchetas / que recorre una esponja / [...] / hermana-madre-parturienta-enferma / nuestra es la sangre pegada en el zueco » (Castrejón, 2011 ; 70). Le cercle vicieux de la culpabi-

lité transmise de mères en filles, souvenir perpétué du mythe judéo-chrétien d'Ève, est exorcisé par l'écriture d'une douleur utérine violente qui expulse la petite fille intérieure, celle que la voix poétique doit laisser s'extirper de cette chaîne sans fin du patriarcat, à nouveau représentée par une énumération de verbes à la troisième personne du pluriel et par la répétition du pronom personnel complément « me » : « hija mía, me duele tanto útero / porque me escribieron / me pintaron / me esculpieron / madre. / [...] Sé que tú también tienes una úlcera en el útero » (Castrejón, 2011 ; 31). L'expression « tanto útero » est particulièrement intéressante puisque cette structure peut suggérer une polysémie entre intensité de la douleur et quantité nombreuse d'utérus concernés par ces douleurs. Dans le poème « Niña n°10 (elegía) », la voix poétique met en place un jeu de substitution entre le « je » et le « tu », grâce aux correspondances entre les pronoms personnels et les possessifs, en mettant en parallèle dans chaque vers les premières et deuxième personnes :

Soy la niña que se sienta entre tus madres
Dejo la huella en el respaldo de los hospitales en los que sufres
Llevo el peso de los tumores que te duelen en mis piernas
y escucho que pertenecemos a la raza de las enfermeras
crónicas.
Me despido de tus lazos de ADN cuando me duermo
los trenzo de nuevo cada mañana
para hacer un hilo largo en tu saga de mujeres que desconozco (Castrejón,
2011 ; 37)

16. Le lien solidaire qui se crée entre un « je » et un « tu » partageant les mêmes douleurs du corps existe au sein d'une première personne du pluriel sororale. C'est aussi ce qui brouille la frontière ténue entre les activités du *care*, socialement réservées aux femmes, et celles de la souffrance, comme l'indique le jeu de mots suggéré par l'enjambement violent entre « enfermeras » et « crónicas ». Cet enjambement laisse supposer que ces infirmières, prenant soin des corps des femmes emplis de tumeurs, sont elles aussi malades, atteintes de cette maladie chronique qu'est le patriarcat, et appartenant de fait à cette même « raza » transmise de générations en générations.

17. La poète utilise donc les métaphores corporelles et liées à la viande déchiquetée, pour dénoncer et symboliser les violences d'une société patriarcale, aux normes imbriquées au capitalisme qui construit un contrôle mortifère des corps féminins. María Castrejón fait coïncider cette emprise

sur son corps avec l'apparition de ses règles, terme à la polysémie particulièrement signifiante du fait de son potentiel liberticide. La passivité imposée aux corps des femmes, l'hypersexualisation, et les violences sexuelles se transmettent de mère en fille dans ses poèmes tout comme dans la société, interrogeant de la sorte le degré de complicité des femmes dans la perpétuation du patriarcat.

18. Mais ce que la poète nous donne à lire est aussi la récupération symbolique de son corps, l'inversion des schémas oppressifs grâce à l'écriture, et non pas seulement leur dénonciation. Cette réappropriation est ici représentée par un renversement des actions violentes faites aux corps, que la voix poétique se met à assumer à la première personne du singulier sur la chair du papier et des mots. Le long poème en prose extrait de *La inutilidad de los miércoles* explore ainsi la figure taboue de la bouchère, impensé culturel par rapport aux représentations stéréotypées de ce que devrait être une femme :

Pertenezco a la estirpe de las trasquiladas porque me toca la sangre Se me negó el matrimonio se me prohibió la maternidad el último escalón de una sociedad que deja morir a las niñas Soy quien se coloca frente al cadáver de un cerdo o una cabra y viola las normas ancestrales de llegar hasta las vísceras Arranco el laberinto gástrico y mis uñas se llenan de sangre Extirpo el hígado y me llueve rojo en los labios No pueden entrar mujeres ni niños en mi casa pero devoráis a mis hijos limpios del dolor de desmenuzar los huesos mientras ríos de sangre fluyen por mis brazos Pertenezco a la estirpe de las trasquiladas que manejan cuchillos y penetran la carne Despojo a los animales de sus pulmones mientras sopla el aire con los pies descalzos en el lodo que me inunda y me hace desmembrada cerda esquilada Sin embargo devoráis a mis hijos limpios del trabajo repugnante del pasado Arranco el corazón las venas se vacían y los nervios son de utilidad como los huesos con los que coséis vuestros vestidos Desnuda despojada esquilada fértil y estéril oigo latir sola en mi casa el corazón del cerdo y la sangre de la cabra Vosotros devoráis a mis hijos mientras yo me tumbo en el barro del color del óxido y sueño con espinas dorsales (Castrejón, 2017 ; 26)

19. On peut y lire notamment le lien entre viande et sexualisation, entre appétit sexuel et cannibalisme. Le tabou ancestral du sang animal ne devant pas se mêler au sang des menstrues, et du couteau devant rester en possession de ceux qui détiennent le phallus, sous peine de stigmatisation sociale, permet d'envisager les chairs dans leur interpénétration entre vie et mort, jouissance et douleur, sexualité et destruction. Dans ce poème, la mise à la marge de la société de ces femmes qui transgressent les normes se traduit verbalement par la métaphore corporelle des cheveux rasés (« las trasquiladas ») imposés aux femmes qui prennent ici un caractère animal (« esqui-

lada »). La poète s'inscrit ainsi à nouveau dans une longue généalogie (« Pertenezco a la estirpe ») de femmes qui ont été exclues socialement (« Se me negó el matrimonio se me prohibió la maternidad », « No pueden entrar mujeres ni niños en mi casa »), déshumanisées (« me hace desmembrada cerda »), comme si elles représentaient une menace pour la société. Et pourtant, ce système sociétal fait preuve d'une hypocrisie particulièrement forte en consommant ces mêmes produits qui justifieraient la mise au ban de la société de la bouchère, détournant le regard des conditions mêmes de production de la viande et occultant parallèlement tout le sang versé par le patriarcat de cette même société : « pero devoráis a mis hijos limpios del dolor de desmenuzar los huesos », « Sin embargo devoráis a mis hijos limpios del trabajo repugnante del pasado », « una sociedad que deja morir a las niñas ». Le paradoxe d'une société qui exclut celles qui réalisent le travail que les puissants ne veulent pas assumer est ainsi mis en valeur par le parallélisme syntaxique, l'utilisation de termes adversatifs, et par la métaphore du cannibalisme infanticide, déjà exploité en 2012 dans *Cuervos vienen, carne huelen*, avec la reproduction du tableau de Francisco de Goya *Saturno devorando a un hijo* (Castrejón, March, 2012 ; 116).

20. L'absence de retour à la ligne dans ce poème en prose et de ponctuation, nuancée par des majuscules de début de phrase, ainsi que la polysémie lexicale, mettent en place une certaine ambiguïté sémantique qui permet également d'envisager ce poème en prose comme une représentation d'un érotisme reprenant le pouvoir sur son propre désir et son propre corps. Il s'agit d'assumer par le biais de l'écriture la part active dans l'expérience de l'abject comme renversement cathartique des violences sociétales : « me toca la sangre », « viola las normas ancestrales de llegar hasta las vísceras », « me llueve rojo en los labios », « penetran la carne », « Desnuda », « yo me tumbo en el barro ». Cette figure de la femme pénétrante, active, désirante et exclue socialement, lexique allié à un vocabulaire viscéral d'une précision chirurgicale, n'est pas sans nous rappeler *Le corps lesbien* de Monique Wittig et la condamnation historique des femmes lesbiennes à l'isolement. Mais par l'écriture, par le renversement du stigmate et de la violence, María Castrejón développe une écriture érotique et poétique de la destruction désirée du corps d'autrui ou de son propre corps.

2. S'emparer textuellement de la violence pour libérer

corps et esprit

21. L'espace textuel traduit cette prise de pouvoir de la voix poétique sur sa propre oppression afin de ne plus rester passive face à cette violence de genre imposée aux corps des femmes, et c'est l'écriture féministe qui permet la rébellion et la catharsis dès le recueil *volveré mucho más tarde de las doce*, comme le souligne l'écrivaine et militante Itziar Ziga dans le prologue : « una píldora de feminismo [...] para mitigar tanta desolación » (Ziga, 2011 ; 20). Par exemple, après la soumission millénaire, la femme modifie sa posture physique contre la violence de genre et le patriarcat, afin de se défaire de la déshumanisation, l'infantilisation et l'animalisation des corps des femmes : « lentamente / levanto mis brazos / me yergo después de miles de años / de camino a cuatro patas » (Castrejón, 2011 ; 46).
22. Une des voies qu'emprunte cette poésie est la négation d'une assignation identitaire comme moyen d'échapper aux violences d'une société hétéropatriarcale qui dissocient le corps des femmes de leur esprit, comme le relève la poète Concha García dans son prologue au premier recueil de María Castrejón : « para que no nos sintamos como hombre o como mujer, sino como almas que ya no se reconocen en lo que el cuerpo les dice » (García, 2011 ; 19). Ce discours inspiré des théories *queer* s'ancre dans le refus de toute corporalité reconnaissable d'après les schémas préétablis des marques de genre binaires instituées, ce que traduit d'un point de vue linguistique l'accumulation de mots négatifs dans divers poèmes : « Nada me sale del coño / ni me entra / no tengo coño » (Castrejón, 2011 ; 26), « No quiero cuerpo / estigmas de tacones / ni polla ni coño / [...] / No quiero dildos / ni agujeros negros » (Castrejón, 2011 ; 43-44). Ces derniers vers sont issus du poème « anti cuerpos » qui joue sur la polysémie rendue possible par le préfixe « anti » : en effet, il peut s'agir de nier ce corps en tant que réceptacle des violences, mais aussi d'en faire un lieu de reprise de pouvoir par sa capacité d'autodéfense symbolisée par le processus immunitaire. Ce refus d'une identité de genre fixe apparaît également dans les jeux de sonorités de *volveré mucho más tarde de las doce*, puisque les rimes en á-a dominant tout le recueil, sauf dans le poème justement consacré au con, « no me sale del coño », organe génital féminin d'après les normes binaires des sociétés occidentales, où les rimes en ó-o sont paradoxalement majoritaires, pour renverser les schémas qui formatent les corps et nient leur diversité. La compartimentation des sexualités au sein du binôme hétéro-

sexualité/homosexualité est aussi refusée par la voix poétique qui instaure un jeu de mots autour « ¿Te va el pescado o la carne? », une expression en espagnol qui sert à demander à une personne si elle est homosexuelle ou non : « No quiero [...] / ni pescado ni carne » (Castrejón, 2011 ; 44). Il s'agit donc de nier dans les poèmes toute assignation subie pour pouvoir explorer les identités multiples, sexualisées ou non, mais qui s'extraient en tout cas du système binaire responsable de la violence. Malgré cette tentative de nier linguistiquement toute trace de soi (« Piso mi reflejo / en el suelo del ambulatorio » [Castrejón, 2011 ; 42]), le corps semble toujours rattraper la voix poétique et sa tentative de disparition ontologique, car le corps est vu comme une réalité première et sensible, ce que suggère le jeu de mots de ce dernier vers : « Tú no existe [...] / y aun así me con-bocas » (Castrejón, 2011 ; 77). L'intégralité des recueils de María Castrejón repose sur l'ambiguïté pronominale d'une deuxième personne du singulier qui peut être à la fois l'interlocuteur du poème, le lecteur, mais aussi la voix poétique elle-même dans son dédoublement entre première et deuxième personne. L'écriture laisse à chaque fois la possibilité de comprendre le « tu » comme un ensemble absolument varié d'adresses.

23. La volonté de mettre en place une ambiguïté autour de l'identité de genre et de la sexualité se retrouve dans le poème suivant qui parodie une scène de porno *mainstream*, dans la lignée de ce que le *postporn* féministe revendique afin de redonner le pouvoir aux femmes dans leur rapport à leurs désirs capturés par l'industrie pornographique hétérocentrée, en libérant les imaginaires *queer* :

Soy la niña que solo quiere follarte
[...]
Solo quiero follarte
todo el tiempo
y te digo que es bonito que me la chupes despacio
que te abras de piernas para mí en mi castillo
me duele tanto que te quiero
tapar la boca
me encanta cuando me la chupas despacio
te amo tanto entonces
que me merezco que mueras ahogada entre mis piernas (Castrejón, 2011 ; 33-34)

24. La jouissance contenue dans la souffrance physique personnelle et dans celle d'autrui est une voie libératrice explorée par des féministes et les-

biennes qui, à la suite de Gayle Rubin⁴, théorisent, écrivent et pratiquent les sexualités BDSM afin de déjouer les rapports de pouvoir et d'en proposer un simulacre cathartique et érotique à travers le corps. Écrire le corps traversé par la dénaturalisation de la violence grâce au BDSM suppose la poétisation sexuelle de toutes les parties du corps pour déplacer l'emprise de la domination masculine sur son corps : « Soy la niña que hizo un agujero en tus costillas » (Castrejón, 2015 ; 27), « manos rubias me parten / el alma del trapecio / por el que caminan / erectas / mis cervicales transparentes » (Castrejón, 2011 ; 81), ou encore ces quelques vers aux allitérations agressives : « Soy la niña que se choca contigo por la calle / y te clava los huesos de la cadera / ansiosa de provocar un derrame desconocido y sucio » (Castrejón, 2015 ; 23). Cette volonté de resignifier le désir dans les os, les tendons, les cartilages, les muscles, les organes, est une manière de reprendre le pouvoir sur l'intérieur d'un corps mortifié, tout en inscrivant le désir sur l'intégralité du corps, comme le souligne la photo composant la première de couverture de *volveré mucho más tarde de las doce*. En effet, on peut lire ou déchiffrer sur le corps nu de la poète une écriture manuscrite, noir sur blanc, reprenant les termes métaphoriques littéraires désignant le sexe féminin (« caverna », « subterráneo », « mar », « triángulo ») ou enfantins (« gatitos »). Le corps devient ainsi, selon un processus métapoétique, une page à lire et à déchiffrer qui permet la déterritorialisation de l'érotisme grâce à la récupération performative de l'intégralité du corps comme lieu du désir.



© María Castrejón

4 Notamment dans *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*.

25. Le rapport entre corps, langage et désir est également poétisé par l'intervention de la nourriture qui, tout comme les mots, passe par la bouche, laquelle est vue comme une zone érotique dans notre société. Le processus de lecture, tout comme celui de l'alimentation, transite par une phase de digestion qui est bouleversée dans le poème suivant par la pénétration érotique et BDSM dans les viscères d'une voix poétique aux accents wittigiens : « Y me coses en pedazos / con tus dedos dentro mis tripas / contrayendo la comida que traes » (Castrejón, 2017 ; 66). La représentation symbolique du cannibalisme est une autre forme du renversement cathartique textuel/sexuel des rapports de pouvoir. Dévorer le corps de l'autre revient à en prendre totale possession et à pouvoir l'expulser s'il est toxique, telle une prise de pouvoir contre les phénomènes d'emprise : « me he comido lo que me quedaba de ti / y ha sido / de lo más indigesto » (Castrejón, 2011 ; 41). Quant au titre du poème « mantis religiosa » (Castrejón, 2011 ; 92), il symbolise le renversement de la violence de genre : au lieu que ce soit l'homme qui assassine la femme, c'est l'insecte femelle qui dévore la tête des mâles pendant la copulation, insecte masculinicide dans lequel la voix poétique se projette. La colère est le moteur de la libération par le biais de l'écriture. Celle-ci permet sa sublimation et la réappropriation symbolique de la violence par la torture et l'ingestion érotiques du corps d'autrui :

Soy la niña enfadada
 [...]
 la que golpea los huesos en busca de un resto de tu sangre
 la que observa las vitrinas de las carnicerías
 Soy la niña que desea que mueras en sus brazos
 que sea eso lo último que hagas mientras graba la cámara
 luego lameré tus piernas y descargaré la memoria
 Soy la niña caníbal
 te comí todo hasta que no tuviste más remedio que abandonarme
 mutilado
 Pero soy la niña enfadada con tus huecos con los espacios en blanco
 [...]
 Estoy muy enfadada y podría devorar tu boca
 tocarte la piel como si fuera mía meterme dentro
 de tu casa [...] (Castrejón, 2015 ; 41-42)



26. Si l'on revient à la figure de la bouchère évoquée plus haut, c'est parce que les enjambements qui jouent avec le sémantisme de la sexualité, ainsi que l'explicitation du cannibalisme, proposent une lecture métapoétique de ces « huecos espacios en blanco », autrement dit, de l'indicible contenu dans la violence et dans la poésie, notamment à travers l'emploi du blanc que l'on remarque visuellement dans ce poème puisque la longueur des mètres est inégale et crée donc des zones de blanc sur la page.
27. Le cannibalisme à connotation sexuelle apparaît de manière encore plus prégnante dans le livre-objet de María Castrejón et Sandra March, *Cuervos vienen, carne huelen* où les vers peuplent les étiquettes de viande ou de poisson sur les pages de gauche, alors que des dessins de pièces de viande ou de poisson travaillées par boucher.es et poissonnier.es apparaissent sur les pages de droite sur du papier millimétré. La « carnalité » y prend un sens BDSM et la relation cannibale au corps acquiert une dimension d'autant plus forte qu'elle est illustrée par des dessins sanguinolents comme dans « Costilla de cordero. No existo si no paso por tu boca » (Castrejón, 2012 ; 64-65) que nous reproduisons ci-contre. Ce que la voix poétique indique ici, c'est que le degré le plus fusionnel de l'acte sexuel est l'ingestion du corps par autrui, que cette matière soit charnelle ou verbale : de ce cannibalisme découle l'existence même de la voix poétique.



© María Castrejón et Sandra March

28. Le plaisir sexuel est métaphorisé par le contrôle du périnée et des sphincters dans « Pierna de cordero. Escucha lo que tengo que decirte » (Castrejón, 2012 ; 68-69) et il est indissociable de l'attitude voyeuriste face à l'avalement compulsif de la chair imbibée du sang. Le recours habituel à l'enjambement qui se situe dans ce cas après « AL PUNTO » joue sur le champ lexical de la viande, utilisant une cuisson qui évacue le sang, mais permet aussi de suggérer avec le vers suivant, l'imminence de l'orgasme et de sa phase de silence consécutive « que llegamos al silencio ».
29. Mais tout ce sang qui coule le long des bras de la voix poétique-bou-chère est également le sang versé suite à l'acte suicidaire, dans ce lien ténu entre Éros et Thanatos. L'autodestruction représentée dans les poèmes vient en quelque sorte conjurer les tentatives réelles de suicide que l'autrice a pu faire subir à son corps du fait de sa souffrance psychique et de ce qui a été diagnostiqué a posteriori comme un trouble de la personnalité *border-line*. Ces charges et décharges poétiques sont envisagées comme un soin prodigué au corps et à l'esprit, au même titre que les soins qu'apporte le psychiatre de María Castrejón, Carlos Álvarez Vara, auteur du prologue de *La inutilidad de los miércoles*.
30. La nourriture ingérée, la société de consommation ou la précision anatomique, sont des thématiques qui réapparaissent dans le poème suivant, alliées à de nouveaux enjambements violents et une absence de ponctuation qui déstructurent le flux du langage :

Tantas veces he querido matarte
cortarte los brazos hasta que un hilo
de sangre apague los supermercados
Lanzarte por la ventana entre las migas
del mantel y que tu cuerpo retumbe en
los oídos de las camareras [...]
Tantas veces te he mezclado el friegasuelos
con vino en la última cena nauseabunda
desde el frío suelo hasta el esófago que
arde y se deshace como la arena en los puños (Castrejón, 2017 ; 24)

31. Dans le poème suivant, la proximité sonore entre « arma » et « alma » nous permet d'avoir une double lecture tournée à la fois vers l'acte violent d'autodestruction du corps par l'intermédiaire d'une arme, mais aussi l'effacement psychique :

Me robas el arma
Con los brazos inertes

camino hacia la virginidad
de los suicidas
Mis dedos tienen
la rigidez de una pistola
Mis manos se apoyan
en la frialdad de las ventanas
Me robas el arma
La voluntad se escapa
como la amante asustada
Me quedo desnuda
ante la muerte
con las piernas abiertas
y un cuchillo me acaricia
las cuerdas vocales
Me robas el arma
El vacío de mi cuerpo
se rellena con trapos
No huele la sangre
que derramo en las esquinas
Es una sangre dura
que raya los espejos
Me robas el arma
[...]
Mi mano rígida en forma
de pistola penetra mis
palabras hambrientas
de colchones amarillos (Castrejón, 2017 ; 77-78)

32. Au-delà de la parodie de l'amour romantique (dont on pourrait trouver la trace dans nombre de chansons qui contiennent des paroles similaires à « me robas el alma »), c'est bien la question de la parole qui est suscitée ici. Comment trouver des mots alors que l'esprit est sur le point de trancher les « cuerdas vocales », comment écrire alors que la main phallique est armée et s'en prend aux « palabras » ? C'est là tout le drame que souhaite dénoncer la poète, à savoir la surmédication de certains centres psychiatriques qui aggrave l'état des patient.es. Comme elle le relève dans sa note d'autrice à la suite d'un autre poète vu comme fou, Antonin Artaud, la société est ce monstre impersonnel à la troisième personne du pluriel qui détruit peu à peu les artistes et les personnes assignées au stigmatisme de la maladie mentale : « y como dijo Artaud de Van Gogh, nos suicidan » (Castrejón, 2017 ; 14). María Castrejón s'inscrit d'ailleurs dans une lignée d'artistes et poètes qui elles aussi ont écrit leurs souffrances physiques et psychiques à travers la poésie, et qui auront été marquées par le suicide. C'est la figure d'Anne Sexton qui apparaît le plus souvent dans ce dernier recueil *La inutilidad de los miércoles* (en épigraphe et dans un poème), mais nous

pouvons bien sûr penser à Sylvia Plath ou Alejandra Pizarnik, références importantes pour María Castrejón.

33. Un de ses poèmes signale d'ailleurs que seules celles qui ont vécu ces douleurs corporelles et mentales (dont l'intensité ne peut qu'être rendue que par un hurlement animal), et se sont confrontées à l'indicible des violences, sont capables de produire une écriture poétique qui ait une réelle puissance d'impact :

Si no has aullado como la leona
herida por la lanza que arrastra
el cuerpo dolorido y sangrando
mientras la tierra absorbe ese
dolor sin nombre
Si no has gemido como un
animal degollado de rodillas
en el parqué de una casa
alquilada tus frases son
una almohada que silencia
un disparo en el cerebro ya
dormido y soñando (Castrejón, 2017 ; 96)

34. C'est bien ce qui est vu comme une maladie mentale et stigmatisé qui est en réalité la source même d'inspiration et de création, que certains psychiatres voudraient tarir. Comme nous le disions en introduction, María Castrejón utilise son corps pour y écrire, notamment avec le tatouage d'un point-virgule sur son poignet, rappel symbolique ancré dans sa chair afin qu'elle ne refasse plus de tentatives de suicide. Dans le poème suivant, elle imagine un espace utopique où on la laisserait mourir auprès d'autres femmes, mais c'est toujours son corps (et son poignet) qui se rappelle à elle :

Muda siento el hueso de la
muñeca que se clava contra
el de la mejilla Solo somos
cuerpo y debería existir
un espacio hermoso y soleado
para quienes queremos morir
lleno de mares y mujeres
recogiéndose el pelo
A cambio hay salas donde
las niñas con gafas vomitan
en cajas de cartón con forma
de hígado [...] (Castrejón, 2017 ; 27)

35. Les enjambements sont à nouveau abrupts, comme pour signifier la souffrance extrême dans laquelle se retrouve son corps déshumanisé et objectifié, comme le suggère la polysémie de « muñeca ». Au lieu de pouvoir s'enfuir loin d'une société qui le stigmatise, ce corps est enfermé et rendu silencieux (« Muda ») dans des structures médicales où le moindre détail se transforme en organe pour la voix poétique, comme c'est le cas avec le haricot médical qu'elle compare avec humour à un foie, destiné paradoxalement à accueillir ce qu'il n'a pas pu digérer, du fait de leurs formes similaires.
36. Ainsi, chez María Castrejón, l'inversion des stéréotypes de genre, la parodie de la violence patriarcale, la négation de la binarité et la revendication de la diversité, complètent les mises en scène de désirs BDSM et du cannibalisme, afin de reprendre, dans les poèmes, le contrôle sur les violences faites aux corps et aux esprits vulnérables qui peuvent trouver une échappatoire dans l'écriture en tant que décharge symbolique de la violence systémique.

Conclusion

37. Pour conclure, nous nous appuyons sur ce que souligne fort justement la poète et critique Concha García dans le prologue au premier recueil de María Castrejón :

La urgencia de hacer visible tanta violencia se metaforiza en el cuerpo y éste asume la voz de alguien que pasa de ser niña a esposa, amante a amada, intercambiándose insumisa en un sinfín de perspectivas situadas entre la biografía ficticia y la reivindicación política. (García, 2011 ; 15)

38. Chez la poète, le corps est un espace de douleur qu'il est nécessaire de poétiser : « todo es menos difícil si la rabia se traduce y se comparte » (Castrejón, 2012 ; en ligne). La notion de partage est centrale pour María Castrejón qui envisage son écriture comme un engagement envers la société, envers celles qui, elles aussi, ont le corps traversé de maux mais qui manquent de mots pour les évacuer et pour reprendre le pouvoir sur les violences qu'elles subissent. Nous avons vu comment la poète traduit les violences sociétales dans ses vers par l'intermédiaire de la poétisation du corps. Cette visibilité cathartique qu'elle explore est aussi le levier qui lui permet de renverser les schémas oppressifs, de les déconstruire, tout

comme elle déstructure la syntaxe par les jeux d'enjambements, par l'absence de ponctuation. La dénaturalisation des identités est également un des horizons recherchés par l'écriture de ces corps, puisqu'elle assume une polysémie permanente, et une ambiguïté pronominale entre la première et la deuxième personnes du singulier, fondant et confondant l'ensemble des corps vulnérables rejetés par une société normative binaire.

39. L'écriture est pour María Castrejón un moyen de resignifier les violences intériorisées, de se réappropriier son corps capturé par un système patriarcal binaire, puisque c'est en lui que se reproduisent les rapports de pouvoir, et de trouver une forme verbale et poétique qui lui permette de se délester de ses angoisses. Il pourrait s'agir d'une sorte de chemin de survivance qui vise bien sûr à rester en vie, mais également à laisser une trace, celle de l'écriture, une sorte de testament poétique comme c'est le cas dans le poème « No lloréis » (Castrejón, 2017 ; 98-99) qui se situe à la fin de son dernier recueil. Mais comme le montre le dernier poème du recueil *Niñas*, le numéro 20, l'écriture est thérapeutique. Face à l'identité imposée des quatre premiers vers, puis déconstruite et disloquée, l'écriture va finalement panser les plaies, redonner de la consistance au corps défait par l'intermédiaire de la matière verbale et de la forme trouvée, une sublimation esthétique salvatrice qui suture les failles grâce au lien tissé entre langage et corps :

Soy la niña
Soy la niña
Soy la niña
Soy la niña
sola niña soy al niña
soylani ña
soyla niña
so y laniña
soylaniña
soylaniña
soylaniña so
ylaniñasoyla
niñasoylaniñas
oylani
ñasoylaniña
soylaniñasoylaniñasoylaniñasoylaniñasoylaniña
soylaniñasoylaniñasoylaniñasoylaniñasoylaniña
soylaniñasoylaniñasoylaniñasoylaniñasoylaniña
soylaniñasoylaniñasoylaniñasoylaniñasoylaniña
soylaniñasoylaniñasoylaniñasoylaniñasoylaniña
soylaniñasoylaniñasoylaniñasoylaniña (Castrejón, 2015 ; 57)

BIBLIOGRAPHIE

CASTREJÓN María, «La enfermedad mental es poesía de la dura», in *El Mundo*. En ligne :

<https://www.elmundo.es/sociedad/2017/10/10/59dbbf3346163f3f4b8b464a.html>, 2017.

_____, *La inutilidad de los miércoles*, Madrid, Huerga y Fierro, 2017.

_____, *Niñas*, Madrid, Huerga y Fierro, 2015.

_____, «Yo, yo misma y mi musa», in *Le Pan poétique des muses | Revue internationale de poésie entre théories & pratiques*, n°2, en ligne, <http://www.pandesmuses.fr/article-n-2-yo-yo-misma-y-mi-musa-111767605.html>, 2012.

_____, «Entrevista a María Castrejón: “¿Por qué dos? Hay tantos números y tantas formas de amar...”», in *Mirales*, en ligne, <https://www.mirales.es/entrevista-a-maria-castrejon-por-que-dos-hay-tantos-numeros-y-tantas-formas-de-amar>, 2011.

_____, *volveré mucho más tarde de las doce*, Barcelone, Madrid, Egales, 2011.

CASTREJÓN María y MARCH, Sandra, *Cuervos vienen, carne huelen*, Barcelone, Edición de bolsillo, The private space, 2012.

GARCÍA Concha, «Prólogo», in *volveré mucho más tarde de las doce*, CASTREJÓN, María, Barcelone, Madrid, Egales, 2011.

SÁEZ Javier, «Prólogo», in *Niñas*, CASTREJÓN, María, Madrid, Huerga y Fierro, 2015.

VALENCIA Sayak, «Mafias, capitalismo gore y transfeminismo. Un café con Sayak Valencia», in *Pikara Magazine*, en ligne, <http://www.pikaramagazine.com/2011/08/mafias-capitalismo-gore-y-transfeminismo-un-cafe-con-syak-valencia/>, 2011.

C. LAGUIAN, « Violences faites aux corps... »

ZIGA Itziar, «Con amor y prisas», in *volveré mucho más tarde de las doce*,
CASTREJÓN, María, Barcelone, Madrid, Egales, 2011.