

# ÉROS : MARGES ET PARADOXES.

Lucie Lavergne

► **To cite this version:**

Lucie Lavergne. ÉROS : MARGES ET PARADOXES. : Une lecture du recueil Poesía para niñas bien de Txus García (1974). Alkemie, 2015, L'éros (15). <hal-01323802>

**HAL Id: hal-01323802**

**<https://hal-clermont-univ.archives-ouvertes.fr/hal-01323802>**

Submitted on 31 May 2016

**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.

## ÉROS : MARGES ET PARADOXES.

### Une lecture du recueil *Poesía para niñas bien* de Txus García (1974)

Le premier recueil de la poète catalane Txus García (1974), intitulé *Poesía para niñas bien* et publié en 2011<sup>1</sup>, accorde une large place à l'éros, puisque la presque intégralité de ses poèmes traitent de sexualité, de désir et de jeux de séduction. Au sein de l'écriture poétique, s'élabore un sujet, défini comme féminin et bisexuel, qui s'affirme à travers l'évocation réitérée de goûts et de pratiques érotiques. Non sans humour, la voix locutrice se joue des *topos* de l'homosexualité féminine (rejet des hommes, apprentissage de l'amour adressé à une plus jeune, élaboration d'une figure *butch*<sup>2</sup>). Ces clichés côtoient les motifs les plus transgressifs, se jouant de leur caractère provocateur, si bien que le sujet érotique lesbien oblige à considérer les marges (sociales, culturelles) entre lesquelles (et bien souvent *depuis lesquelles*) s'exprime le désir.

Ainsi, le recueil, par sa dimension érotique, mais aussi par le positionnement politique qui en découle, et par l'humour qui l'imprègne, nous confronte à un double type de paradoxe. Le terme est à prendre aux deux sens que présente André Comte-Sponville dans son *Dictionnaire philosophique* : le paradoxe peut être « une pensée qui va contre l'opinion, ou contre la pensée. Cela fait deux sens différents<sup>3</sup> ». La première acception assimile le paradoxe à la transgression d'une norme sociale. En tant que ce recueil porte une quête identitaire qui va de pair avec l'affirmation de l'homo-érotisme de son auteure, son discours est certes situé en marge des productions poétiques dominantes. Si la poésie érotique féminine voit le jour (tardivement, d'ailleurs) en Espagne à la fin des années 1970<sup>4</sup>, elle n'en demeure pas moins transgressive. L'érotisme qui s'y exprime, d'abord parce qu'il provient d'un sujet féminin homosexuel, apparaît comme une force d'opposition, bien souvent utilisée à des fins politiques.

Par ailleurs, le caractère paradoxal de l'éros ne tient pas seulement à sa mise en péril de discours normatifs et de préjugés. Le processus érotique lui-même est paradoxal car tout en révélant ce qui peut apparaître comme la face profonde et cachée du « je », il ne cesse de le trahir et de le transformer. La représentation même d'Éros n'est-elle pas une gageure, depuis « Le conte d'Amour et de Psyché » du roman *L'Âne d'or*, d'Apulée<sup>5</sup>, où il est défini comme celui dont la figure est tenue secrète ? De fait, le sujet érotique semble toujours, chez Txus García, mouvant et insaisissable, toujours questionné. Ce qui semblait immuable vacille, tel le genre – en écho aux théories féministes développées depuis les années 1970<sup>6</sup> – et avec lui les rapports entre masculin et féminin, entre sujet désirant et objet du désir. Eros est paradoxal quant aux objets sur lesquels il se fixe et quant aux formes qu'il adopte, parfois des plus impropres à gagner ce qu'il cherche, de la monstruosité violente à l'auto-asservissement. De même qu'il semblait fuir l'opinion commune, l'érotisme fuit la logique, rappelant le second type de paradoxe qui « va contre la pensée », selon André Comte-Sponville. Pour éviter d'être soumis à son désir et pour atteindre l'objet de ce désir, le sujet érotique se fait encore calculateur et sournois, réifiant et utilisant égoïstement ce qu'il prétendait adorer. Observons chez Txus García ces divers visages d'Éros que le sujet revendique, dans lequel il se perd ou contre lequel il se révolte et développe des stratégies de conquête.

---

<sup>1</sup> Le recueil est publié par la jeune maison d'édition (création en 2005) spécialisée en poésie Cangrejo Pistolero, basée à Séville. Il est introduit par un prologue d'Agustín Calvo Galán.

<sup>2</sup> Ce terme désigne une lesbienne masculine. Ainsi, dans le poème « Tits in my bowl (chamaquita) » (T. García, *Poesía para niñas bien*, *ibid.*, p. 19), la voix poétique adopte l'identité d'un camionneur.

<sup>3</sup> André Comte-Sponville, *Dictionnaire philosophique*, Paris, PUF, 2013, p. 423.

<sup>4</sup> Joaquín Caro Romero souligne le poids de la censure franquiste et celui de l'église catholique qui retardèrent l'apparition de la poésie féminine (*Antología de la poesía erótica española de nuestro tiempo*, Paris, Ruedo Ibérico, 1973, p. 5). Il faut attendre les années 1970 pour observer l'« éclosion de la voix féminine », remarquée par Pura Salceda (*Erato bajo la piel del deseo*, Madrid, SIAL, 2010, p. 14).

<sup>5</sup> *L'Âne d'or ou les Métamorphoses*, V, in Pétrone, Apulée, Aulu-Gelle, *Œuvres complètes*, traduction de M. Nisard, Paris, J. J. Dubocher et compagnie, 1843, p. 320.

<sup>6</sup> On peut penser notamment au titre de l'ouvrage de Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un* et à l'interprétation qu'en fait Judith Butler dans *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2005, p. 72 : pas « un » mais « multiple ».

## 1. Érotisme revendiqué et marginalité sociale

Ce qui frappe, à la lecture des premiers poèmes, c'est la volonté de la voix locutrice, de faire part, à travers son écriture, d'une construction identitaire, et de souligner en même temps la difficulté de ce processus de reconnaissance de soi (et de son homosexualité). La révélation puis la revendication, par l'expression poétique, de l'érotisme sont portées par une visée stratégique, dans un but d'affirmation sociale et politique. Ainsi, les trois premiers textes du recueil portent respectivement les titres « *Documento Nacional de Identidad* » (Carte d'identité), « *Pasaporte* » (Passeport) et « *Visado* » (Visa)<sup>7</sup>, assignation identitaire triple, ordonnée de manière graduelle : si la « Carte d'identité » inscrit le sujet dans le lieu dont il est issu, le passeport, puis le visa, permettent au contraire son déplacement, sa rencontre de l'ailleurs. Loin d'être un ancrage dans un contexte (spatial, socioculturel) inamovible, l'affirmation identitaire produit au contraire un déplacement du même à l'autre – et finalement la reconnaissance du sujet dans cet autre. Sherry Simon<sup>8</sup> définit l'identitaire comme « une construction », une question plutôt qu'un contenu. Il prend chez Txus García la forme d'une double métaphore spatiale et temporelle, comme le suggèrent les termes « *Laego* », « *Crecí* » (*Ensuite, j'ai grandi*) qui ouvrent les deuxième et troisième poèmes, de même que les mentions de l'âge de la locutrice dont on déduira que chacun des trois premiers poèmes couvrent sept années d'une acceptation progressive du saphisme.

Dès l'abord, la provocation est patente, liée à l'affirmation d'une identité sexuelle : « *Aquí estoy. Me llamo Txus y soy transgénero* » (« Me voici. Je m'appelle Txus et je suis transgenre », v. 1<sup>9</sup>). On observera d'abord le passage du verbe « *estar* » (qui dit la situation, notamment spatiale) au verbe « *ser* », qui exprime l'être de manière absolue. Ce qui est en jeu dans cette affirmation identitaire (homosexuelle) c'est la coïncidence, ou non, de l'existence et de l'essence du sujet. La première ne saurait être remise en cause, comme le montre la brièveté péremptoire de la première phrase, qui souligne sa cohérence avec l'acte poétique : *me voici* ou *je suis ici*, parce que je parle dans ce poème. En revanche, l'essence est, paradoxalement, d'emblée conçue comme instable, comme échappant au classement, du moins à celui par le genre<sup>10</sup> : « *soy transgénero* » (« je suis transgenre »). Colette Chiland fait d'ailleurs remarquer la valeur transgressive du préfixe « trans »<sup>11</sup>. La portée absolue du verbe « ser » semble mise à mal par l'expression de la transition<sup>12</sup>. Cette intenable et pourtant durable – « *llevo siglos siéndolo* » (« cela fait des siècles que je le suis », v. 2) – position transitoire est bien celle du désir : non seulement du désir lesbien, lorsque, comme ici, l'identité « trans » remet en question la dualité des sexes, mais du désir quel qu'il soit, qui se pose toujours à la fois comme une découverte de l'autre, une tension à travers laquelle le sujet se renouvelle, et comme un absolu, et donc s'avère éternel et essentiel (« des siècles »)...

Le préfixe « trans » se réitère dans les vers du premier poème, où l'on observe que cette problématisation de l'identité sexuelle est fondamentale dans la construction globale du sujet. Son caractère problématique est toujours mis en valeur par le tiret qui sépare le préfixe du radical : « *Madre me trans-vestía* » (v. 3), « *Hice la comunión trans-vestida de blanco* » (v. 8)<sup>13</sup>. Le processus de l'habillement est décrit comme une normalisation (« *un parche en el ojo vago* », v. 6, « *plantillas correctivas* », v. 7<sup>14</sup>), symbolisée également par les « longs cheveux bruns, très lisses » (« *pelo largo moreno, muy liso* », v. 7). Le même préfixe « trans » apparaît encore dans le poème suivant, « *Pasaporte* », où il désigne désormais clairement l'identité sexuelle : « *Era muy trans para los*

<sup>7</sup> T. García, *Poesía para niñas bien*, *ibid.*, p. 11, 12 et 13 respectivement.

<sup>8</sup> Citée par Mounira Chatti, « D'elle à je : trajectoire poétique et identitaire dans l'œuvre de Nina Bouraoui », in *Femmes et écritures de la transgression*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 109.

<sup>9</sup> Vers initial du poème « *Documento Nacional de Identidad* », donc du recueil.

<sup>10</sup> Voir entre autres J. Butler, *Trouble dans le genre*, *ibid.*, p. 67 : « le genre est culturellement construit indépendamment de l'irréductibilité biologique qui semble attachée au sexe : c'est pourquoi le genre n'est ni la conséquence directe du sexe ni aussi fixe que ce dernier ne le paraît ».

<sup>11</sup> « Transgression et identité sexuée », in *Transgression*, J. Bouhsira et alii, Paris, PUF, 2009, p. 13.

<sup>12</sup> Le complément circonstanciel de temps invite à reconnaître derrière le singulier de la voix locutrice (« *llevo* ») des générations de femmes plurielles qui l'ont précédées mais se définissaient de même.

<sup>13</sup> Traduction : « Mère me trans-habillait » (v. 3). « Je fis la communion trans-vêtue de blanc » (v. 8).

<sup>14</sup> Traduction : « Un cache sur un œil louche », v. 6, « des semelles correctives », v. 7.

*barbilampiños machotes* » (« Je faisais très *trans* pour les petits machos imberbes », v. 12). L'homosexualité est décrite en termes d'espace et de mouvement : une frontière à passer, une occupation de territoires<sup>15</sup> inconnus. A la fin du poème, le vers « *Estuve sola en Transylvania* » (« Je fus seule en Transylvanie », v. 21) exprime avec humour, jouant toujours sur le préfixe « trans », cette position du sujet en marge des sociétés bien pensantes, qui craignent peut-être une « vampirisation ».

Le poème « *Visado* » suppose un renversement, étape ultime de l'affirmation de l'homosexualité, qui touche à la conception de la marge. La frontière, auparavant exclusive, est désormais réunificatrice. La « marge » devient un territoire – un espace à occuper, non un bord à franchir – comme l'illustre cette affirmation : « *vivo in the Middlesex* » (« Je vis *in the Middlesex* », v. 15), où le toponyme fictif sonne, avec humour, comme une contraction des « Midlands » et « Sussex » anglais, jouant bien sûr sur la connotation érotique de la dernière syllabe du second. L'érotisme est décrit comme un espace-temps que le sujet fait sien, comme le suggère cette métaphore temporelle qui fait immédiatement suite à la précédente : « *este estar en medio como el jueves* » (« cet être-au-milieu, comme le jeudi », v. 16).

Alors, le vocabulaire qui dit clairement l'homosexualité abonde : « *marika* » (v. 13), « *bollera* » (v. 14<sup>16</sup>), ou celui qui, simplement, évoque le désir et la séduction : « chercher la femme » (v. 5), « *como un trovador* » (« comme un troubadour », v. 11). La sexualité débridée est évoquée à travers l'image de l'amazone, autre représentation de la position frontalière (bisexuelle) détournée en une métaphore érotique : « *Podría cabalgar a lomos de la masculina señorita Roberts... Mmmmm* » (« Je pourrais aller à cheval sur les flancs de la masculine demoiselle Robert... Mmmmm », v. 19 du poème « *Documento Nacional de Identidad* »). L'expression de l'érotisme homosexuel nécessite donc la mise en place d'un processus, étendu sur trois poèmes : cette transition nécessaire, d'autant plus capitale qu'elle ouvre le recueil, révèle la dimension problématique de l'érotisme et de sa reconnaissance, notamment sociale.

Il est donc bien un usage calculé et stratégique d'Éros dans *Poesía para niñas bien*. Le sujet poétique, défini surtout par son désir et sa sensualité hors normes est également social et politique. Tout au long du recueil, sont dénoncées la norme hétérosexuelle et la position de la femme dans la société traditionnelle<sup>17</sup>, mais, ce discours politique semble indissociable de l'érotisme, comme des actes et pratiques qu'implique le rapport lesbien. Ainsi, le poème « *Todo el suelo del Mercadona lleno de rotos esquemas (de señoras respetables)* »<sup>18</sup> peut être lu comme un *art érotique*, où l'interlocuteur, que la voix-je se propose d'initier à l'amour, est pris à parti (« *Te explicaré* », « je t'expliquerai », v. 1). Le *topos* de l'apprentissage amoureux permet la juxtaposition de deux discours, autour d'une dichotomie, dans tout le poème, entre le « je » (l'homosexuelle) et l'autre (ici, l'hétérosexuel), personnifié successivement par les *messieurs bien éduqués* (v. 5), les *femmes bien* (v. 7), et les *familles respectables* (v. 13). Au contraire, le désir homosexuel est d'emblée défini comme « paranormal » (v. 1), où le préfixe fait écho au « trans » évoqué plus haut : un désir hors norme et antisocial. La voix poétique l'affirme d'ailleurs : « *desafío la ley* » (« je défie la loi », v. 22). L'érotisme homosexuel est donc associé à l'obscène (« *sucias necesidades* », « sales nécessités », v. 3) et à la honte (« *avergüençan* », *font honte*, v. 6). À ce premier discours qui correspond à la norme sociale, la voix locutrice oppose un érotisme sensuel et débridé. L'amour lesbien est défini comme précieux, un « rare équilibre » (v. 2), édénique (« *edén bollero* », v. 20)<sup>19</sup>. Plusieurs actes érotiques sont

<sup>15</sup> Cette conception spatiale de la sexualité mise à l'œuvre chez T. García nous rappelle les « mouvements de déterritorialisation » qui proviennent du désir, selon G. Deleuze (« Désir et plaisir », *Le magazine littéraire*, no 325, octobre 1994. En ligne : <http://1libertaire.free.fr/DeleuzeFoucault02.html>). Nous y reviendrons.

<sup>16</sup> Ces deux termes vulgaires pourraient être traduits, respectivement, par « pédés » et « gouines ».

<sup>17</sup> Dans le poème « *Erat verbum* » (T. García, *Poesía para niña bien*, *ibid.*, p. 40), la locutrice dénonce les femmes au foyer dans une société traditionnelle et catholique (« *esperar complaciente a tu marido* », attendre complaisante ton petit mari, v. 4, « *es nuestro deber / y nuestra salvación* », c'est notre devoir / et votre salut, v. 15-16). Le titre qui parodie la parole biblique évoque un discours autoritaire et incontestable.

<sup>18</sup> T. García, *Poesía para niñas bien*, *ibid.*, p. 23.

<sup>19</sup> Au contraire, le conformisme hétérosexuel est considérée comme une animalité aveugle : « *son feos y terribles peces ciegos / que velan preocupados por las apariencias* » (« ce sont de laids et terribles poissons aveugles / qui veillent, préoccupés des apparences », v. 15-16).

suggérés : « *se nos abren las bocas* » (« nos bouches s'ouvrent », v. 8), « el tibio abrazo de las lenguas » (*l'étreinte tiède des langues*, v. 12), « *tiro recto / hacia las piernas* » (« Je tire droit / vers les jambes », v. 24), ce qui montre bien qu'au-delà de la portée politique du discours en faveur de l'homosexualité, c'est l'étendard d'Éros lui-même que la locutrice brandit. D'ailleurs, à travers la représentation de son propre désir, c'est toute l'humanité qui est impliquée. Le sujet désirant (en l'occurrence, la locutrice) acquiert le rôle d'un véritable démiurge qui façonne son objet, comme l'indique l'image biblique<sup>20</sup> de la boue essentielle (« *con una mano [...] te devuelvo [...] al barro esencial* », « d'une main je te ramène à la boue essentielle »). Éros, revendiqué comme s'il s'agissait d'une prise de position politique, cristallise les conflits sociaux ou, plutôt, oppose à ces conflits sociaux, la vérité et la sincérité du corps.

Il en va de même dans le poème « *Agentes forestales de servicio*<sup>21</sup> », où la figure masculine, impersonnelle, et presque kafkaïenne des gardes forestiers incarne l'ordre social et son rejet des écarts, en l'occurrence un rapport sexuel entre deux femmes qu'elle interrompt, comme s'il s'agissait d'un crime. Le dispositif militaire (« *Vinieron por el aire / manejando sus pistolas y helicópteros* », « ils sont venus par les airs, maniant leurs pistolets et leurs hélicoptères », v. 1-2, « *sus trajes caquis* », « leurs uniformes kakis », v. 10) dans lequel prend place un discours agressif et vulgaire (« *Quieta, bollera !* », « Du calme, la gouine ! », v. 3), s'oppose à la douceur féminine (« *cantaste una nana* », « tu chantas une berceuse », v. 13). Le trait d'humour final et, surtout, l'onomatopée avec laquelle la locutrice évoque crûment des pratiques sexuelles féminines (« *Únicamente entonces / - plop - / saqué el dedo de tu vagina.* », « Alors seulement, / plop, / j'ai retiré le doigt de ton vagin », v. 14-16) rappelle ce lien souligné par Gilles Deleuze entre humour et paradoxe<sup>22</sup>. Nous les associons également à l'érotisme. Selon Deleuze, ce sont des « événements de la surface ». Ici, l'humour repose sur l'onomatopée qui ne fait qu'effleurer le langage, l'utiliser comme un simple vecteur de sensations (auditives, en l'occurrence). En échappant au binarisme son-sens, à la profondeur du signe, l'onomatopée nous ramène, comme nous disions plus haut, à la vérité du corps et à une compréhension immédiate du texte. Si le dictionnaire n'est d'aucune utilité pour « comprendre » ce « plop », l'expérience (auditive et sensorielle) est la seule à nous venir en aide. L'onomatopée nous ramène à *notre* corps. Déployée en surface du langage, écho de la surface de notre peau, elle déplace vers nous, lecteurs, l'érotisme évoqué entre la locutrice et sa partenaire.

Répercuté par la valeur plastique et sensorielle du langage, l'érotisme bouleverse, plus largement, notre perception du sens des mots. Aussi, dans le recueil, les mêmes termes utilisés dans des textes différents ont des sens différents, selon qu'ils sont employés dans leur usage normé et courant, ou que le sujet se les approprie, son identité sexuelle et érotique revendiquée provoquant, alors, un basculement décisif de leur signification. Par exemple, dans le poème « *...Erat verbum* »<sup>23</sup>, l'acceptation de la norme sociale est ironiquement considérée comme le « salut » de l'humanité (rappelons les vers finaux : « *es nuestro deber / y vuestra salvación* »). Au contraire, dans le poème « *La salvación* »<sup>24</sup>, c'est, plus sincèrement sans doute, le « baiser » (et à travers lui, l'amour lui-même) qui constitue ce salut de l'âme : « *la salvación / es el beso* » (v. 1-2). L'érotisme apparaît encore comme un choix contre la norme – y compris langagière. En effet, le poème se poursuit dans la description érotique d'un baiser, où, là encore, l'érotisme est *superficiel* : il a lieu sur la surface de la page. Celle-ci révèle l'ouverture d'une bouche qui embrasse, dessinée par le découpage minimaliste des vers (d'un seul mot souvent, parfois monosyllabe).

#### Rozarte labios

<sup>20</sup> Voir notamment Job, 10, 9 ; 30, 6.

<sup>21</sup> T. García, *Poesía para niñas bien*, *ibid.*, p. 53.

<sup>22</sup> Dans *Logique du sens* (Paris, Minuit, 1969, p. 18), Gilles Deleuze souligne ce lien entre paradoxe et humour qu'il considère l'un et l'autre comme « des événements de la surface ». On comprend leur lien avec l'érotisme qui, lui aussi, se situe en surface du corps et du sujet (au contraire de la spiritualité et, comme dit encore Deleuze, de l'ironie, « art des profondeurs ou des hauteurs »).

<sup>23</sup> T. García, *Poesía para niñas bien*, *ibid.*, p. 40.

<sup>24</sup> T. García, *Poesía para niñas bien*, *ibid.*, p. 49.

(anotar  
cada  
uno  
de  
sus  
pliegues  
ligera humedad [...] )<sup>25</sup>

Si l'érotisme souligne l'étendue et la blancheur de la surface paginale, comme il le fait des corps, il mine la syntaxe, étrangement elliptique (« *rozarte labios* », « t'effleurer lèvres », v. 3), ne gardant du langage que l'essentiel, un sens minimaliste, immédiatement perçu et qui se passe des mots de liaison. Il perturbe aussi la logique, en confondant, plus loin, l'infiniment petit et l'infiniment grand, l'absolu et l'éphémère : « *la boca, / la vida. / Nada más que eso* » (« la bouche, la vie. Rien que cela », v. 17).

Cette utilisation du langage, « paradoxale » car étrangère au *logos* et à la binarité du signe, se trouve aussi dans le langage enfantin, les néologismes et *flatus vocis* (termes dépourvus de signifié) du poème « *Espita gorgorita loquesedanosequita, conviérteme en...* »<sup>26</sup>. Les jeux de mots permettent également une introduction discrète du discours érotique : ainsi, le verbe « *no jugo* » (v. 7), constitue une faute de conjugaison souvent commise par les enfants<sup>27</sup> mais renvoie dans le même temps au substantif « *jugo* » (« jus »). Celui-ci peut être lu comme une métaphore de la sécrétion féminine sous l'effet du désir. En dépit de l'absence d'allusion sexuelle explicite, on est tenté de conférer à l'évocation de jeux d'enfants dans ce poème une connotation érotique<sup>28</sup>, ce que confirme le dernier vers : « *un corazón roto desde los 12 años* » (« un cœur brisé depuis que j'ai 12 ans »). La binarité du signe est déconstruite, la signification du mot redéployée à la surface du texte (par des jeux de double sens, de lectures multiples) : cette opération langagière n'est pas sans rappeler la déconstruction de la dualité des sexes par les féministes. La force subversive de l'érotisme se situe donc bien dans le langage où il prend une valeur politique et participe à une déconstruction des mots et des idées reçues. Néanmoins, l'érotisme ne se réduit pas à son utilisation politique : la déconstruction du langage qu'il opère lui est propre et va de pair avec l'expression du désir. Existe-t-il une langue de l'érotisme ?

## 2. La langue d'Éros : désir et démesure

Il semble bien qu'il y ait une syntaxe propre à l'érotisme débordant et, qu'Éros, encore, transgresse les frontières du langage, du discours et, nous le verrons, du *logos*. Dans le poème « *Y hasta aquí puedo leer* »<sup>29</sup>, l'expression du désir accepté et revendiqué produit une tension rythmique permanente, dont est abolie toute expression d'une structure ou d'un ordre. Ainsi, le titre débute par la conjonction de coordination « y », expression linguistique de la réunion de deux syntagmes dont on cherchera en vain le premier. De même, l'adverbe « *hasta* » (« jusqu'à ») évoque une tension continue dont l'achèvement (« *aquí* », « ici ») est le poème lui-même. On y lit en effet l'expression d'un désir dévorant, ce que traduit la syntaxe énumérative et nominale (la première phrase du poème, de trois vers, est une succession de qualificatifs dépourvue de verbe), produisant un étrange catalogue de femmes, désignées par des adjectifs évoquant une caractéristique physique.

On ne comprend qu'au vers final que ces femmes énumérées sont des objets de désir (au moins potentiels) : « *me gustan todas* » (« je les aime toutes », v. 25), et que c'est ce désir lui-même qui motive cette liste dont l'étendue évoque l'« *hybris* et gourmandise de la parole<sup>30</sup> » que

<sup>25</sup> Traduction: « T'effleurer lèvres / remarquer / chacun / de / ses / plis / légère humidité ».

<sup>26</sup> T. García, *Poesía para niñas bien*, *ibid.*, p. 25.

<sup>27</sup> La forme correcte, à diphthongue, est « *juego* », « je joue ».

<sup>28</sup> Voir notamment les descriptions du corps de l'interlocutrice (« *sin mover los pies* », « sans bouger les pieds », v. 4), ou ses désignations laudatives (« *eras la princesa* », « tu étais la princesse », v. 6) et, plus largement le jeu des pronoms je et tu.

<sup>29</sup> T. García, *Poesía para niñas bien*, *ibid.*, p. 15.

<sup>30</sup> U. Eco, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009, p. 327.



mentionne Umberto Eco dans *Vertige de la liste*. Se produit, sur la page, une sensation d'un « infini actuel, fait d'objets peut-être dénombrables mais que nous n'arrivons pas à dénombrer », mais produisant « le sentiment subjectif de quelque chose qui nous dépasse<sup>31</sup> ». Le désir, affirmé, n'est pas pour autant maîtrisé : en cela, il transgresse la norme sociale et langagière. Le vocabulaire est vulgaire (« *mata* », v. 6, « touffe », « *polla* », v. 17, « bite », « *mierda* », v. 24, « merde »), emprunts de néologismes : « *hormonadas* » (« hormonées », v. 16). Les séries de synonymes (« *intersex*, *andróginas* », « intersexe, androgyne », v. 20) et d'antonymes (« *casadas*, *monjas*, *viudas* », « mariées, religieuses, veuves », v. 21) se succèdent sans logique apparente.

Ces termes énumérés forment un ensemble qui n'a plus rien de particularisant : sont associées des femmes qui ne sont plus guère féminines, ni même humaines (ainsi le terme « *hipercalóricas* », « hypercaloriques », v. 1, est franchement réifiant, de même que les adjectifs de couleur « *ocres y pardas* », « ocres et brunes », qui remettent en cause, cette fois, la désignation des races<sup>32</sup>). Le désir est si englobant, si total, qu'il retire à son objet toute particularité voire toute identité. Ainsi, l'expression courante « *de pelo - / en pecho* » (v. 6-7) signifie « vigoureux, robuste »<sup>33</sup>, mais ici, son positionnement à l'enjambement des deux vers, ainsi que le tiret entre « *pelo* » et « *en* » détruisent cette formule figée et la ramènent à sa signification littérale, qui apparaît si on lit, isolément, le vers 6 : « *con su buena mata de pelo* » (« avec sa bonne touffe de poil »), désignant le sexe féminin. On observe encore que l'érotisme se déploie à la surface du langage et qu'il côtoie toujours le paradoxe, puisque les termes « *en pecho* » (« au torse »), rejetés au début du vers 7, invitent à un nouveau renversement de l'identité sexuelle (désormais masculine). Elle semble indécidable. Ainsi que l'affirme Judith Butler<sup>34</sup>, « plutôt qu'un signifiant stable qui exige l'assentiment de celles qu'il prétend décrire et représenter, *femme*, même au pluriel est devenu un terme qui fait problème, un terrain de dispute, une source d'angoisse ».

Dans ce poème, l'énumération des femmes désirables et désirées prend une forme si vertigineuse qu'on pourrait y voir une « variante » (poétique et sans doute ironique) de la théorie des ensembles à propos de laquelle Joseph Vidal-Rosset<sup>35</sup> conclut :

Le paradoxe de Russell montre qu'il est impossible que toute propriété puisse sans restriction définir un ensemble ». De même, dans le poème de Txus García, l'ensemble des femmes énumérées, est systématiquement contredit par le fait qu'il inclut des femmes qui ne sont pas des femmes et par la mobilité des sexes et des genres. Joseph Vidal-Rosset de poursuivre : « la vérité ne peut être capturée par aucun système totalisant et [...] des vérités en nombre infini restent et resteront toujours au-delà de nos capacités de démonstration ou de vérification<sup>36</sup>.

L'érotisme, dirigé ici vers *toutes* ces femmes, est donc impossible à saisir, même à concevoir. Le paradoxe est dans l'exagération (« *todas* »), et mais aussi dans l'impossible résolution de cette diversité en unité.

L'impossibilité de saisir, à travers un terme unitaire, l'objet du désir trahit son caractère indicible. Souvent, dans le recueil, l'expression du désir prend la forme d'une prétérition, de négations successives, de glissements sémantiques. Ainsi, dans le poème « *La belleza* »<sup>37</sup>, la beauté est définie de manière réitérée mais toujours négative, donc insuffisante : le terme négatif « *ni* », répété sept fois en anaphore, contredit différentes images topiques de la beauté (« *Stendhal* », v. 2, « *atardeceres* », « couchers de soleil », v. 6, « *damas desnudas* », « dames nues », v. 8). Au contraire,

<sup>31</sup> U. Eco, *Vertige de la liste*, *ibid.*, p. 16

<sup>32</sup> Ces termes font en effet suite aux adjectifs « *negras*, *oscuras* » (noires, obscures).

<sup>33</sup> Cf. le Diccionario de la Real Academia Española, en ligne : <http://lema.rae.es/drae/?val=pelo>

<sup>34</sup> J. Butler, *Trouble dans le genre*, *ibid.*, p. 62. De même, Nathalie Roussel affirmait dans L'Almanach féministe en 1906 : « Nous ne connaissons pas la Femme, vague abstraction. Nous voyons autour de nous des femmes, créatures concrètes, d'aptitudes, de goûts, de tendances, de tempéraments très divers. Et sans méconnaître la différence entre les sexes nous voulons que l'on tienne compte des différences, non moins grandes, entre individus » (citée par C. Ducate, *Terre de femmes. L'homosexualité féminine*, Paris, Morisset, 1997, p. 35).

<sup>35</sup> J. Vidal-Rosset, *Qu'est-ce qu'un paradoxe ?*, Paris, Vrin, 2015, p. 15.

<sup>36</sup> J. Vidal-Rosset, *Qu'est-ce qu'un paradoxe ?*, *ibid.* p. 30.

<sup>37</sup> T. García, *Poesía para niñas bien*, *ibid.*, p. 45.

l'affirmation finale offre une définition surprenante, basée sur une double synesthésie : « *La belleza / es la piel de gallina / cuando me dices / - amor, ven, / al oído* » (« La beauté, c'est la chair de poule comme tu me dis - Mon amour, viens, à l'oreille »). Ce double glissement de la vue à l'ouïe, de l'ouïe au toucher<sup>38</sup> évoque le caractère furtif de l'émerveillement érotique. Le désir doit-il donc être perpétuellement défini comme l'expression d'une altérité, d'un décalage, dont la négation, la synesthésie, les métaphores et les ruptures syntaxiques seraient les figures linguistiques ? De ce fait, échappe-t-il irrémédiablement au sujet – et à tout contrôle du *logos* ?

### 3. Logos et Éros : un art de l'équilibre

Certes, dans plusieurs poèmes, le plaisir apparaît bien comme une force dévorante qui ôte au sujet tout libre arbitre. En atteste les nombreuses métaphores animales par lesquelles la voix locutrice se désigne elle-même : un « animal de tendresse » (titre du poème « *Animal de ternura*<sup>39</sup> »), une louve (« *Holamiamorsoyotuloba*<sup>40</sup> »), une bestiole (« *una sabandija* », v. 5 du poème « *Tibia* »<sup>41</sup>), une « vermine vorace », un « petit animal » (« *tu carcoma voraz, / tu animalillo* », v. 1-2 du poème « *Ya lo sabes*<sup>42</sup> »). Dans le poème « *Querida*<sup>43</sup> », l'aliénation provoquée par le sentiment amoureux est répété, à la fin de chaque strophe, où littéralement, le sujet semble se perdre : « *Cuando lo aspiro me abogo, / me pierdo* » (« Quand j'y aspire, je me noie, je me perds », v. 4-5), « *desde la pura desesperación* » (« Depuis le désespoir total », v. 10), « *enloquezco* » (« Je deviens folle », v. 18). Ce phénomène est illustré aussi par la métaphore du « rangement dans le tiroir », dans le poème « *Ñam ñam* »<sup>44</sup>, où c'est un godemichet qui s'exprime à la première personne, ce que l'on peut bien sûr lire comme une mise en scène de la dépendance érotique du sujet réifié : « *me guardas / en un cajón / y hasta mañana* » (« tu me ranges / dans un tiroir, / et à demain », v. 18-20).

La variété de ces métaphores dit non seulement le dénigrement du sujet mais bien sa disparition, alors qu'il risque de perdre son statut, pour celui d'objet : ainsi dans le poème « *Dancing queen* »<sup>45</sup>, la locutrice, frustrée dans son désir de plaire, s'apostrophe elle-même : « *patética gorda* » (« pathétique grosse », v. 25). De même, dans le poème « *Cúmulo de despropósitos*<sup>46</sup> », une série de comparaisons de la locutrice avec des objets abandonnés (« *como la ropa tendida en el suburbio / como latas vacías / en el fondo de la papelera* », « comme le linge tendu dans les faubourgs, / comme des boîtes de conserves vides / au fond de la poubelle », v. 2-4) exprime la perte identitaire qui accompagne le désir et atteint son paroxysme dans la dernière strophe, où les mêmes motifs sont désormais mêlés à des images délirantes (« *despeinando pinzas de la ropa* », « dépeignant les pinces à linges », v. 27, « *masticando pupitres de suburbio* », « mastiquant des pupitres de faubourgs », v. 29).

Ce phénomène de perte de soi sous le coup du désir est certes fréquent dans le recueil. Cela dit, sa contrepartie ne l'est pas moins, à savoir la mise en place d'une stratégie de rééquilibrage (entre objet désiré et sujet désirant) ayant pour but la réaffirmation de la voix poétique. Dans le poème « *Orgánica* »<sup>47</sup>, par exemple le sujet se désigne lui-même par le lexique de l'immondice (« *Yo, basura, lodo orgánico, estiércol* », « Moi, poubelle, boue organique, fumier », v. 17) mais, plus loin, l'adjectif « *fértil* » (v. 18) qui qualifie le désir lui-même suggère un renversement final (et notamment, la complémentarité du sujet poématique avec l'interlocutrice désignée quant à elle par le terme « *gladiolo* », « glaïeule », v. 16).

<sup>38</sup> La beauté (en principe visuelle) est définie par une sensation tactile (« chair de poule ») provoquée par un stimulus auditif (« tu me dis »).

<sup>39</sup> T. García, *Poesía para niñas bien*, *ibid.*, p. 29.

<sup>40</sup> T. García, *Poesía para niñas bien*, *ibid.*, p. 69.

<sup>41</sup> T. García, *Poesía para niñas bien*, *ibid.*, p. 52.

<sup>42</sup> T. García, *Poesía para niñas bien*, *ibid.*, p. 73.

<sup>43</sup> T. García, *Poesía para niñas bien*, *ibid.*, p. 50.

<sup>44</sup> T. García, *Poesía para niñas bien*, *ibid.*, p. 58. L'onomatopée du titre évoque l'appétit sexuel de l'interlocutrice du poème.

<sup>45</sup> T. García, *Poesía para niñas bien*, *ibid.*, p. 20.

<sup>46</sup> T. García, *Poesía para niñas bien*, *ibid.*, p. 72.

<sup>47</sup> T. García, *Poesía para niñas bien*, *ibid.*, p. 47.



Ainsi, l'expression poétique de l'érotisme nous apparaît comme un jeu de tensions entre d'une part le désir, qu'on décrira, avec G. Deleuze, comme une « ligne de fuite<sup>48</sup> » et qui, chez Txus García, semble provoquer un décalage permanent, un ébranlement du sujet, et d'autre part, l'érotisme réfléchi, et souvent calculateur, porté, en quelque sorte, par l'instinct de survie du sujet qui ne peut consentir à s'annihiler. Ainsi, revenons aux prémices du recueil : alors même que la locutrice affirme et revendique son homosexualité, son désir érotique semble déjà en décalage, opposant au discours structuré du sujet des objets et des formes imprévisibles. En effet, après les trois poèmes introductifs dont nous avons souligné la valeur identitaire, après l'affirmation d'un désir homosexuel dévorant dans le poème « *Hasta aquí puedo leer* », le cinquième poème, « *Un joven con unos lirios*<sup>49</sup> », est dédié à une figure masculine, nouvel objet du désir de la locutrice. Ses attributs sexuels sont d'ailleurs mis en avant (« *la verga romana* », v. 8, « *los testículos* », v. 20). Or, si le caractère hétérosexuel de la relation est certes surprenant, ne l'est pas moins la forme agressive et violence qu'y revêt le désir, ainsi que la permutation des statuts féminin et masculin. Ce glissement générique, voire sexuel, vient compenser le caractère imprévisible du désir en rétablissant un rapport érotique basé sur la complémentarité de deux pôles, féminin et masculin. La locutrice adopte en effet une attitude active, contre la douceur presque féminine du jeune homme (« *la suavidad de la piel* », « la douceur de la peau », v. 6), et son innocence (« *ajeno a tanta lubricidad* », « étranger à tant de lubricité », v. 12) connotée par le motif des lys (dès le titre<sup>50</sup>). Or, la signification symbolique plurielle de ce motif cristallise les revirements dans l'expression du désir<sup>51</sup>. Le lys est également un symbole phallique et son évocation, d'abord littérale dans le poème, vire brusquement à la métaphore sexuelle, quand la locutrice se propose de *lui briser ces putains de lys à coups de langue* (v. 32-33) :

*romperle  
los putos lirios  
a lametones*

L'échelonnement du vers 32 et le lexique vulgaire expriment la violence de l'érotisme susceptible de dévier soudain de l'adoration au sadisme : « *no parar / hasta que él lo pida entre lamentos* » (« ne pas arrêter / avant qu'il ne le demande, entre deux plaintes », v. 9-10). Le trouble érotique se traduit par un rythme irrégulier où, les pôles actif et passif sont continuellement entrechoqués (« *tan transparentes los ojos / tan impasible el ademán / que dan ganas de arrancarle / el viso ese que lleva* », v. 2-4)<sup>52</sup>, ainsi que la délicatesse et l'impétuosité (« *Pensamos en desnudarlo rápido, / hacerle cosquillitas con una pluma / en el vientre y en los glúteos* », v. 17-19)<sup>53</sup>.

Il en va de même dans le poème « *Tits in my bowl (chamaquita)* »<sup>54</sup>, où la voix poétique arbore, dès le premier vers, un masque masculin, « *The camionero who lives inside me* », qui n'est d'ailleurs pas sans évoquer la figure lesbienne « *butch* » (également surnommée « camionneuse » en français) et qui renvoie à une conception cliché du saphisme<sup>55</sup>. L'usage de l'anglais (dès le titre) illustre par un changement de langue ce changement de genre. Puis la voix poétique se dénomme « *Manolo* » (v. 4), prénom qui renvoie par antonomase à l'homme du peuple espagnol. Cette métamorphose de la voix locutrice et l'emprunt d'une fausse identité permet un discours agressif et dominateur qui compense la dissolution du « sujet » produit par un désir sexuel dévorant. Ainsi, le locuteur sent bien ce risque que lui fait encourir son désir : « *Y entonces, casi casi decido*

<sup>48</sup> Dans « Désir et plaisir » (*ibid.*), G. Deleuze, sans évoquer particulièrement le désir amoureux ou sexuel, associe les « agencements de désir » à des « mouvements de déterritorialisation », « des lignes objectives qui traversent une société, où les marginaux s'installent ici ou là pour faire une boucle, un tournoiement, un recodage ».

<sup>49</sup> T. García, *Poesía para niñas bien*, *ibid.*, p. 16.

<sup>50</sup> « Le lis est synonyme de blancheur et, en conséquence, de pureté, d'innocence, de virginité » (J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, 1982, p. 577).

<sup>51</sup> Le lys connote également les « amours interdites », *ibid.*

<sup>52</sup> Traduction : « Les yeux si transparents, le geste si impassible qu'ils donnent envie de lui arracher ce sous-vêtement qu'il porte ».

<sup>53</sup> Traduction : « Nous pensons à le dénuder rapidement, à lui faire des chatouilles avec une plume, sur le ventre et sur les fesses ».

<sup>54</sup> T. García, *Poesía para niñas bien*, *ibid.*, p. 19.

<sup>55</sup> De fait, cette transformation virile du sujet rappelle la mutabilité du sexe décrite par J. Butler, *Trouble dans le genre*, *ibid.*, p. 69.

*abandonarlo todo / divorciarme de mi mujer, buir de Iowa contigo* (« Et alors je me décide presque, presque à tout abandonner, à divorcer de ma femme et à fuir l'Iowa avec toi », v. 12) pour un plaisir bien vite rattrapé par une réalité moins idyllique (« *comprarme una caravana y tener tres perros feos* », « m'acheter une caravane et avoir trois chiens moches », v. 14). Ainsi, dès le départ, le sujet tente de remettre en cause les statuts d'actif et de passif, dans l'acte érotique : « *me provoca con sus tetas* » (« elle me provoque avec ses nichons », v. 7). Le maintien stratégique du sujet du discours comme seule source de libre-arbitre est réaffirmé par le lexique animalisant et insultant, désignant la femme qui inspire ce désir : « *esa zorra* » (« cette chienne », v. 7), « *mala puta* » (« vilaine pute », v. 15). Au contraire, le sujet désirant sublime l'acte sexuel en lui-même : « *un magreo supremo / un magreo de los que hacen historia* » (« un pelotage suprême, un pelotage de ceux qui rentrent dans l'Histoire », v. 5-6), jusqu'à cette dernière image qui évoque curieusement (et ironiquement) une posture (sexuelle) féminine : « *el camionero who lives inside me / hoy te abrirá su cabina, nena, de par en par* » (« Le camionneur *who lives inside me* / aujourd'hui t'ouvrira en grand sa cabine, ma petite », v. 21-22).

Dans le recueil de Txus García, plusieurs poèmes décrivent cette tension entre désir fou et volonté de contrôle dans lequel se trouve le sujet désirant : il souhaite son désir absolu, mais n'en ignore pas le caractère passager. Il est fondamentalement égoïste, mais craint ou regrette l'absence de réciprocité du désir, à tel point que la frustration non seulement l'aliène, mais l'annihile. Ainsi, tout le poème « *Grande*<sup>56</sup> » peut se lire comme une démonstration de cet état intenable, exprimée en fait par une vaste antiphrase : la locutrice affirme qu'elle « est grande » (« *YO soy grande* », v. 2) parce que son désir frustré ferait d'elle un être insignifiant : « *de lejos parezco tan pequeña, / tan sin sentido / tan desprotegida* » (« de loin, je semble si petite, si insignifiante, si exposée », v. 18-20) ; « *¿Desde cuándo el desamor hace / que una mujer se vuelva menguante ?* » (Depuis « quand le désamour fait-il rapetisser une femme? », v. 33). La double lecture du poème s'impose donc : à mesure que le sujet se dit « grand » on comprend qu'il se sent disparaître, qu'il se « perd » lorsque le désir est frustré. Le discours affirmatif et péremptoire trahit encore ce sentiment dans le poème « *Ya lo sabes* » : « *hoy sí que me rebelo* » (« Aujourd'hui, c'est dit, je me rebelle », v. 11).

Cette tentative de rééquilibrage, de réaffirmation du sujet qui se sent mis en péril par son désir, n'a pas pour seule forme ce discours double qui, peut-être, trahit davantage les peurs du sujet qu'elle ne les calme. Dans certains textes, on observe au contraire que pour mener à bien son désir érotique et sexuel, le sujet a recours bien plus qu'au corps, à l'esprit – et à ses jeux. Tout est affaire de dosage entre démonstration du désir et camouflage. Cette conception de la séduction, calculatrice et égoïste, somme toute assez *topique*, est reprise sur le mode de la parodie par le poème « *Arte práctico de hacerse interesante al bello sexo* »<sup>57</sup> où le vocabulaire de la dissimulation abonde dès les premiers vers : « *pues se trata de ser / muy, muy precavida* » (« car il s'agit de faire / très très attention », v. 2-3), « *esconderle* » (« lui dissimuler », v. 4), « *es como ir besando el doble filo* » (« c'est comme d'embrasser le double tranchant », v. 8), « *pasar por tu corazón / de puntillas* » (« passer dans ton cœur / sur la pointes des pieds », v. 11). Fuir la norme est le mot d'ordre (« *cualquier deseo banal* », « n'importe quel désir banal », v. 5), on lui préfère l'insaisissable : « *un detalle* », « *un roce* », « *un beso* » (« une attention », « un effleurement », « un baiser », v.17-19).

Stratégique, calculateur et égoïste, le désir l'est lorsque la locutrice essaie de convaincre d'autres femmes au lesbianisme, comme dans le poème « *La inocente*<sup>58</sup> », qu'on lira aisément comme un discours rhétorique et persuasif. De manière habile, la voix locutrice commence par adopter, ironiquement, le point de vue hétérosexuel : « *linaje de las que pecan / con señoras* » (« Lignée de celle qui pêche / avec des femmes », v. 2-3), en évoquant une vision assez *topique* des lesbiennes (« *miles de bolleras / en sus camiones* », « des milliers de gouines, dans leurs camions », v. 6-7). Puis, celle-ci dévie progressivement en une dénonciation des idées reçues et de la naïveté de l'interlocutrice (« *infantita boba* », « sottie petite fille », v. 8), de sa méconnaissance du désir

<sup>56</sup> T. García, *Poesía para niñas bien*, *ibid.*, p. 64.

<sup>57</sup> T. García, *Poesía para niñas bien*, *ibid.*, p. 37. Traduction du titre : « Art pratique de se rendre intéressante pour le beau sexe ».

<sup>58</sup> T. García, *Poesía para niñas bien*, *ibid.*, p. 42.

véritable (« *asépticas pasiones* », « passions aseptisées », v. 9), argument cliché du discours rhétorique amoureux. L'usage réitéré du suffixe diminutif (« *natillas* », v. 18, « *puriñta decencia* », v. 19) constitue une critique proprement langagière de la petitesse, c'est-à-dire de l'insuffisance de l'hétérosexualité<sup>59</sup>. On observera que cette critique s'étend sur les trente-quatre vers du poème (ce qui est plus long que la plupart des textes du recueil). La tentative de séduction est donc un processus lent où s'insinue la prise de position politique, dont l'affirmation progressive est perceptible dans l'évolution du vocabulaire : « *ain bueles a natillas* » (« Tu sens encore la bouillie », v. 18) puis : « *apestas diría yo* » (« tu pues, je dirais, moi », v. 23). Bien vite, l'hétérosexualité est synonyme d'un conformisme exécrationnel. Ainsi, la tentative de pousser l'interlocutrice au saphisme apparaît d'abord comme une acte politique, et la revendication d'une sexualité transgressive. Mais ne peut-on douter de la sincérité de ce discours quand, à la fin du poème, la locutrice affirme : « *nada de comértelo / por quinta vez / esta tarde* » (« pas question de te la bouffer / une cinquième fois / cet après-midi », v. 37-39), dans un refus apparent de l'acte sexuel qui laisse quand même entendre que quatre rapports ont déjà eu lieu ? Subitement, l'hétérosexualité de l'interlocutrice, pourtant si souvent répétée, est remise en cause. L'expression familière « *pues nada* », au vers précédent (« et bien voilà », v. 36) annonce d'ailleurs généralement la fin d'une conversation, où tout a été dit, et renvoie donc plutôt à l'expression de la satisfaction. Comment croire, par ailleurs, à cette affirmation d'un respect de l'interlocutrice (« *no tengo derecho / a mostrarte el mal camino* », « je n'ai pas le droit / de te montrer le mauvais chemin », v. 26-27) après quatre tentatives de « conversion » au lesbianisme ? Non, le dernier vers semble bien plutôt remettre en cause à la fois la pudibonderie (hétérosexuelle) prétendue de l'une et la noblesse morale, voire les ambitions politiques, de l'autre. Ne voyons-nous pas avec quelle désinvolture le désir, une fois rassasié, délaisse son objet ? Tout le poème peut donc être lu sous cet angle, comme un long et rhétorique discours de persuasion, nécessaire, à la satisfaction du désir. Bien loin du désir « fou » qui sembler égarer la voix poétique, *éros* et *logos* semblent ici inséparables et construisent ensemble un discours dont le désir est certes la cause, mais où jamais le sujet ne se perd, pas plus qu'il ne perd de vue son objectif.

Retors et mensonger, tout à la fois affirmé et asservissant, féroce et réduit en esclavage, Éros adopte chez Txus García des formes multiples et contradictoires qui constituent ce que nous avons défini comme sa nature paradoxale. Il s'agit, certes, d'une particularité de l'écriture de cet auteur dont l'apparition, dans le champ poétique et littéraire, constitue également une prise de position politique et sociale. Transgressive, marginale, l'écriture poétique de la bisexualité l'est par essence, puisqu'elle fait des marges sa valeur même, mais elle révèle plus largement la dimension trans-catégorielle de tout érotisme : à la fois un désir de posséder et une peur de se perdre, une sublimation de l'autre et sa réification. Le sujet érotique n'est donc pas – pas exactement, parfois pas du tout – le sujet politique, car le désir implique toujours un décalage, une poussée vers l'ailleurs, et provoque une transformation du « je ». Il dévoile ce que le sujet tient généralement secret et ce dévoilement aboutit, chez Txus García, à un discours violent où la voix poétique, finalement, s'affirme, comme si Éros, pour se réaliser, devait tenir le désir à distance.

**Lucie LAVERGNE**

---

<sup>59</sup> D'ailleurs, on trouve déjà cet usage dans le poème « ...*Erat verbum* », qui parle clairement de l'hypocrisie et de l'hétérosexualité feinte.