



HAL
open science

Introduction

Marie-Agnès Palaisi

► **To cite this version:**

Marie-Agnès Palaisi. Introduction. RILMA2/ADEHL. Voix et lumières de la montagne. Quatre poètes contemporains de Oaxaca, pp.15-30, 2008, 978-2-918185-00-0. hal-03229319

HAL Id: hal-03229319

<https://hal.science/hal-03229319>

Submitted on 18 May 2021

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.

**Marie-Agnès Palaisi-Robert, Voix et lumières de la montagne,
Paris/México, ADEHL/RILMA2, 2008, pp.15-30**

INTRODUCTION

Dès que l'on entre au Mexique, on ne peut faire abstraction de son multiculturalisme tant il marque l'organisation du pays, la politique, les visages, les coutumes, sans parler des trésors architecturaux laissés par les différentes civilisations méso-américaines. Le second article de la constitution définit d'ailleurs le Mexique comme une nation pluri-culturelle, reconnaissant ainsi les différents peuples indigènes qui vivent sur son territoire. Selon le *Consejo Nacional de Población (Conapo)* et l'*Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI)*, la population indigène représenterait 6% de la population. D'autres estimations, comme par exemple celle de la *Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI)* considèrent que ce pourcentage s'élève à 11%.

Le Mexique diffère grandement de la plupart des autres pays d'Amérique Latine où les peuples indigènes, bien que proportionnellement plus nombreux, ne correspondent dans leur grande majorité qu'à un seul groupe linguistique, dont la langue a été élevée au rang de langue officielle au même titre que l'espagnol : en effet on ne compte pas moins de soixante-deux peuples indiens au Mexique qui parlent entre soixante-deux et une centaine de langues différentes selon les sources et la prise en compte des variantes locales (dialectes) d'une même langue. Néanmoins, la constitution politique des Etats-Unis du Mexique reconnaît les langues de ces peuples comme langues nationales, au même titre que l'espagnol mais dans la pratique, leur usage officiel est très limité et n'intervient que dans la publication de quelques lois, l'éducation bilingue aux niveaux les plus bas de l'enseignement et certaines publications de vulgarisation.

L'Etat de Oaxaca est l'une des trente-deux entités fédérales du Mexique. Il se situe au Sud du pays, à l'extrême sud de l'*Istmo* de Tehuantepec, et borde les Etats de Guerrero à l'ouest, de Puebla au N.O., de Veracruz au Nord et du Chiapas à l'est. Il possède presque 600 km de côtes donnant sur l'Océan Pacifique. Par son extension (93 952 km²) c'est le cinquième Etat du pays et il offre une riche composition multiculturelle où cohabitent plus de seize groupes ethniques (3 521 715 hab).

Géographiquement et socialement l'Etat de Oaxaca a été divisé en sept régions fondamentales: le centre (métis et zapotèques), el Valle (zapotèque), la costa (métis et

mixtèques), el Istmo (métis et zapotèques), la sierra (zapotèques); la Mixteca alta et baja (mixtèque) et la Cañada (métis et mixtèque).

Le père Gay, historien de Oaxaca¹, considère que l'on y parle, en plus de l'espagnol, les langues suivantes : cuicateco, serrano, mixteco, mije, netzicho, chocho, chontal, mazateco, chinanteco, chatino, mexicano, amuzgo, huave, tehuantepecano, zoque et triqui. Manuel Martínez Gracida, dans des études postérieures, affirme qu'il y a quatorze langues originaires de Oaxaca : le zapoteco avec sept dialectes ; le mixteco, avec dix dialectes ; le chatino, le chinanteco ; le chocho, chuchón ou popoloca ; le cuicateco, le mazateco, l'amuzgo, le trique, le mixe, le zoque, le chontal, le huave et le mexicano. L'ixcateco serait un dialecte du mazateco. Cette estimation semble bien refléter la réalité. Or selon le licenciado Francisco Belmar, la seule famille linguistique mixtèque-zapotèque engloberait le mixtèque, le zapotèque, le chatino, le chinanteco, le popoloco, le cuicateco, le mazateco, l'amuzgo, le trique et l'ixcateco. Seules resteraient en dehors de cette aire le mixe et le zoque, le chontal, le huave et le mexicano.

La civilisation mixtèque-zapotèque a donc été celle qui a dominé sur la plus grande partie du territoire oaxaqueño et c'est sans aucun doute celle du passé qui a donné à cette partie de la république mexicaine l'essentiel de son histoire. Elle constitue le tronc ethnique le plus puissant de la grande famille oaxaqueña, c'est pourquoi nous avons choisi des poètes appartenant à cette famille culturelle.

Les mixtèques sont une ethnie dont le territoire s'étend sur 40 000 km² et couvre la partie occidentale de l'Etat de Oaxaca jusqu'à la côte Pacifique sud, l'est de l'Etat de Guerrero et le sud de l'Etat de Puebla. C'est un territoire très pauvre, abandonné, avec beaucoup de problèmes économiques et d'injustice sociale. Quand, au début du XVI^e siècle, les conquérants atteignirent les terres du sud mexicain, ils pénétrèrent la région N.O. de l'Etat de Oaxaca, nommée *Ñudzahui* « les gens de la pluie » par ses habitants, et *Mixtlan*, « lieu des nuages », par les aztèques. Les Espagnols baptisèrent cette région Mixteca et y distinguèrent trois zones géographiques. Ces subdivisions régionales correspondent :

- au N.-N.O., à la Mixteca basse (*Ñuiñe* : terres chaudes),
- dans la région centrale montagneuse, à la Mixteca haute (*Ñu Dzahuiñuhu* : terres des dieux ou terre sacrée),

¹ José Antonio Gay, *Historia de Oaxaca*, México, Ed. Porrúa, 1986

- et au Sud, S.O., à la Mixteca côtière (*Ñundehui* : de l'horizon).

A l'est, de profondes vallées (orientées N-S) et les rivières Cañada et Atoyac séparent les Mixtèques de leurs voisins de langue nahuatl, mazatèque, cuicatèque, zapotèque et chatina ; au N.O., dans l'Etat de Guerrero, les Mixtèques côtoient les Tlapanèques. Aux voisins qui limitent cette aire, il faut ajouter trois îlots qui appartiennent à des cultures différentes : le groupe Amuzgo (de part et d'autre de la frontière qui sépare les Etats de Guerrero et de Oaxaca), le groupe Triqui (dans le triangle Juxtlatuaca-Tlaxiaco-Putla) et le groupe Chocho (au N.E. des Triquis).

La région la plus riche de la Mixteca est celle de la côte ; on l'appelle, en mixtèque, *Nuundaa* (terre plane) ou *Ñunama* (terre du maïs). Ces terres sont d'une grande fertilité. Dans ces régions, la pluie métamorphose la nature et permet de comprendre l'anxiété dont sont empreints les rites *ñuu savi* pour la faire venir ; cela explique aussi le nom-même de ce peuple².

La culture mixtèque a atteint son apogée durant le « postclásico temprano » (IXe-XIIe siècle de notre ère) bien que le développement culturel des Mixtèques remonte à des époques très lointaines – leurs premières manifestations datant du XVIe siècle avant J.C.

Actuellement, la *Comisión Nacional para el desarrollo de los Pueblos Indios de México* (CDI) compte environ 720 000 Mixtèques dans le pays dont 500 000 maîtriseraient la langue des origines³, auxquels il faut ajouter tous ceux qui ont émigré vers les Etats-Unis. Les plus grosses communautés se trouvent aujourd'hui assez loin de leur territoire d'origine à Ciudad México, Sonora et en Baja California.

Quant aux Zapotèques, avec lesquels les Mixtèques ont entretenu des relations continuelles de guerre et de paix, ils se concentrent aujourd'hui en deux groupes : le plus grand se situe dans les vallées au sud de la montagne de Oaxaca et le second au sud de l'*Istmo* de Tehuantepec. On trouve également des petits groupes dans les Etats de Veracruz, Guerrero et Chiapas. Ils furent une des civilisations les plus importantes de Méso-Amérique et leur culture connut son apogée entre les XVe et IVe siècle avant J.C. Ils seraient aujourd'hui environ 800 000 dont 65% (environ 500 000) parleraient la langue des origines.

² *ñuu* signifie « le peuple », « les gens » et *savi* « la pluie ».

³ Je m'explique sur le choix de cette dénomination un peu plus loin.

Les Zapotèques se dénomment les *Binnizá* en langue originelle, c'est-à-dire le peuple des nuages et leur langue est le *diidxazá*⁴. Leurs voisins sont les Mixtèques, ou *ñuu savi*, qui parlent le *tu'un ñuu savi*. Nous avons décidé, en accord avec les poètes, de conserver ces dénominations et à partir de maintenant elles seront les seules utilisées ici. En effet, les termes que nous avons coutume d'utiliser pour les désigner sont, pour eux, le signe de la domination coloniale et restent des désignations qui leur sont extérieures et qu'ils considèrent comme erronées. Karlos Tachisavi préfère parler de « Peuple des Origines » et « langues des Origines » car, explique-t-il, les mots « indien » ou « indigène », qui furent des mots introduits par les Européens parce qu'ils pensaient être arrivés en Inde ou en Chine, sont insultants et synonymes d'ignorant, de primitif, même si, à force d'être utilisés, ils ont même fini par être employés par certains Peuples des Origines.

Nous proscrirons tous ces termes et éviterons également de garder des mots espagnols dans la traduction française car notre but, avec cette anthologie poétique, est de faire passer les frontières du monde hispanique à la poésie écrite en *tu'un ñuu savi* et *diidxazá*, de diffuser leur culture au-delà des frontières de l'hispanisme et de tenter de rompre ainsi ce lien artificiel – dans les premiers temps – et imposé entre les cultures précolombiennes et l'Espagne. Cependant nous incluons dans notre recueil la version espagnole des poèmes, avant tout parce que tous ces poètes écrivent dans les deux langues et que les deux versions ont leur propre intérêt, mais aussi parce que je ne parle ni le *tu'un ñuu savi* ni le *diidxazá* et que, par conséquent, l'honnêteté et la rigueur scientifiques imposaient la présence des trois langues.

Néanmoins mon intention et celle des poètes est bien de faire un premier pas pour que les habitudes changent. Nous espérons qu'à terme les littératures de ces peuples pourront se passer de l'espagnol pour être diffusées dans le monde, car la plupart de ces poètes ne conçoivent l'espagnol que comme un moyen de communication et une nécessité dont ils souhaiteraient s'affranchir pour atteindre d'autres peuples. Il s'agirait de supprimer bientôt une médiation – qui rappelle inévitablement une situation de domination – entre les langues des origines et le français (et d'autres langues). C'est pourquoi les poètes ont également décidé de me donner des inédits qui n'ont donc pas déjà souffert de traductions en espagnol autre que leur propre version, qui bien entendu a un statut à part. Par ailleurs, le fait d'avoir

⁴ En zapotèque, la langue se nomme *diidxazá* qui signifie : *diidxa*'= mot ou parole et *za*=nuage. *Binnizá* se décompose en deux mots : *binni*=gens et *za*=nuage.

choisi de ne pas utiliser les substantifs inventés par les colons espagnols pour les définir, permet déjà aux *Ñuu Savi* et aux *Binnizá* de garder le contrôle de leur propre nom, donc la liberté de définir eux-mêmes leur identité qui ne leur est ainsi pas imposée artificiellement par autrui. C'est déjà tout un symbole d'autonomie.

Cette position a également déterminé mes choix de traduction. Je me suis effectivement heurtée à la traduction de termes pour lesquels nous n'avons pas de référents dans notre culture où ils ont circulé sous des traductions espagnoles, dans la version que les poètes eux-mêmes utilisent parfois. Ils ont ainsi été diffusés dans le monde en une langue plus simple de compréhension et de prononciation (pour nous) que le *diidxazá* ou le *tu'un ñuu savi* qui est une langue tonale⁵. Mais pourquoi, dans notre recueil, conserver ces mots espagnols qui ajouteraient une médiation incontournable entre les langues des origines et le français ? Les poètes m'ont bien dit qu'ils considéraient leur version espagnole comme une traduction de la version originale en *diidxazá* ou *tu'un ñuu savi* et cela, quel que soit le travail de création qu'ils peuvent produire par la suite sur cette traduction (Natalia Toledo est peut-être celle des quatre pour qui cette étape de réélaboration est la plus visible). Il a donc semblé cohérent de supprimer tous les termes espagnols de la traduction française, et, dans la mesure où le français ne pourrait donner qu'une traduction approximative de tous ces objets, animaux, préparations culinaires qui n'ont pas de référents dans notre aire culturelle, de conserver le terme *tu'un ñuu savi* ou *diidxazá* en y ajoutant une note explicative. Ce n'est qu'à ces conditions-là que nous contribuerons lentement à libérer ces peuples et ces langues de la domination coloniale, l'espagnol ne s'étant imposé qu'au détriment des autres langues.

Il fallait aussi dans la traduction prendre en compte les impératifs rythmiques et mélodiques propre au genre poétique. Nous tenions d'abord à transmettre le plus exactement possible le contenu des vers car bien souvent les poèmes renvoient à des pratiques et des coutumes propres à ces peuples dont nous voulons transmettre la culture. Mais le rythme et les sonorités spécifiques de chacune des deux langues font aussi partie de leur univers, sans parler du style personnel de chaque auteur. Chaque fois que le français le supportait, j'ai respecté les choix de ponctuation des poètes. J'ai en particulier maintenu l'absence totale de ponctuation chez Karlos Tachisavi et Celerina Sánchez parce qu'elle rend compte d'une

⁵ Il existe trois tons différents qui aident à différencier les mots qui sont nombreux à ne se distinguer que par le ton (*jáha* – tons haut et moyen – signifie donner, *jahà* – tons moyen et bas – pied, *jaá* – tons haut et haut – nouveau, *jaa* – moyen et moyen – surgir, et *jaà* (moyen et bas) arriver).

perception du monde où tout est lié et tout communique sans hiérarchie. J'ai également choisi de conserver, dans un poème de Esteban Ríos Cruz, un nom d'arbre en *diidxazá* car la traduction, inévitablement approximative, ne s'accordait pas avec les sonorités du poème.

Mon travail de traduction a donc comporté les difficultés inhérentes à tout travail de traduction, auxquelles se sont ajoutés des problèmes spécifiques liés à la transposition de la langue d'une société dominée dans la langue d'une société qui l'a asservie. Le français fait partie de l'Occident, il est donc inévitablement plus proche de l'espagnol que du *tu'un ñuu savi* ou du *diidxazá*. Il m'incombait donc, si nous voulions atteindre notre objectif, c'est-à-dire rendre la parole aux Peuples des origines, de prendre mes distances vis-à-vis de ma propre culture, de reprendre conscience de la charge socioculturelle que véhiculent les mots, pour épouser un mode de pensée qui était éloigné du mien. Il a donc fallu prendre garde à tout le non-conscient véhiculé par la langue qui aurait pu trahir la pensée des *Ñuu Savi* et des *Binnizá*. J'espère être parvenue à épurer la langue française au maximum de tout ce qui aurait pu entraver cette ouverture à l'altérité.

Face à ces langues lointaines, je ne peux faire l'économie d'esquisser une rapide image de ma lecture, nourrie des longs dialogues que j'ai eus avec les poètes et Grissel Gómez Estrada. Je connais Grissel (Oaxaca, 1970) depuis plus de dix ans. Elle est actuellement professeure à l'Université de la Ciudad de México et prépare un doctorat sur la *lirica oaxaqueña*. Mais c'est en tant que poète reconnue et éditrice de la revue électronique de poésie *Alforja virtual* que je l'ai sollicitée pour ce projet, et c'est grâce à elle que nous avons pu nous rencontrer et travailler ensemble. Son regard mexicain et poétique sur mes traductions a été déterminant.

Bien que chaque poète ait son style propre, on trouve des correspondances thématiques fortes dans leurs vers et ce sont ces liens entre eux que je veux mettre en évidence ici. La nature tout d'abord occupe une place centrale dans cette poésie. La faune et la flore peuplent ces vers au point qu'ils se confondent dans une forêt de mots où les *Ñuu Savi* et *Binnizá* se meuvent avec aisance. La nature est l'endroit où ils se sentent le mieux : ils l'ont si bien apprivoisée que tout arrachement à la terre est vécu comme un arrachement à la vie. Dans « SONGE », Celerina Sánchez explique :

tombe la nuit
je retourne à un monde habité
d'arbres d'oiseaux de fleurs
[...]

solitaire, je rêve de fleuves
de jaguars qui refusent la mort
de montagnes assoiffées de vie
je me réveille
dans une forêt où je survis

Elle exprime clairement son attachement à la nature qui représente la vie alors que son existence dans la ville de Mexico la coupe de cet élan vital et n'est qu'un moyen de survivre, de se nourrir, de gagner sa vie dans un monde qui ne s'accorde pas avec ce qu'elle est.

Celui qui exprime le mieux cette vitalité est sans aucun doute Esteban Ríos Cruz car les vers qu'il consacre à la nature sont tous sous le signe du mouvement et d'un dynamisme constant. Le rythme est très vif : chaque vers présente une photographie de la nature, un souvenir lié aux jeux de l'enfant avec les animaux qui l'entourent au quotidien, et l'on saute d'un vers à l'autre comme l'enfant d'un arbre à l'autre. Les verbes de mouvement sont majoritaires et lorsque l'enfant contemple la nature, c'est qu'elle est en mouvement (voir « Soleil de midi », « Enfantillages » ou « Rencontre »). La correspondance entre la Vie comme dynamique et les éléments naturels est permanente.

Cela tient sans doute aux croyances de ces peuples méso-américains selon lesquelles chaque homme porte en lui le nom de son peuple, la marque de ses origines, le poids de ses racines inextricablement liées à la nature⁶. Dans la culture *ñuu savi*, le monde animal et le monde des humains communiquent et dépendent l'un de l'autre. L'être *ñuu savi* se compose de quatre éléments :

- le **corps** qui appartient à la terre (*coño ñuhu yo* = chair, terre, nous). Pour se délivrer de la maladie, ils ont recours à des rites au cours desquels le corps est nettoyé des erreurs commises.

- le concept d'**ombre** qui correspond au corps éthérique. L'ombre vit au-delà de la mort, moment à partir duquel elle prend toute sa signification. Elle ne doit pas quitter le défunt mais revient pour la Toussaint, à moins qu'elle ne soit tourmentée et ne revienne alors errer en peine.

- le concept d'**animal compagnon** ou *nahual* est le double de la personne qui évolue dans le monde de la nature ; tous deux sont liés par le *tono*, sorte de substance vitale qu'ils auraient en commun. La vie de la personne et de l'animal sont synchronisées, de la naissance à la mort. Le petit animal naît en même temps que l'enfant, il évolue dans la montagne et son bas âge l'expose aux menaces de la nature. Le parrain de l'enfant demande à son propre *nahual* de

⁶ Remarquons que Karlos a pris le pseudonyme de Tachisavi et qu'il porte ainsi la même marque que son peuple (« savi ») qui les relie à la pluie.

veiller sur celui de l'enfant. Le petit animal et l'animal adulte, son parrain, vont vivre ensemble jusqu'à ce que le *tono* du jeune *nahual* soit assez fort pour que son parrain le laisse. Lorsqu'il a atteint une quinzaine d'années, il peut partager la vie des grands animaux. La vie de l'animal et de l'homme sont donc dépendantes l'une de l'autre : si l'un meurt, l'autre aussi. Le *tono*, essence vitale reliant l'homme à son *nahual*, possède une spécificité similaire à celle du sang.

Le monde des *nahual* est identique à celui des hommes, il y a entre eux les mêmes amitiés et rivalités, d'où l'intérêt d'avoir un *nahual* puissant (jaguar, serpent, scorpion...). Par ce concept la société *ñuu savi* est transposée dans un monde que chaque être *ñuu savi* connaît : la nature, dont les lois lui sont familières. L'individu n'est plus seul pour affronter les tensions que génèrent la vie en société et la peur indicible de l'inconnu. En traduisant ainsi ses craintes, il ne les expulse pas, mais en vit la métaphore. L'homme et son double-animal font face ensemble à ces forces et à ces peurs.

Dans la culture des *Binnizá* on retrouve de nombreuses similitudes avec cette conception de la place de l'homme dans le monde. La relation entre le destin humain et les pouvoirs d'un animal se nomme « *guenda* » que l'on peut traduire par « pouvoir spirituel ». C'est sur ce rapport que se fonde la dualité entre bien et mal, et, comme pour le *nahual*, tout ce qui arrive au *guenda* arrive à la personne à laquelle il est relié. On peut ajouter que le monde des *Binnizá* se décompose en trois niveaux : le *Guibá'*, équivalent du ciel, le *Guidxilayú*, la terre que l'on habite, et le *gabiá*, l'inframonde.

Suivant ces croyances, dans la poésie de Karlos Tachisavi, l'homme *ñuu savi* se confond avec l'eau, principe vital, dans cette image magnifique qui n'est pas sans rappeler les synesthésies baudelairiennes :

mon bas rein se nomme logiquement : averse.

Karlos Tachisavi utilise l'espace métaphorique pour exprimer ses angoisses concernant son peuple. On ne peut, dans sa poésie, séparer la nature et le monde animal du monde des hommes : les deux sont imbriqués l'un dans l'autre. Dans « TEMPÊTE », chaque élément naturel est humanisé, doté d'une conscience, d'une volonté : la fumée est fatiguée, l'œil remercie, le vent a la capacité d'entendre des requêtes. Les animaux parlent et l'homme, comme eux, a des griffes et non plus des ongles, à moins que ce ne soit la chauve-souris qui ait des tresses et non des poils (voir AUJOURD'HUI) :

une chauve-souris se pend à son dos et dit : « je ne suis pas un colibri »
[...]
mon nom est dans mes griffes, à l'intérieur de mes tresses

Homme et animal sont interchangeable. Le « je » poétique a une façon de parler de la nature qui lui donne une âme. Ce n'est pas simplement une expression ou une image poétiques du monde, c'est la traduction même de la vitalité du monde. Tout ce qui existe, nature, animaux ou choses, est vivant et doté des mêmes capacités que l'être humain. C'est la raison pour laquelle j'ai conservé dans ma traduction les termes de pied, bouche ou main, même lorsqu'ils étaient attribués à des montagnes ou des objets : ils ne construisent pas de métaphores, ils sont seulement la traduction de la pensée de ces peuples.

Le monde naturel est aussi ce qui relie l'homme à la terre, laquelle est associée à la mère. Celerina Sánchez présente un monde très féminin où la mère occupe une place centrale. Quatre poèmes expliquent la relation privilégiée de la mère à la terre et aux racines : « QUAND LE SOIR TOMBE », « SE SOUVENIR », « RACINES », « PROTECTRICE ». Dans le deuxième on lit :

toile de rêves millénaires
conservée dans le sein
des femmes de la pluie
qui ont engendré
cette terre de nuages

La mère est la gardienne de la vérité, de la parole, de l'histoire du peuple *Ñuu savi* qu'elle défend, telle une guerrière, de toute sa force : elle est le lien entre passé, présent et futur et elle est donc naturellement celle que le « je » poématique appelle au secours dans « RACINES » pour ne pas sombrer dans la dépression et souhaiter la mort lorsqu'il se sent déraciné en ce monde :

mère
j'ai besoin de toi dans mon agonie sans fin
dans cet espace qui brise
mon espoir de m'éteindre
condamnée
à être ver luisant
dans une ère ténébreuse

On comprend le dilemme dans lequel se trouvent ces peuples écartelés entre leur propre culture et celle qui leur a été imposée par les colons. Cette substitution, ils la vivent comme une mise à mort de leur culture, de leurs origines et ils cherchent à retrouver leurs racines en invoquant la mère. Elle est telle un pilier robuste auquel on peut s'accrocher : c'est elle qui donne la vie, et c'est elle qui en est la gardienne.

Peut-être que cette fonction fondamentale et vitale de la mère explique aussi la nostalgie de l'enfance que l'on sent chez tous les poètes. Il ne s'agit pas chez eux de regretter une période heureuse et insouciante de leur propre vie. L'enfance est collective et il faut la mettre en relation avec le passé du peuple et donc avec les origines. Natalia Toledo décrit avec beaucoup de couleurs cette période de sa vie. Dans « LA MAISON DES ORIGINES » elle dit :

Enfant j'ai dormi dans les bras de ma grand-mère
comme la lune au cœur du ciel.
Mon lit : du coton provenant de la fleur du fromager.
J'ai tiré de l'huile des arbres, et à mes amis j'ai vendu
la fleur du flamboyant comme si c'était du pagre.
Comme les crevettes qui sèchent au soleil, nous nous étendions sur la paille.
Au-dessus de nos paupières les étoiles dormaient en croix.
Crêpes frites au goût de terre cuite, fils colorés pour les hamacs,
le repas se faisait dans l'allégresse de la bruine sur la terre,
nous fouettions le chocolat,
et dans unealebasse énorme on nous servait l'aurore.

Ce qui frappe dans la poésie de Natalia Toledo c'est la profusion d'odeurs, de couleurs, de matières. Ses vers font appel à tous nos sens et ce n'est pas simplement une lecture que nous faisons : nous humons les odeurs de cuisine, nous sommes éblouis par une nature foisonnante et nos oreilles se plaisent à écouter une faune bruyante et vivante. Natalia Toledo est d'ailleurs très attachée à la cuisine de l'*Istmo* de Tehuantepec qu'elle s'occupe de diffuser. En racontant son enfance avec sa grand-mère, elle nous livre les traditions de son peuple et ces évocations sont lumineuses, comme s'il s'agissait d'un Eden perdu.

Inévitablement ce saut dans le passé crée une rupture avec le présent qui laisse peu de place à la préservation de la culture et c'est sans doute chez Celerina Sánchez et Karlos Tachisavi que le présent et la société moderne sont vus avec le plus d'amertume. Dans « AUX PIEDS DE LA MONTAGNE », Karlos Tachisavi décrit un monde moribond où l'homme épuisé n'a plus le courage de se battre ni même d'avancer tandis qu'il cherche dans la nature un signe d'espoir ; mais comme lui les animaux agonisent, puisque les mondes communiquent.

Celerina Sánchez, elle, semble complètement perdue dans le monde actuel, elle dit qu'elle se « sent vide d'humanité ». Le monde moderne est coupé de la nature, c'est le béton,

ce sont les buildings dont la *Torre latinoamericana*⁷ est l’emblème. Et ce monde-là est comme un cimetière pour les *Ñuu Savi*. C’est donc avec beaucoup de nostalgie qu’elle évoque l’enfance, comme Natalia Toledo, sans doute parce que la vie semble derrière nous.

Seul Esteban Ríos Cruz ne veut pas se laisser emporter par les regrets et la tristesse ; il cherche l’espoir, il le provoque. Dans le poème « LA HAINE » il dit :

je hais [...]
celui qui soupire pour le passé
et pleure son enfance.

La vie de tous ces descendants des civilisations méso-américaines est une lutte perpétuelle, il leur faut être forts et crier fort pour se faire entendre et pour ne pas être ignorés ou – mais est-ce bien différent ? – relégués dans les musées comme des vestiges de temps révolus. Esteban Ríos Cruz a l’espoir, dans « RENCONTRE », de retourner sur sa terre et d’y être accueilli, comme un fils, même s’il en est parti. Sa poésie n’est pas triste : on sent la force de ses racines dans sa façon d’évoquer la nature mais il n’est ni résigné, ni nostalgique ; il croit à l’attachement éternel de sa terre. C’est le seul qui nous propose une vision du présent optimiste et vibrante.

Cela ne veut pas dire que le choc entre les mondes ne soit pas fort. Il y a de la violence dans les sentiments. Esteban Ríos Cruz crie sa haine tandis que Karlos Tachisavi cherche la vengeance dans « LE DIABLE N’EXISTE PAS » : le diable c’est Vicente Fox qui a dit pouvoir résoudre le problème indien du Chiapas en 15 minutes. Tous les gouvernements du Mexique les uns après les autres ont tenté la « désindianisation » du Mexique : nier l’existence de l’Indien pour qu’il ne soit plus un problème. Or la culture indienne reste encore aujourd’hui quotidienne et omniprésente. Mais l’ordre colonial est par nature excluant, il repose sur l’incompatibilité postulée entre les cultures du colonisé et du colonisateur. Les objectifs du colonisateur ne peuvent être atteints que si le colonisé change son mode de vie en l’adaptant aux nécessités et aux intérêts de l’entreprise coloniale. De fait, même si les colonisateurs sont minoritaires en nombre ils imposent leurs lois, et le Mexicain doit donc cesser d’être ce qu’il est pour adopter un mode de vie et une organisation sociale qui nient sa réalité historique. La poésie de Karlos Tachisavi exprime très bien cette négation de l’existence et cette volonté d’effacement de l’autre par un jeu constant entre l’être et le paraître comme dans « TEMPÊTE »:

⁷ La Torre latinoamericana est un gratte-ciel de 43 étages situé en plein cœur de la ville de Mexico qui a été construit en 1956. Malgré sa hauteur, elle a résisté aux séismes de 1957 et 1985, et de fait, même si depuis elle a été dépassé en hauteur par la tour de la Pemex et les tours jumelles de New York, elle reste la fierté des Mexicains.

une goutte danse sans eau
entrecoupant le rire du coyote cette poussière demande [...]

La poussière ce sont les traces du peuple *ñuu savi* survivant qui s'interroge sur sa condition misérable et son existence dans un monde étranger à ses valeurs. C'est la souffrance, l'agonie de ce peuple qui se débat au milieu de l'effervescence occidentale. Mais il y a encore de l'espoir, un espoir qui est potentialisé dans cette goutte sans eau qui redessine en creux l'essence de ce peuple, sa carte d'identité, ses origines. La goutte d'eau absente est bien placée en ouverture du poème, elle y est donc en position d'emphase et conserve potentiellement sa capacité de faire déborder le vase, vide actuellement, de la société mexicaine qui a rompu avec son passé.

Toute la problématique récurrente de l'être et du paraître reprend celle du peuple *Ñuu Savi* qui ne parvient pas à accorder ce qu'il est avec ce que l'on attend de lui dans le monde actuel :

mon père mendie au coin du jour
je ne reconnais pas les traits de son visage
ni la couleur de sa cravate blanche
une chauve-souris se pend à son dos et dit : « je ne suis pas un colibri »

Le titre de ce poème est « AUJOURD'HUI » : le « je » poématique y exprime sa colère face au constat que son père n'est plus celui qu'il était ; ce monde le paupérise parce que sa conception du travail pour vivre – et non pour s'enrichir – le marginalise et l'exclut du système occidental capitaliste. Les images sont fortes : au-delà des apparences le père est toujours le même, propre, fier, élégant, mais ce n'est plus ainsi qu'il est vu par le Mexicain du XXI^e siècle.

Par le même processus, la chauve-souris qui affirme et dit qui elle est, en niant être un autre animal, rend potentielle en elle l'existence de cet autre. Ce jeu entre ce que l'on est et ce que l'on n'est pas, ou ce que l'on est ailleurs, est sans doute symbolique de la communication entre les mondes dans la culture *ñuu savi*. Mais c'est aussi une façon d'exprimer le désaccord entre ce que l'on est et ce que l'on en peut montrer dans une société donnée, étrangère à ses racines.

La poésie c'est l'espoir, c'est pouvoir encore dire qui l'on est et revenir aux valeurs de son peuple. C'est aussi une façon d'exprimer l'angoisse et de la transcender dans le rêve. Celerina Sánchez et Natalia Toledo offrent des visions apocalyptiques. Dans « LE FLEUVE » ou « ORIGINES », Natalia Toledo fait disparaître son monde, Dieu le détruit et un monde

nouveau, syncrétique, apparaît. Celerina Sánchez s'échappe dans les rêves où elle retrouve la nature qui lui manque tant et avec qui elle est en osmose.

Mais toutes deux décrivent une position assez inconfortable dans le monde actuel. Le sentiment d'être déraciné est réel et fort parce qu'il correspond à une réalité qu'elles vivent et les deux poètes l'expriment parfaitement. Celerina dans « RÉSISTANCE » dit :

le seuil de l'asphalte m'emprisonne
je suis condamnée à survivre
dans cette nation inventée

et encore dans « la QUÊTE » :

on m'arracha à la pluie, la terre
depuis tant de lunes mon absence
je me cherche et je ne me trouve pas
je frémis
à la rencontre de mon âme vide
dans un coin désespérée
sous le voile de la nuit
en quête d'un refuge
pour assouvir ma faim et ma soif d'amour
dans un désert sans fin

Vivre dans le monde actuel semble vraiment être une torture et la description du Mexique moderne n'est guère attrayante : il est sans pitié pour l'être *ñuu savi* qui n'y trouve pas de valeurs, pas de croyances. Le *Ñuu Savi* est perdu et s'accroche à la vie et au passé, à sa terre.

Natalia Toledo est sans doute celle dont la poésie est des plus lumineuses, précises et vivantes dans l'évocation des traditions de son peuple : mais c'est peut-être elle aussi qui montre le mieux le choc entre les deux cultures. Elle excelle dans les poèmes courts qui assènent des vérités crues et soulignent l'incompréhension entre les hommes, l'incompatibilité de leurs cultures. « PETITE FILLE ENRACINÉE » en est un très bel exemple :

Ma photo couleur sépia
les yeux pleins d'eau, une fleur entre les lèvres
quelqu'un entra dans cette photo
et arracha la fleur à la racine.

Elle s'attache à faire se confronter les cultures et dans « TRADITION » elle relate pareillement l'arrogance des colons qui ne respectent pas les coutumes des Indiens dont ils ont pris la terre. Les mondes sont vraiment distincts, alors comment pénétrer dans l'univers d'autrui ? Par leur art, ces poètes résistent et veulent faire survivre leur culture. Ils ont choisi le processus de résistance, c'est-à-dire, selon Bonfil Batalla, de « conservation des espaces de

culture propre que le groupe est parvenu à maintenir malgré la pression de la domination coloniale »⁸.

Néanmoins le choc entre les cultures ne peut que se traduire par des mélanges, des influences réciproques, interpénétration voulue ou pas, qui se produisent dès qu'il y a contact et *a fortiori* traduction. Natalia Toledo est la seule à donner une vision du syncrétisme religieux dans « LE FLEUVE », « GRAINES DE COCHENILLES » ou « LES ORIGINES ». C'est un constat qu'elle fait, comme si une malédiction divine, une apocalypse, s'était abattue sur son peuple. « GRAINES DE COCHENILLES » est magnifique :

Sang du nopal,
rubis d'épines sur la chair des insectes
Main du Christ ensemencée,
l'encre
dont se parent les oaxaqueñas
pleure.

Les deux religions et cultures se mêlent : comment pourrait-il en être autrement au temps de la mondialisation? Qu'on le veuille ou pas, les sangs se mêlent et les frontières se repoussent, se traversent, sont parfois violées. Est-ce là le ver obligé de luire dans l'ère ténébreuse de Celerina (voir « RACINES ») ? Elle voudrait mourir, disparaître avec ses ancêtres et s'enfuir – ou s'enfouir – dans leur terre. Mais elle est condamnée à vivre dans ce monde qui ne lui ressemble pas et dans lequel elle brille faiblement grâce à la force qu'elle tire de ses ancêtres.

C'est cette même luciole que l'on retrouve dans le poème d'Esteban Ríos Cruz. L'idée est la même, l'image choisie aussi, mais l'espoir est plus présent chez lui :

La terre, soudain, retrouve sa voix,
une luciole arrive virevoltant
et répand sa clarté
comme un soleil tiède,
une étoile du matin.
Je renaiss, je me transforme en argile nouveau.

L'homme nouveau est là ; il emprunte au christianisme et aux croyances zapotèques. Il renaît avec ses croyances, ses coutumes, ses traditions, vivant dans un monde globalisé. Est-ce

⁸ Je traduis de Bonfil Batalla, 1990, p 191.

Les deux autres processus choisis par les Peuples des origines pour continuer à exister dans la société actuelle sont le processus d'« appropriation » qui correspond à « faire sien des éléments culturels qui étaient étrangers, c'est à dire qui proviennent d'autre culture, généralement celle qui a été imposée, la culture dominante » et le processus d'innovation qui a lieu lorsque « la situation coloniale rend nécessaire des changements internes dans la culture des peuples opprimés, soit pour s'adapter (résister) à de nouvelles formes de domination, soit pour tirer profit des occasions qui permettent d'élargir l'espace de la culture propre. » (je traduis de Bonfil Batalla, 1990, p.195 et 198).

là une poésie utopique ? Seul l'avenir, leurs choix et les positions que nous prendrons à leur égard nous le diront.

Marie-Agnès Palaisi-Robert, juin 2008

