



HAL
open science

Charlemagne au Mexique. Processus de métissage culturel et religieux dans une danse théâtrale du sud de l'État de Puebla

Raphaèle Dumont

► **To cite this version:**

Raphaèle Dumont. Charlemagne au Mexique. Processus de métissage culturel et religieux dans une danse théâtrale du sud de l'État de Puebla. Raphaèle Dumont. Dialogues Amériques Métisses. Métissages et transferts culturels dans les Amériques contemporaines, Universidade do Algarve Editora, p. 115-134, 2020, 978-989-9023-22-2. hal-04608476

HAL Id: hal-04608476

<https://hal.science/hal-04608476>

Submitted on 11 Jun 2024

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.



Raphaèle Dumont (dir.)

DIALOGUES AMÉRIQUES MÉTISSES

MÉTISSAGES ET CROISEMENTS CULTURELS
DANS LES AMÉRIQUES CONTEMPORAINES

*Actes du Colloque International
réalisé les 14 et 15 Novembre 2019
à l'Université de Saint-Étienne*

Raphaèle Dumont (dir.)

DIALOGUES AMÉRIQUES MÉTISSES

MÉTISSAGES ET CROISEMENTS CULTURELS
DANS LES AMÉRIQUES CONTEMPORAINES

*Actes du Colloque International
réalisé les 14 et 15 Novembre 2019
à l'Université de Saint-Étienne*

Titre : Dialogues Amériques Métisses : Métissages
et Croisements Culturels dans les Amériques Contemporaines

Direction : Raphaële Dumont

Comité Scientifique International :

Beatriz Aracil Varón, *Universidad de Alicante (España)*

Gilles del Vecchio, *Université Jean Monnet, Saint-Étienne (France)*

Alejandro Flores Solis, *Universidad de Toluca (México)*

Rosa-Maria Fréjaville, *Université Jean Monnet, Saint-Étienne (France)*

Marie-Agnès Gay, *Université Jean Moulin, Lyon 3 (France)*

Raphaële Plu-Jenvrin, *Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3 (France)*

Hugo Hernán Ramírez Sierra, *Universidad de los Andes (Colombia)*

Photographie : Felipe Alarcón Echenique (*La Lupe*, mixta cartulina, 70x50cm, 2017)

Design Graphique et Pagination : João Correia

Edition : Universidade do Algarve Editora

Lieu de Publication : Faro

Date de Publication : 2020

Impression : Secção de Reprodução Documental da Universidade do Algarve

ISBN : 978-989-9023-22-2 (version imprimée)

978-989-9023-23-9 (version électronique)

Dépôt Légal n° : 472390/20

Manifestation réalisée grâce au soutien du CELEC, Centre d'Études sur les Littératures Étrangères et Comparées (EA 3069), et de l'Institut Cervantes (Lyon).

Publication financée par le CELEC.



© Universidade do Algarve
Campus de Gambelas
8005-139 Faro
Portugal

SOMMAIRE

Présentation 11

Raphaèle Dumont

I. AUTOUR DE L'EXPOSITION "MESTIZOS"
DE FELIPE ALARCÓN ECHENIQUE 19

1. Mestizos/de Aponte a Belkis Ayón
por Felipe Alarcón Echenique 21
Gregorio Vigil Escalera

II. SUR LES TRACES DU MÉTISSAGE :
PERSPECTIVE ANTHROPOLOGIQUE 25

2. « Corrientes tiene payé » : de quelques légendes métisses
et dieux hispano-guarani en Argentine 27
Maureen Burnot

3. Le motif floral des broderies autochtones nord-américaines.
Transferts culturels et contemporanéité 45
Marion Robinaud

4. Las portadas de los libros de texto
en lengua indígena (México 1993-2018) 69
Frida Villavicencio Zarza

III. CHEMINEMENTS ARTISTIQUES :
ARTS VISUELS, MUSIQUE ET MÉTISSAGE 83

5. De l'image précolombienne de l'homme
à celle du latino-américain contemporain :
La Capilla del Hombre d'Oswaldo Guayasamín,
relecture de l'identité américaine 85
Caroline Berge

6. Dialogue intericonique et métissage culturel
dans les dernières œuvres du peintre péruvien
Herman Braun-Vega (2000-2010) 99
Edgard Samper

SOMMAIRE

7. Charlemagne au Mexique.
Processus de métissage culturel et religieux dans une danse
théâtrale du sud de l'État de Puebla 115
Raphaèle Dumont
8. La princesse turque et le saint "caboclo" :
rencontres et confrontations colonialistes
(Brésil et São Tomé e Príncipe) 135
Alexandra G. Dumas
9. Enjeux de l'intégration de l'indigène dans la chanson
populaire chilienne et dans la construction d'une musique
populaire nationale 145
Emmanuelle Rimbot
10. Ana Tijoux, chanteuse aux identités multiples.
L'art au service du métissage latino-américain 165
Julien Joly

IV. EN ROUTE VERS DES LITTÉRATURES MÉTISSÉS 181

11. Habiter le monde en *Homo fronterizus* :
le projet de l'artiste performer, écrivain et activiste
chicano Guillermo Gómez-Peña 183
Idoli Castro
12. Métissages dans l'objet et la langue poétique.
Trois poètes d'Amérique hybrides :
Leonel Lienlaf, Monchoachi et Layli Long Soldier 207
Solène Méhat
13. Perles et points ou du métissage artisanal au métissage
littéraire dans quelques romans de Louise Erdrich 227
Élisabeth Bouzonviller
14. La langue mineure chez Langston Hughes et Scott Momaday :
entre écriture métissée et postmodernisme 247
Christine Dualé et Anne Garrait-Bourrier

15. Minoration et créolisation :
dialogue(s) de la marge chez Toni Morrison 257
Marlène Barroso-Fontanel
16. Le métissage dans la littérature afro-brésilienne
contemporaine : une lecture de *Um defeito de cor*
d'Ana Maria Gonçalves 275
Andreia Silva-Mallet
17. Le corps du mulâtre chez l'Équatorien Adalberto Ortiz :
le métissage comme fatalité 289
Emmanuelle Sinardet
18. El "curriculum cubense" de Severo Sarduy :
la construcción de la identidad cubana en *De donde
son los cantantes* 307
Marta Jordana Darder

Présentation

Cet ouvrage est le fruit d'un colloque international réalisé les 14 et 15 novembre 2019 à l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne, rencontre interdisciplinaire réunissant des chercheurs venus d'horizons thématiques distincts et spécialistes de différentes aires géographiques. Cette approche résolument diverse a été l'occasion d'envisager le continent américain dans la plupart de ses composantes : hispanique, lusophone, anglo-saxonne et francophone, autant d'Amériques enrichies d'apports indigènes, africains et européens qui ont modelé l'histoire du continent au fil des siècles et permis l'avènement d'une culture métissée.

Au-delà de la thématique du métissage située au cœur de cette manifestation scientifique, le dialogue de spécialistes de différents domaines de recherche a nourri des échanges féconds : historiens, anthropologues, linguistes, spécialistes de l'image et de littérature ont ainsi pu dialoguer au cours de ces deux journées particulièrement fertiles et représentatives de la diversité culturelle du continent américain. Ces croisements ont permis de tisser ensemble des fils aux nuances plurielles ; cette rencontre et le livre qui en résulte constituent, en ce sens, un tissage unique.

Cet ouvrage pluridisciplinaire propose au lecteur un voyage qui se veut comme un cheminement à travers un continent symbole d'une culture métissée. Il s'organise autour de quatre sections qui permettent d'apprécier la diversité du métissage à l'échelle continentale. La première section, intitulée *AUTOUR DE L'EXPOSITION "MESTIZOS" DE FELIPE ALARCÓN ECHENIQUE*, est dédiée à une série d'œuvres du peintre cubain, exposées en exergue de cette rencontre. La seconde section, *SUR LES TRACES DU MÉTISSAGE – PERSPECTIVE ANTHROPOLOGIQUE*, réunit des chercheuses spécialistes de ce domaine qui nous emmènent au cœur de l'Amérique hispanique et anglo-saxonne. Les arts visuels et de la musique font l'objet de la troisième section de cet ouvrage intitulée *CHEMINEMENTS ARTISTIQUES – ARTS VISUELS, MUSIQUE ET MÉTISSAGE*. Enfin, *EN ROUTE VERS DES LITTÉRATURES MÉTISSÉES*, la quatrième et dernière section de ce livre, est consacrée à la littérature et, en particulier, aux domaines du roman et de la poésie.

PRÉSENTATION

AUTOUR DE L'EXPOSITION "MESTIZOS" DE FELIPE ALARCÓN ECHENIQUE

Cette rencontre, placée sous le signe du métissage pictural s'est ouverte avec l'inauguration de l'exposition *Mestizos. De Aponte a Belkis Ayón* du peintre Felipe Alarcón Echenique, auteur d'une série d'œuvres mettant en exergue la question de l'hybridité et des croisements culturels à Cuba. C'est le travail de cet artiste qu'évoque Gregorio Vigil Escalera dans le premier article de cet ouvrage. Le critique d'art insiste, en particulier, sur la trajectoire du peintre au cœur et en dehors de son île natale. Les protagonistes individuels et collectifs qui ont forgé l'histoire de Cuba sont autant de trajectoires qui inspirent l'œuvre de l'artiste. Les techniques picturales utilisées pour cette série sont également représentatives d'une autre forme de métissage : huile, crayon, sable, cendre, utilisation de la photographie et du collage, entre autres, sont autant de techniques mises en œuvre par le peintre dans des toiles où se mêlent réalité et imaginaire, fruit du fertile mélange entre les univers hispanique et caribéen dont se nourrit l'inspiration de l'artiste.

SUR LES TRACES DU MÉTISSAGE – PERSPECTIVE ANTHROPOLOGIQUE

Le domaine de l'anthropologie auquel est consacrée la seconde section de l'ouvrage s'articule autour des travaux de trois chercheuses spécialistes de deux aires géographiques distinctes. Maureen Burnot, dans un article intitulé « "Corrientes tiene payé" – de quelques légendes métisses et dieux hispano-guarani en Argentine » s'intéresse au passé indigène et métis de la province de Corrientes, en Argentine, à travers la description et l'analyse du culte de deux saints que sont le Gaucho Gil et San la Muerte. Les rituels qui leur sont dédiés s'inscrivent, selon l'auteure, au sein d'une culture hybride, faite d'éléments distincts, appartenant à la fois à la tradition espagnole et *guarani*.

Marion Robinaud, dans « Le motif floral des broderies autochtones nord-américaines. Transferts culturels et contemporanéité » explique, pour sa part, de quelle façon les objets brodés constituèrent, dès les débuts de la colonisation, un autre versant des échanges commerciaux entre européens et peuples autochtones. Or ce type de broderies donne

PRÉSENTATION

à voir, selon elle, la résilience de l'univers amérindien : en dépit des efforts d'assimilation à l'œuvre dans cette partie du monde, les cultures autochtones ont su adopter, en les faisant leurs, ces motifs floraux. De cette adaptation surgit un élan créatif nouveau, porteur d'une identité singulière que met en exergue l'auteure de cet article.

Frida Villavicencio Zarza dans un travail intitulé « Las portadas de los libros de texto en lengua indígena (México 1993–2018) » s'intéresse à la question de la construction des identités au Mexique à travers les politiques éducatives et en particulier les manuels scolaires gratuits en langues indigènes. Ces ouvrages, illustrés d'œuvres de différents peintres mexicains, posent la question de la revendication de l'appartenance indigène. À travers, entre autres, la perspective de l'anthropologie sémiotique, l'auteure met en valeur les luttes des groupes originels dans la reconnaissance de leur langue et de leur culture dans un pays modelé par des siècles de métissage.

CHEMINEMENTS ARTISTIQUES – ARTS VISUELS, MUSIQUE ET MÉTISSAGE

La troisième section de cet ouvrage est consacrée au domaine des arts. Les cultures et les identités hispano-américaines se situent au cœur de l'article intitulé « De l'image précolombienne de l'homme à celle du latino-américain contemporain : la *Capilla del Hombre* d'Oswaldo Guayasamín, relecture de l'identité américaine ». Dans ce travail, l'auteure, Caroline Berge, évoque le projet architectural, culturel et politique du peintre équatorien Oswaldo Guayasamín, qui, « placé sous le signe d'une quête identitaire [...] se présente comme un ensemble hybride, reflet du métissage de la société latino-américaine et équatorienne, en particulier ». Le point d'ancrage de ce projet est la relecture de l'identité américaine à la lumière, notamment, de la tradition indigène.

L'article d'Edgard Samper, « Dialogue intericonique et métissage culturel dans les dernières œuvres du peintre péruvien Herman Braun-Vega (2006–2010) » s'intéresse aux ultimes toiles de cet artiste récemment disparu et au dialogue inter pictural qui caractérise son travail. Comme le souligne l'auteur, l'esthétique du métissage qui traverse l'œuvre du peintre permet la création d'un nouveau territoire pictural, espace de

PRÉSENTATION

confrontation et de dialogue entre les œuvres européennes dont il s'inspire et les productions originales de l'artiste ; une « réinterprétation du métissage au sein de tout le continent latino-américain », qui n'est pas dénuée, par ailleurs, d'une certaine forme de critique du monde moderne.

La dimension religieuse et dévotionnelle se trouve au cœur du travail de Raphaèle Dumont qui analyse les processus de métissage à l'œuvre au sein d'une pièce de théâtre dansée d'origine médiévale dans un article intitulé « Charlemagne au Mexique. Processus de métissage culturel et religieux dans une danse théâtrale du sud de l'État de Puebla ». Issues de la tradition européenne et toujours en vigueur dans le Mexique actuel, les danses dites de Maures et de chrétiens, que l'on retrouve par ailleurs sur une grande partie du territoire latino-américain, sont le résultat d'un brassage culturel et religieux de plusieurs siècles mêlant apports chrétiens et traditions indigènes.

On trouve des pièces semblables dans d'autres territoires, comme l'indique Alexandra Dumas qui, dans « La princesse turque et le saint "caboclo" : rencontres et confrontations colonialistes (Brésil et São Tomé e Príncipe) » souligne, dans une approche comparatiste, le rôle du théâtre et son implantation au sein de ces deux espaces. Dans ces lieux de rencontres et de croisements culturels s'épanouissent les pièces de *moros e cristãos*, représentatives de la lutte symbolique du bien contre le mal. Ces œuvres, qui permirent l'évangélisation des populations locales, ont traversé le temps et continuent de se jouer à l'heure actuelle.

Les deux articles suivants font la part belle à la musique et à la chanson. Dans « Enjeux de l'intégration de l'indigène dans la chanson populaire chilienne et dans la construction d'une musique populaire nationale », Emmanuelle Rimbot analyse la place et le rôle de la figure de l'indigène au sein de genres musicaux susceptibles d'incarner l'identité nationale au Chili et évoque l'absence de ce dernier ou tout au mieux sa présence fugace dans une musique avant tout destinée à la consommation urbaine. L'auteure explique comment « il est d'abord question d'un indigénisme musical, porté par une poignée de musicologues, ethnologues et folkloristes actifs pendant la première moitié du siècle, ouvrant la porte à des générations de plus en plus documentées et de plus en plus engagées ».

PRÉSENTATION

Dans « Ana Tijoux, chanteuse aux identités multiples. L'art au service du métissage latino-américain », Julien Joly, aborde la trajectoire de cette artiste franco-chilienne engagée dont le nom est lié aux mouvements sociaux et aux récentes manifestations qui ont secoué le Chili ; chanteuse aux influences multiples, elle est l'incarnation d'une nouvelle culture chilienne et latino-américaine qui dépasse les frontières nationales en s'engageant résolument vers un horizon métis. Comme le souligne l'auteur, « à l'heure où, un peu partout dans le monde, femmes et hommes critiquent l'ordre établi [...], les chansons et engagements d'Ana Tijoux invitent à surpasser, à transcender l'identité nationale, les frontières traditionnelles ».

EN ROUTE VERS DES LITTÉRATURES MÉTISES

L'article d'Idoli Castro qui ouvre la dernière section de cet ouvrage fait le lien entre le monde des arts et celui de la poésie : elle consacre en effet cette étude à un auteur dont le travail « opère un maillage serré entre les fils interdisciplinaires, configurant ainsi une œuvre qui, selon la critique, emprunte tant à la littérature, au *spoken word* qu'au journalisme, à la vidéocréation, à la photographie, à l'installation, à la radio, à la télévision, à la théorie culturelle ». Dans « Habiter le monde en *Homo fronterizus* : le projet de l'artiste-performer, poète et écrivain activiste *chicano*, Guillermo Gómez Peña », l'auteure propose une plongée dans l'univers de cet artiste et son utilisation de la performance comme vecteur du « devenir en action de l'homme métis ». *Bitácora del cruce* est l'ouvrage de référence qui constitue le corpus de cet article « un lieu littéraire, en soi frontalier, déconstruisant, en un métissage fructueux, les genres littéraires et/ou scripturaux ».

La poésie est également au cœur de l'article de Solène Méhat intitulé « Métissages dans l'objet et la langue poétique, trois poètes d'Amérique hybrides : Leonel Lienlaf, Monchoachi, Layli Long Soldier ». L'auteure y évoque trois poètes contemporains d'origines distinctes : l'un mapuche, l'autre martiniquais, la troisième originaire de la tribu indigène Oglala Lakota, issue de l'État du Dakota, aux États-Unis. Dans une approche comparatiste, Solène Méhat s'intéresse à la place du métissage dans des créations qui sont à la fois, selon elle, « support de métissage et reflet

PRÉSENTATION

de celui-ci ». Ces trois poètes, d'après l'auteure, « adoptent et adaptent l'objet poétique si bien que le métissage qu'ils déploient est porteur d'un refus d'abandonner des pratiques et cultures traditionnelles alors même que sont adoptés des supports non-traditionnels. Il y a donc une force de subversion qui porte force de revendication dans les métissages de la langue et de l'objet poétique qu'ils mettent en place ».

Les trois articles suivants s'intéressent à l'Amérique anglo-saxonne. Élisabeth Bouzonviller consacre son travail intitulé « Perles et points ou du métissage artisanal au métissage littéraire dans quelques romans de Louise Erdrich » à cette romancière dont l'histoire familiale métissée donne lieu à une écriture singulière, subtil mélange d'oralité amérindienne et de littérature tout à la fois européenne et américaine ; son œuvre de fiction, dans laquelle les travaux d'aiguille occupent une place de choix, semble composer selon l'auteure de l'article, « un crazy quilt métis qui évolue à l'infini au gré de la création de la romancière-couturière ».

Christine Dualé et Anne Garrait-Bourrier consacrent leur travail intitulé « La langue mineure chez Langston Hughes et Scott Momaday : entre écriture métissée et postmodernisme » à la question de la langue et du métissage scriptural de ces deux auteurs, appartenant respectivement à la littérature noire américaine et amérindienne. Selon elles, l'écriture de Langston Hughes et de Scott Momaday forme un « chemin de résistance » face à la langue et à la culture hégémonique créant, par là-même, un « nouvel espace identitaire intersectionnel ».

L'œuvre de Toni Morrison est au cœur de l'article de Marlène Barroso-Fontanel. Dans un travail intitulé « Minoration et créolisation : dialogue(s) de la marge chez Toni Morrison », l'auteure met en lumière le processus de déstabilisation de la langue majeure dont fait usage la romancière pour mieux « faire éclore la langue hybride et polyphonique du mineur ». Ce sont alors les « voix de la marge » qui se font entendre dans la langue de l'écrivaine qui met en dialogue « minoration et créolisation » permettant ainsi l'émergence d'une forme de résistance politique face à « l'hégémonie culturelle de la majorité ».

C'est également sur fond d'histoire coloniale esclavagiste que s'inscrit l'article d'Andreia Silva-Mallet, qui nous emmène dans un autre territoire de métissage, le Brésil, où la question identitaire est toujours

PRÉSENTATION

prégnante aujourd'hui. L'auteure se propose, dans un travail intitulé « Le métissage dans la littérature afro-brésilienne contemporaine : une lecture de *Um defeito de cor* d'Ana Maria Gonçalves » d'analyser la problématique du métissage au sein de ce roman publié en 2006. Si, comme l'explique l'auteure, le métissage est, dans ce roman « conséquence inévitable des relations de pouvoir », il représente par ailleurs « une possible ascension sociale et un symbole de reconnaissance ».

Dans « Le corps du mulâtre chez l'équatorien Adalberto Ortiz : le métissage comme fatalité », Emmanuelle Sinardet s'intéresse à « la quête identitaire angoissée et inaboutie du jeune mulâtre Mauro », au cœur du roman *El espejo y la ventana*, publié en 1967. La composante africaine de la société équatorienne, en toile de fond de l'œuvre d'Ortiz trouve ici une résonance particulière à travers la « douleur identitaire » du protagoniste du roman, ni noir ni blanc, personnage méprisé, maudit et prisonnier de son propre corps.

Enfin, Marta Jordana Darder dans un article intitulé « El "Curriculum cubano" de Severo Sarduy : la identidad cubana mestiza en *De donde son los cantantes* », l'auteure montre combien le roman de Sarduy « recrée et explique l'identité cubaine comme superposition de cultures exportées qui se mêlent dans un métissage cubain complexe ». Il s'agit, selon elle, d'une véritable plongée historique dans la thématique du métissage à Cuba, la célébration de l'identité cubaine comme un élément baroque, fait de la superposition de différentes cultures qui ont façonné l'île.

Nous espérons que le lecteur pourra goûter, au gré de ces pages, la saveur si particulière de ces deux journées et apprécier ce cheminement au cœur d'un continent américain riche d'une culture métissée dont artistes et écrivains, protagonistes individuels et collectifs d'une histoire continentale diverse, se saisissent aujourd'hui pour mettre en lumière la richesse de ces identités multiples.

7. CHARLEMAGNE AU MEXIQUE. PROCESSUS DE MÉTISSAGE CULTUREL ET RELIGIEUX DANS UNE DANSE THÉÂTRALE DU SUD DE L'ÉTAT DE PUEBLA

Raphaèle DUMONT¹

*À mon ami Alberto Sánchez sans qui
cette enquête de terrain n'aurait pas été possible ;
Aux danseurs, à leurs proches ainsi qu'à tous
ceux qui m'ont aidée au cours de cette enquête²*

En plusieurs endroits de l'État de Puebla, au sud-est de Mexico, ainsi que dans d'autres régions du Mexique central, la tradition médiévale occidentale est toujours en vigueur aujourd'hui. Pour preuve, une pièce de théâtre dansé dont le titre suggère les racines anciennes de ce drame, la *Danse des Douze Pairs de France*, est actuellement jouée lors des fêtes patronales en différents points de la région. Cette œuvre, dont l'origine est particulièrement ancienne, fait aujourd'hui partie de l'identité culturelle et religieuse de plusieurs communautés de la région sud de Puebla³. Ce « drame dansé⁴ », « ethnothéâtre ou ethnodanse⁵ », « danse théâtrale » ou « danse dialoguée⁶ » en partie d'origine médiévale, porte en elle les traces des processus de métissage qui l'ont modelée au cours du temps.

¹ Maître de conférences, Université Jean Monnet – Saint-Étienne, CELEC

² Nous souhaitons remercier ici chacune des troupes qui ont permis cette enquête de terrain : un immense merci aux danseurs et maîtres de la danse d'Agua Escondida, La Galarza, Santiago Mihuacon, Cuexpala et Teopantlan ; à tous ceux qui m'ont permis l'accès aux manuscrits et m'ont conté leurs souvenirs et expériences de la danse à San Martín Huaquechula, San Juan Raboso, San Carlos, Ayutla, San Lucas Colucan, Xuchapa, Calmecca, San Baltazar Campeche et Amatitlán de Azueta ; à tous ceux, enfin qui m'ont accompagnée et épaulée au cours de cette enquête de terrain.

³ Les éléments et les conclusions qui apparaissent dans cet article sont les premiers résultats d'un travail de terrain réalisé entre les mois de mars et mai 2019 dans la commune d'Izúcar de Matamoros (État de Puebla) et ses environs.

⁴ Ces danses, qui existent également dans l'État voisin de Morelos, y sont connues sous le nom de « danzas-dramas » (dramas dansés). Pour davantage de détails sur ces œuvres, consulter l'ouvrage de Miguel Morayta Mendoza, *Los doce pares de Francia. Historia para teatro campesino en tres noches*, Morelos, Gobierno del Estado de Morelos, México, Porrúa, 1994.

⁵ L'expression est de Francesc Massip, « Los doce pares de Francia en el México de hoy : vasos comunicantes con la teatralidad popular europea », in *América latina y Europa. Espacios compartidos en el teatro contemporáneo*, Beatriz Aracil, José Luis Ferris y Mónica Ruiz (eds.), Madrid, Visor Libros, 2015, p. 19-53 (19).

⁶ Cf. Fernando Horcasitas, *Teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*, Tomo I, México, UNAM, 2004, p. 89.

RAPHAËLE DUMONT

Nous nous intéresserons, dans un premier temps, à l'origine du texte, afin d'essayer de comprendre de quelle façon et à quel moment cette histoire en vers datant de la fin du XII^e siècle a pu traverser l'Atlantique et s'enraciner en territoire mexicain, en acquérant, au passage, sa forme dialoguée et dansée. Nous nous centrerons ensuite sur l'actualité de cette pièce et ses différentes manifestations dans la région sud de l'État de Puebla, plus spécifiquement dans la commune d'Izúcar de Matamoros et ses environs, une zone particulièrement fertile en représentations où plusieurs troupes représentent chaque année, à l'occasion de la fête patronale de leur village ou quartier, leur propre version de la pièce. Enfin, nous consacrerons la troisième partie de cette communication à mettre en exergue la dimension métisse de l'œuvre qui, bien au-delà de ses racines médiévales et européennes, s'est adaptée, au Mexique, à l'idiosyncrasie locale, acquérant au passage cette dimension hybride si particulière. Au-delà de son nom et de sa trame qui la relie fortement à la tradition occidentale, cette pièce est, en réalité, une pièce syncrétique, exemple parmi tant d'autres du métissage à l'œuvre sur le territoire mexicain.

1. Origine du texte

Nous n'avons pas trouvé à ce jour au Mexique de texte de théâtre de l'époque coloniale qui raconte spécifiquement l'histoire de Charlemagne et des Douze Pairs de France. Dans la région dans laquelle nous avons réalisé notre enquête de terrain, le texte le plus ancien auquel nous avons eu la chance d'accéder date de 1913 et aucun de nos interlocuteurs (maîtres de la danse ou danseurs) n'a su nous révéler l'origine de ces manuscrits au-delà d'une ou de deux générations. La plupart du temps, les danseurs en ont hérité d'un parent (le plus souvent, le maître de la danse l'a reçu,

en lignée masculine, de son père ou de son grand-père) et ces manuscrits ne portent pas mention du texte original duquel ils ont été copiés⁷.

Si l'origine de l'œuvre conserve une part de mystère, il est toutefois possible d'émettre un certain nombre d'hypothèses à ce sujet. Il ne fait ainsi aucun doute que les premiers missionnaires franciscains qui arrivèrent en Nouvelle Espagne au tout début du XVI^e siècle avaient en leur possession un répertoire de textes de diverse nature destiné à l'évangélisation des indigènes. Parmi ces documents figuraient des épisodes des Évangiles mais également des extraits de l'histoire occidentale en particulier ceux relatifs aux luttes que livrèrent, à différentes époques, les guerriers de l'Islam et les défenseurs de la religion catholique. Ces épisodes, plus connus sous le nom de « luttes de Maures et de chrétiens » formaient en réalité un ensemble hétérogène de spectacles (théâtre, danse, tournois), présent dans la Péninsule Ibérique et diffusé dans une grande partie du continent américain à l'époque coloniale ; certains de ces spectacles sont toujours en vigueur aujourd'hui, des deux côtés de l'Océan Atlantique.

Au-delà des séraphiques, qui se rendirent compte très rapidement de l'intérêt de la chose théâtrale au sein de leur mission évangélisatrice, il est probable que les jésuites, arrivés en Nouvelle Espagne à une date ultérieure, aient fait usage cette même tradition, faisant ainsi de la thématique de la lutte des Maures contre les chrétiens l'une des plus répandues et enracinées en territoire mexicain.

Dans le cas de l'évangélisation franciscaine, nous savons que ces œuvres, fruit de la collaboration de missionnaires et d'indigènes déjà instruits dans la religion catholique furent représentées à diverses occasions. Les plus connues d'entre elles sont sans doute *La Conquista*

⁷ Le fait que les manuscrits les plus anciens que nous ayons trouvés datent du début du XX^e siècle ne signifie pas pour autant que l'origine de ces textes ne soit pas plus ancienne. En effet, les processus de dégradation naturelle dont souffrent ces documents – qui, ne l'oublions pas, servent au maître de la danse non seulement lors des répétitions mais également au cours de la représentation elle-même et peuvent aussi exceptionnellement être prêtés aux danseurs afin que ces derniers puissent effectuer une copie de la partie du texte qu'ils doivent apprendre par cœur – sont loin d'être négligeables. De ce fait, les feuilles de ces manuscrits ont tendance à se dégrader très vite, ce qui pourrait expliquer que nous n'ayons pas trouvé de traces de copies très anciennes de ces textes : on imagine que les maîtres de la danse ont eu à effectuer des copies régulières de ces manuscrits pour que ceux-ci puissent passer à la postérité. Un autre facteur que nous ne pouvons écarter à l'heure d'évoquer la datation de ces textes est lié aux nombreuses destructions qui eurent lieu au moment de la révolution mexicaine. Il est probable que nombre de manuscrits aient été perdus à cette occasion et que les maîtres de la danse aient dû faire de nouvelles copies de mémoire. En effet, cette période agitée de l'histoire du Mexique a coïncidé avec de nombreux pillages et incendies d'églises et autres propriétés ecclésiastiques. Un grand nombre de documents a pu disparaître à cette occasion.

RAPHAËLE DUMONT

de *Jerusalén* – dont Motolinia raconte en détail la mise en scène dans son *Historia de los Indios de la Nueva España* – et *La conquista de Rodas*, deux œuvres qui, comme le souligne Horcasitas « forman parte de un nuevo género teatral franciscano, más parecido tal vez al torneo medieval que al drama tradicional⁸. » Une autre pièce de l'époque coloniale probablement liée aux actuelles danses de Maures et de chrétiens, *La batalla de Lepanto o moros*, fut représentée à Mexico le 25 juillet 1572, jour de la fête de Saint Jacques⁹. Horcasitas précise, au sujet de cette pièce que « las representaciones de batallas entre moros y cristianos, iniciadas en 1539, seguían teniendo popularidad en 1572, popularidad que no han perdido hasta nuestros tiempos¹⁰. » *Destrucción de Jerusalén*, enfin, est une autre de ces œuvres qui servirent la mission évangélicisatrice en Nouvelle Espagne et passèrent à la postérité. Cette fois-ci, nous sommes face à une véritable pièce de théâtre avec ses dialogues et ses personnages, probablement tels que nous les retrouvons dans les actuelles représentations de Maures et de chrétiens¹¹.

Quant à l'argument de la pièce, l'histoire des Douze Pairs ou vassaux de Charlemagne, il provient d'une époque très reculée. L'un des manuscrits les plus anciens qui renvoie à cette tradition est la *Chanson de Fierabras*¹², une chanson de geste de la fin du XII^e siècle dont le succès fut immense

⁸ Fernando Horcasitas, *op. cit.*, p. 612.

⁹ Cette date revêt un symbolisme particulier dans le cas du Mexique. Sur ce point, consulter l'ouvrage très complet d'Araceli Campos et Louis Cardaillac, *Indios y cristianos. Cómo en México el Santiago español se hizo indio*, México, El Colegio de Jalisco, UNAM, Editorial Itaca, 2007.

¹⁰ Fernando Horcasitas, *op. cit.*, p. 626.

¹¹ Nous savons d'ailleurs qu'une pièce du même nom continue de se jouer aujourd'hui dans la région sud de Puebla, plus précisément dans la commune d'Acatlán de Osorio. Au cours de la pièce interviennent des acteurs à cheval et armés d'épées. Nous avons trouvé des témoignages oraux et photographiques de cette pièce. En outre, il semblerait qu'il existe à ce jour, sur place, la copie d'un manuscrit ancien de cette pièce.

¹² Deux versions de ce texte se trouvent actuellement au sein de la section de manuscrits de la BNF. Cf. *La chanson de Fierabras*, ms : BnF Paris (Fr. 12603, début XIV^e s, picard ; Fr. 1499, 2^{de} moitié du XV^e s).

CHARLEMAGNE AU MEXIQUE. PROCESSUS DE MÉTISSAGE CULTUREL

au cours des siècles qui suivirent, tant en France qu'en Espagne¹³ et qui fit l'objet de nombreuses rééditions jusqu'au XIX^e siècle¹⁴. Cette œuvre est probablement passée en Amérique sous d'autres formes et il ne serait pas étonnant que le thème de Charlemagne et des Douze Pairs « haya viajado a América por esta vía o por la del romancero español¹⁵ ». De fait, nous avons trouvé la trace d'un *romance* intitulé *Los doce pares de Francia. Fierabrás de Alejandría* au sein d'un inventaire réalisé dans la région andalouse au début du XX^e siècle¹⁶, preuve de la vitalité de ce thème en Espagne jusqu'à l'époque actuelle. Une autre suggestion quant à l'itinéraire de ce texte est faite par Marcelino J. Canino Salgado : selon lui, il est possible qu'Hernán Cortés lui-même ait fait connaître « en las tierras de ultramar con más ahínco y mayor vitalidad el corpus del entonces popularísimo romancero español, sobre todo aquel que cantaba las historias épico-líricas del ciclo carolingio tan gustado por los españoles de su época¹⁷ ». Rappelons, en outre, que l'une des versions de cette même histoire, intitulée *Historia del Emperador Carlomagno y de los Doce Pares de Francia*, rédigée par Nicolas de Piémonte fut imprimée à Séville par Jacob Cromberger en 1521 et en 1525¹⁸, au moment-même o Cortés menait à bien la conquête de l'empire *mexica*. Cette œuvre

¹³ Cf. André de Mandach, « La geste de 'Fierabrás' ou le jeu du réel et de l'in vraisemblable », *Au carrefour des routes d'Europe. La chanson de geste*, Tome II, Genève, Droz, 1987, p. 843-857. Selon Mandach, « La geste de Fierabrás est une œuvre caméléon. À travers les âges et les pays, elle s'est adaptée au milieu, à l'idéologie régnante [...] ; elle devient mystère au Pays Basque avec un grand nombre de diableries effrayantes. Après le Concile de Trente, elle est élaguée d'éléments non catholiques et utilisée comme élément de conversion et d'inquisition. Calderón en tire même le symbole scénique de la forteresse de la foi. En tant que 'romance', elle connaît un succès retentissant en Espagne. Ces romances sont diffusés sur des feuilles détachées imprimées, les 'pliegos sueltos' ou racontés par des ménestrels souvent aveugles. La Geste de Fierabras parcourt les océans. On la retrouve en Amérique latine où elle est chantée sous forme de 'décimas' ou dizains de Porto Rico au sud du Chili [...]. La conquête du royaume islamique de Grenade incite les Espagnols à trouver des instruments propres à accélérer la conversion des musulmans disséminés un peu partout en Espagne. D'abord on publie la légende de Juan de Montemayor puis dès 1521 le Fierabrás en prose espagnole de Nicolas de Piémonte » (p. 1-2).

¹⁴ Sur ce point, consulter Martin de Riquer, *Los cantares de gesta franceses (sus problemas, su relación con España)*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1952. Selon Riquer, la traduction de Piémonte « se reimprimó constantemente hasta finales del siglo XIX como libro de cordel. De esta traducción derivan siete tardíos romances vulgares escritos por Juan José López, que se editaban en pliegos titulados Carlo-magno » (p. 342-343).

¹⁵ Marina Lamus Obregón, *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico*, Bogotá, Luna Libros, 2010, ouvrage disponible en ligne : <https://books.google.fr/books?id=f1SDAgAAQBAJ&pg> consulté le 15 juillet 2019.

¹⁶ Cf. Jesús Antonio Cid, « El romancero tradicional de Andalucía. La recolección histórica y las encuestas de M. Manrique de Lara (Córdoba, Sevilla, Cádiz, 1916) », Madrid, Fundación Machado, 1999, p. 23-61 (48).

¹⁷ Marcelino J. Canino Salgado, « Ecos del medioevo en la tradición oral de Puerto Rico : Carlomagno y los 12 pares de Francia », document disponible et consultable en ligne à l'adresse suivante : https://www.academia.edu/26266600/Ecos_del_medioevo_en_la_tradici3n_oral_de_Puerto_Rico_Carlomagno_y_los_doce_pares_de_Francia, consulté le 18 juillet 2019.

¹⁸ Pour une version numérique de l'œuvre, cf. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/11119>

RAPHAËLE DUMONT

eut une immense influence dans tout le monde hispanique et au-delà. Elle inspira, entre autres, Pedro Calderón de la Barca pour l'écriture de sa comédie en vers *La puente de Mantible*¹⁹ (jouée en 1630 et publiée quelques années plus tard, en 1638²⁰).

L'histoire de Charlemagne eut ainsi un succès retentissant dans tout le monde ibérique²¹, succès lié au lien singulier qui relia la France à la Péninsule dès les prémices du XI^e siècle. Les histoires et légendes relatant les hauts-faits d'armes de Charlemagne commencèrent à circuler tout au long du chemin de Compostelle au moment-même où le pèlerinage en direction du sanctuaire de Saint Jacques le Majeur s'intensifiait : rappelons qu'à l'issue de la reconquête chrétienne sur les Maures, ce pèlerinage était devenu l'un des plus importants de la chrétienté ; les arts, la culture ainsi que de tous types de légendes et de textes circulaient, par ce biais, à travers l'Europe entière²².

Si la tradition européenne des jongleurs nous incite à penser que de telles histoires purent être, à l'époque médiévale, accompagnées d'instruments de musique et de chants, acquérant, de la sorte, une dimension dramatique, nous savons peu de choses de la fortune de telles compositions au cours des siècles. Le témoignage de Jomard dans son *Histoire littéraire de la France*, a retenu notre attention. L'auteur raconte comment il assista, en 1833, dans un village des Pyrénées françaises, à un

¹⁹ Cette pièce met en scène les mêmes personnages que ceux qui intègrent la danse des Douze Pairs de France : l'Empereur Charlemagne, Fierabras, Floripes, Galafre, Olivier, Roland et Richard de Normandie, entre autres.

²⁰ Cf. Renata Condero, « *La puente de Mantible* de Calderón y la *Historia del Emperador Carlomagno* : comedia caballeresca y libros de caballerías », AISO, Actas IV, 1996.

²¹ « Las ediciones y derivados de la Historia de Carlomagno gozan de una popularidad extraordinaria que la mantiene viva a lo largo de los siglos a través de reimpressiones ininterrumpidas y versiones en pliegos de cordel tanto en la Península como en América », Jesús David Jérez Gómez, « Carlomagno y Cervantes : representación del romancero carolingio en el Quijote y su marco cultural mediterráneo », *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional « Siglo de oro »*, p. 469-475 (470).

²² Nous pouvons considérer que le XIII^e siècle constitue le moment de l'apogée du pèlerinage de Compostelle (cf. Araceli Campos et Louis Cardaillac, *op. cit.*, p. 29).

drame littéraire intitulé *Les Douze Pairs de France*²³. Ce témoignage est le seul dont nous ayons trouvé trace à ce jour et qui évoque l'existence d'une forme dramatisée de l'histoire de Charlemagne en France.

Quelle que soit l'origine de l'œuvre, il est certain que la forme dansée n'existait pas dans l'Europe du Moyen-Âge et que cette version est propre à l'Amérique latine en générale²⁴ et au Mexique en particulier. Cette forme est sans doute née au contact de groupes sociaux au goût très prononcé pour la musique et la danse, une représentation, en quelque sorte, parfaitement en adéquation avec l'idiosyncrasie locale. Bien que nous n'ayons aucune certitude sur le moment précis où ce texte commença à être dansé au Mexique ni à quel moment l'histoire de Charlemagne devint un « dialogue dramatisé », il est certain qu'une telle forme était parfaitement adaptée aux goûts et aux affinités des acteurs et du public indigène, particulièrement enthousiasmé par la dimension spectaculaire des cérémonies qui, à l'époque préhispanique, étaient systématiquement accompagnées de danse, de chant et de musique.

De fait, les chroniqueurs et missionnaires présents en Nouvelle Espagne dans les premières années de la conquête spirituelle se rendirent compte immédiatement de l'importance des danses au sein du cérémoniel *mexica*. La musique et les pièces dansées faisaient partie intégrante des rituels et cérémoniels anciens. Les *mitotes* préhispaniques, porteurs d'une forte charge symbolique enracinée dans les croyances ancestrales, furent d'ailleurs interdits à plusieurs reprises par les autorités ecclésiastiques de la Nouvelle Espagne. Ces festivités, qui se mêlaient aux cérémonies

²³ « En 1833, M. Jomard de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres pendant son voyage dans les Pyrénées, s'arrêtait dans un petit village du département des Basses-Pyrénées dont la situation lui paraissait remarquable. Ce village, dont le nom est Castet, s'élève sur la rive droite du Gave d'Ossau, dans le canton d'Arudy et contient 438 habitants. Là, certes, notre voyageur ne devait pas s'attendre à jouir des plaisirs du théâtre, et pourtant il fut invité, dès le lendemain de son arrivée, à la représentation d'une espèce de tragédie ou drame intitulé : *Les douze Pairs de France*. La pièce fut jouée par des villageois, à midi et en plein air. La scène était en planches, bordées de grandes draperies blanches, et recouvertes par d'autres qui servaient à intercepter les rayons du soleil et les regards des curieux du dehors. L'orchestre était composé d'un tambour, de deux violons, d'un galoubet et d'un tambourin (c'est le nom que l'on donne, dans le pays, à une espèce de caisse longue à 6 et 7 cordes, que l'on frappe à l'aide d'une baguette en bois). C'est au bruit de cette musique que s'effectuaient les marches (et il y avait nombre d'évolutions militaires dans la pièce) ainsi que les chants, car on y chantait une longue ballade... ». Cf. *Histoire littéraire de la France*, ouvrage commencé par des religieux bénédictins de la Congrégation de Saint Maur, et continué par des membres de l'Institut (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres), Volume 18, Académie des inscriptions & belles-lettres (France), Maurists Éditeur, Imprimerie nationale, 1835.

²⁴ Il existe de nombreux témoignages de l'existence de la danse de Maures et de chrétiens en général, et des Douze Pairs de France en particulier dans de nombreux pays d'Amérique latine (Guatemala, Nicaragua, Salvador, Pérou, Brésil, etc.).

RAPHAËLE DUMONT

chrétiennes étaient susceptibles d'éloigner le culte catholique de son sens premier et de sa forme originale. Au cours de l'immense mission d'inculturation de la foi catholique dont ils avaient la charge, les religieux – en particulier les franciscains – surent toutefois utiliser l'enthousiasme des indigènes pour ce type de spectacles. Il était possible de conserver le modèle de la danse et du chant au bénéfice de la nouvelle religion, tout en prenant soin de changer la nature et les objectifs de telles festivités. Une fois orientées en direction de la nouvelle foi, ces manifestations purent continuer à exister.

La tradition musicale et chorégraphique ne disparut donc pas à l'arrivée des Espagnols et de la conquête spirituelle ; elle constitua, au contraire, une grande part de l'héritage culturel qui devait passer à la postérité. Le succès des danses de Maures et de chrétiens à l'époque coloniale et bien au-delà en est la preuve. Il est d'ailleurs intéressant de constater que cette tradition s'enracina très fortement parmi les groupes indigènes au cours de cette période et au-delà. Arturo Warman insiste sur cet aspect lorsqu'il affirme que « no deja de resultar paradójico que el grupo que más resabios conserva de la cultura de conquista no sea su creador sino el receptor », ajoutant qu'à partir de l'époque coloniale, cette culture, « de forma impuesta por el grupo evangelizador ha pasado a convertirse en propia y tradicional, sustentada por instituciones que operan paralelamente a la Iglesia, y, a veces, incluso al margen y en contra de ésta²⁵. »

Francesc Massip a mis l'accent sur l'écho de telles danses dans le contexte de la cosmovision indigène :

Estos personajes y situaciones propios de la canción de gesta medieval mantienen su vigencia en el contexto festivo indígena, puesto que representan la genérica lucha entre el bien y el mal, entre la muerte y la vida que estancia el ciclo agrícola todavía tan importante en la economía básica de las poblaciones que perseveran en su celebración, y puesto que en el fondo sincretizan una red de rituales de origen religioso y campesino²⁶.

²⁵ Arturo Warman, *La danza de Moros y Cristianos*, México, SEP/Setentas, 1972.

²⁶ Francesc Massip, « art. cit. », p. 29.

CHARLEMAGNE AU MEXIQUE. PROCESSUS DE MÉTISSAGE CULTUREL

N'oublions pas que le calendrier chrétien au Mexique est intimement lié aux festivités préhispaniques et, partant, au cycle agricole. C'est ainsi que « algunas fiestas que nominalmente están dedicadas a alguna de las entidades o santos católicos están más relacionadas, en sus ritos específicos y sus intenciones, con las concepciones prehispánicas²⁷ ». La célébration du 3 mai, jour de la Sainte Croix est, en ce sens, particulièrement digne d'intérêt puisque « esta celebración corresponde a la fiesta mexicana de *huey tozoztli* sus características tienen que ver con la proximidad del inicio de la época de lluvias²⁸ ».

Le 3 mai est précisément le jour consacré, dans le village d'Agua Escondida²⁹, à la célébration de la lutte des Maures contre les chrétiens. La danse, qui se termine à l'aube, est suivie d'une procession au cours de laquelle les habitants gravissent la colline qui jouxte le village pour aller y fleurir les croix en son sommet. Or n'oublions pas que la fête de la Sainte Croix est l'un des multiples exemples de superposition des traditions préhispaniques et du culte chrétien :

La fiesta de la Santa Cruz demuestra la supervivencia hasta el día de hoy de este importante nexo entre los ritos de la siembra, la petición de lluvia y el culto a los cerros que estaba presente en los ritos prehispánicos [...]. Se celebra en todo el territorio de la antigua Mesoamérica, en México y Guatemala, entre nahuas, tlapanecos, mixtecos, otomíes, mixes y mayas³⁰.

La superposition de ces festivités chrétienne et préhispanique est particulièrement digne d'intérêt dans le contexte de la danse qui nous intéresse ici.

2. Les Douze Pairs de France dans le sud de l'État de Puebla

L'enquête de terrain que nous avons réalisée entre les mois de mars et mai 2019 s'est circonscrite au *Municipio* d'Izúcar de Matamoros et ses environs où la danse des *Douze Pairs de France* est encore très

²⁷ Enrique Vela, « Día de la Santa Cruz », *Arqueología Mexicana*, Especial 77, p. 42-49 (44).

²⁸ *Idem*.

²⁹ Agua Escondida est un village situé à quelques kilomètres au sud de la ville d'Izúcar de Matamoros (Puebla).

³⁰ *Idem*.

RAPHAËLE DUMONT

présente. Nous avons eu l'opportunité d'accéder à plusieurs manuscrits que les différentes troupes de la région nous ont permis de consulter.

Tout au long de notre enquête de terrain, nous avons pu accéder à différentes versions de ce que les danseurs et les habitants qualifient de *Danza de los Doce Pares*. Sous une même dénomination se cachent en réalité plusieurs récits ; au total, ce sont six textes différents qui existent et auxquels nous avons eu l'opportunité d'accéder. Les titres de ces récits sont les suivants : *La primera noche o Historia de Fernando y Alamar* ; *La segunda noche o Historia de Gonzalo y Aymar* ; *Carlomagno y los Doce Pares de Francia* ; *Gran Serán y Benjamín* ; *Tito y Sultán* ; *Aureliano y Magdalín*.

Ces différentes versions du texte appartiennent en réalité à trois types différents, délimités par Fernando Horcasitas. Cette typologie fut reprise, ultérieurement, par Gisela Beutler dans l'un de ses articles consacrés aux fêtes de Maures et de chrétiens au Mexique³¹. La typologie de ces textes est la suivante :

Le premier cycle a pour toile de fond la destruction de Jérusalem par Titus en l'an 70 après Jésus Christ. Cette histoire fut popularisée par les missionnaires franciscains dès les débuts de l'évangélisation primitive de la Nouvelle Espagne³². Les trois dernières œuvres de la liste précitée appartiennent à ce cycle historique (*Gran Serán y Benjamín*, *Tito y Sultán*, *Aureliano y Magdalín*). Au sein de la municipalité d'Izúcar de Matamoros, seule une troupe (celle de La Galarza) représente actuellement la version de *Gran Serán y Benjamín*. Nous avons pu consulter le manuscrit de ce texte à différents endroits (San Juan Raboso, Agua Escondida, Xuchapa) mais il semblerait que cette version, l'une des plus longues existantes à ce jour, se représente de moins en moins fréquemment. Toutefois, cette pièce a été jouée très récemment encore puisqu'une représentation a eu lieu le 9 décembre 2019 (après plusieurs années d'interruption) entre six heures du soir et huit heures du matin dans le village de La Galarza.

³¹ Gisela Beutler, « Algunas observaciones sobre los textos de Moros y Cristianos en México y Centroamérica », *Actas del Octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Vol I, 1986, p. 221-233.

³² Cf. *Destrucción de Jerusalén*, une pièce de théâtre en nahuatl d'origine franciscaine. Pour consulter le texte intégral de la pièce, cf. Fernando Horcasitas, *op. cit.*, Tomo 1, p. 561-610.

CHARLEMAGNE AU MEXIQUE. PROCESSUS DE MÉTISSAGE CULTUREL

Le cycle carolingien, celui de Charlemagne et des Douze Pairs de France est celui qui a donné son nom générique à la danse. Dans la commune d'Izúcar de Matamoros, plusieurs troupes possèdent le manuscrit (c'est le cas dans les villages de San Juan Raboso et Agua Escondida) mais seule l'une d'entre elles, la troupe de Cuexpala, dans la commune voisine de Tilapa, continue à représenter cette version du texte. Cette version est également l'une des plus longues (environ douze heures de représentation au total), ce qui pourrait expliquer qu'au fil du temps elle ait fini par avoir moins de succès parmi le public et les acteurs. De fait, la version que représente la troupe de Cuexpala est une version « courte » du texte puisque la princesse Floripes n'y intervient pas. Dans le sud de l'État de Puebla, à Amatlán de Azueta, nous avons également trouvé un manuscrit de cette version. Enfin, à San Baltazar Campeche, l'un de ces villages qui se trouvaient auparavant à la marge de la ville de Puebla et qui font désormais partie intégrante de la capitale de l'État, on représente encore aujourd'hui cette version du texte.

Quant au dernier cycle, il s'agit de celui de la Reconquête espagnole sur les Maures, une tradition qui renvoie à une histoire beaucoup plus récente que les précédentes. À ce cycle appartiennent *La primera* et *La segunda noche*, cette dernière étant actuellement la plus populaire au sein de la commune d'Izúcar de Matamoros. Ainsi, les troupes de Santiago Mihuacan et Agua Escondida représentent encore cette version du texte. C'est également celle à laquelle nous avons assisté dans le village de Teopantlán, à une quarantaine de kilomètres au nord-ouest d'Izúcar de Matamoros. À La Galarza, le manuscrit de 1913 que nous avons trouvé est également lié au cycle de la Reconquête (*Historia de Gonzalo y Aymar*). Le succès de ce texte est probablement dû au fait qu'il s'agisse d'une pièce plus courte que les autres et qui retient tout particulièrement l'attention du public du fait de l'utilisation, au cours de la représentation, d'un grand nombre d'effets pyrotechniques.

Il est à noter, enfin, que l'une des troupes de la commune d'Izúcar, celle de Xuchapa présente la particularité de représenter, chaque année, une version différente du texte (*Gran Serán y Benjamín, Carlomagno et La Segunda noche*). Il s'agit d'une exception puisqu'en général, chaque troupe s'est spécialisée dans la représentation d'une seule pièce.

3. Une danse théâtrale métisse

3.1 La dimension communautaire : un héritage préhispanique

L'un des éléments sociologiques à prendre en compte lorsque nous parlons de la survie des pièces de Maures et de chrétiens au Mexique est la question de son implantation géographique. Ces œuvres sont encore en vigueur aujourd'hui dans toute la zone du Mexique central (États de Mexico, Morelos, Puebla, Tlaxcala, Veracruz, Guerrero, Oaxaca, etc.), zone qui correspond *grosso modo* aux frontières de l'ancien empire *mexica* et, plus tardivement, à la région dans laquelle la communauté missionnaire s'implanta avec le plus de force³³.

Si, à l'époque coloniale ces œuvres étaient représentées dans les villes de grande importance (México, Tlaxcala), elles se déplacèrent ensuite à la périphérie des centres urbains ainsi que dans les zones rurales³⁴. Ces représentations, propres au monde des Espagnols, se déplacèrent donc petit à petit pour s'implanter, aujourd'hui, dans des espaces périphériques.

Dans la région qui nous intéresse, la tradition des Douze Pairs de France est propre aux *barrios* (quartiers populaires au sein desquels les traditions anciennes sont fortement ancrées), ainsi qu'aux communautés ou villages situés en dehors du chef-lieu de la commune. Les troupes réunissent les habitants des quartiers d'Izúcar de Matamoros ou sont originaires des villages de la commune ou des communes voisines. L'exemple de Puebla est également très significatif : la troupe qui continue aujourd'hui de danser la tradition des *Douze Pairs* appartient au village de San Baltazar Campeche, actuellement absorbé par la capitale de l'État.

De fait, il est intéressant de constater que la plupart du temps, lorsque nous interviewons les danseurs ou maîtres de la danse, ces derniers s'identifient automatiquement avec leur généalogie indigène. Ainsi, le collectif « nous » est utilisé pour évoquer la condition des natifs contraints d'accepter la nouvelle foi au moment de la conquête (« A nosotros, nos evangelizaron », « nos bautizaron », « así fue como nos convirtieron³⁵ »).

³³ Voir la carte en annexe de l'ouvrage de Robert Ricard, *La conquête spirituelle du Mexique*, Paris, Payot, 1933.

³⁴ Sur cet aspect, cf. Arturo Warman, *op. cit.*

³⁵ Ces expressions reviennent systématiquement lors des interviews réalisées auprès des acteurs de la région.

Le sentiment d'appartenance indigène semble ainsi beaucoup plus fort que l'identification à une identité métisse ou espagnole³⁶.

En outre, l'œuvre en soi, faite de la coexistence de deux traditions anciennes, possède, nous semble-t-il, un certain nombre de caractéristiques préhispaniques ; certains éléments hérités de l'ancienne tradition des *mitotes* (danses) et rituels *mexicas* habitent aujourd'hui ce drame dansé. Cette survivance d'éléments anciens est intéressante car, comme l'affirment Mario Ortega Olivares y Fabio Mora Rosales, elles sont la marque d'une adaptation des traditions anciennes à la réalité actuelle :

Ciertos funcionalistas como Cancian suponían que las tradiciones mesoamericanas estaban destinadas a desaparecer ante los embates de la modernidad y el sistema político, sin embargo, los pueblos han desarrollado una gama de estrategias de adaptación cultural a la competencia económica y degradación ambiental. En los pueblos originarios el sistema de cargos y las fiestas han tenido que recrearse para no sucumbir, mediante una reinvenición de las tradiciones (Hosbawm y Ranger, 1983). A ello se debe que la religiosidad de los pueblos de la cuenca de México aún muestre elementos mesoamericanos, tanto en los ritos como en la cosmovisión³⁷.

La dimension collective de cette danse est tout particulièrement digne d'intérêt. Les préparatifs mêmes de la manifestation, qui durent au moins deux ou trois jours en fonction des lieux, impliquent l'ensemble de la communauté. Ce ne sont pas seulement les acteurs qui s'illustrent, à cette occasion, mais également le reste de la collectivité, notamment les *mayordomos*, chargés d'approvisionner et d'alimenter le village tout entier ainsi que les habitants des villages voisins venus assister à la fête. Bien que les *mayordomías* soient d'origine coloniale, cette dimension collective est un élément hérité, en grande partie, de la cosmogonie et du sentiment communautaire des sociétés préhispaniques. N'oublions pas qu'au sein de ces sociétés, l'individu en tant que tel comptait peu ; il ne faisait sens que dans le groupe social au sein duquel il jouait un rôle au service de la communauté. Ces festivités s'inscrivent dans un ordre

³⁶ Sur ce point, nous renvoyons à l'article de David Robichaux, « Identidades indefinidas : entre "indio" y "mestizo" en México y América Latina », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 13|2007, Publicado el 21 agosto 2008, consultado el 04 abril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/alhim/1753>

³⁷ Mario Ortega Olivares y Fabio Mora Rosales, « Mayordomías y fiestas patronales en los pueblos originarios de Santa Ana Tlacotenco y Santiago Tzapotitlan, nahuas del Distrito Federal », México, *Diálogo andino* n°43, junio 2014, p. 51-63.

social singulier dont la cohésion repose sur la réciprocité, la solidarité et le partage. Comme l'affirme Yolanda Margarita Correa Villanueva :

En el sistema de mayordomías y los Consejos de Ancianos, encontramos el "mestizaje" de tradiciones prehispánicas y coloniales: el trabajo colectivo (tequio), las celebraciones religiosas anuales relacionadas con los ciclos agrícolas y el ciclo de imágenes [...]. El sistema de la mayordomía opera tanto a nivel de la comunidad como en cada uno de sus barrios. Cada barrio participa en la organización del trabajo y las fiestas principales" de la comunidad [...]. La mayordomía es el mecanismo institucional más importante para restaurar el equilibrio comunitario, puesto que implica una forma de redistribución de la riqueza acumulada individualmente. El mayordomo patrocina la mayor parte de los gastos de la fiesta patronal: fuegos pirotécnicos, bandas de música, misas, adornos para las calles y la iglesia, alimentación y hospedaje de los invitados, etcétera [...]. En el funcionamiento del sistema de la mayordomía y los consejos comunitarios se refleja el modelo de equilibrio basado en la cohesión social, la solidaridad y la preservación del *status quo* que le da forma a las relaciones comunitarias³⁸.

L'ensemble de la fête et son organisation ont également retenu notre attention. En ce qui concerne les danses sur lesquelles nous avons enquêté et auxquelles nous avons eu l'opportunité d'assister, la manifestation commence systématiquement par une *promesa* (offrande) que les acteurs de la troupe, revêtus de leur costume, ainsi que tous ceux qui souhaitent s'y associer, mènent jusqu'à l'église du village où la fête se déroule. Ces offrandes sont principalement constituées de fleurs et de cierges et sont réalisées en préambule de la fête afin que celle-ci puisse se réaliser sous les meilleurs auspices. Ces actions préalables sont également un moyen d'intégrer le reste de la communauté aux festivités. La danse, d'une certaine façon, prend son sens de ces actions collectives.

Dans certains lieux, comme le village de Cuexpala, par exemple, l'œuvre est précédée d'un passage des acteurs par le cimetière, une façon pour les danseurs de rendre hommage à ceux qui, avant eux, jouèrent les mêmes rôles, un clin d'œil, en quelque sorte, à la transmission du savoir et de la connaissance. À Agua Escondida, la tradition est également de

³⁸ Yolanda Margarita Correa Villanueva, « Credibilidad, comunidad y política: el mañana que se cosecha en el ayer », *Credibilidad, instituciones y vida pública*, Hector Zamitiz (comp.), México, UNAM, Facultad de Ciencias políticas y sociales, 1998, p. 49-81 (73-74).

rendre hommage, dans sa propre maison, à l'ancien maître de la danse, aujourd'hui disparu, et ce, sous la forme d'une brève chorégraphie, le *bailete*, un épisode dansé, sans dialogue, et accompagné de musique.

Les jours de représentation sont des moments au cours desquels les liens communautaires se resserrent ; il s'agit, pourrait-on dire, d'épisodes de communion collective. Il est clair qu'une représentation de cette taille et d'un tel coût n'aurait pas pu perdurer aussi longtemps si elle n'était pas pourvue d'une dimension communautaire aussi forte. Autre illustration de cette dimension collective : le lien qui existe entre les acteurs de la danse. Les décisions sont toujours prises en accord avec le groupe, qu'il s'agisse de réaliser une interview, une séance photographique ou de statuer sur le fait d'accepter ou non la présence d'éléments étrangers le jour de la manifestation. Leur façon de faire et de penser est ainsi fortement influencée par le collectif.

3.2 Fêtes patronales et métissage

Les dates au cours desquelles se représentent de telles danses ont également un relief particulier pour l'ensemble de la communauté. Les fêtes patronales sont l'occasion idéale pour ce type de festivités, comme le souligne Patricia Arias :

Como es muy sabido, la fiesta patronal ha sido un evento clave y persistente en la vida de las comunidades, en especial, de las comunidades rurales en América Latina ; ha sido, además, un tema tradicional de los estudios antropológicos por ser un espacio privilegiado donde se intersectan lo público y lo privado, donde se expresan las relaciones y los compromisos de los grupos sociales que participan en ella, donde se afirman, pero también se recrean, las pertenencias comunitarias y la producción de orden y sentido para las sucesivas generaciones³⁹.

La danse des Douze Pairs de France a lieu en des occasions particulières que sont les fêtes patronales de chaque village ou quartier. N'oublions pas, de fait, l'origine de ces festivités et le sens qu'elle acquièrent

³⁹ Patricia Arias, « La fiesta patronal en transformación: significados y tensiones en las regiones migratorias », *Migración y desarrollo*, vol. 9, núm. 16, 2011, p. 147-180 (155).

RAPHAËLE DUMONT

à l'époque coloniale, période au cours de laquelle les fêtes patronales se substituèrent aux fêtes existantes à l'époque préhispanique, comblant ainsi le vide laissé par l'effondrement des croyances ancestrales et l'abandon supposé des anciens dieux : « En el caso de las comunidades originales, la fiesta patronal operó como un mecanismo más de dominio colonial que retomó, reforzó y diversificó la tradición milenaria de fiestas, danzas y música [...] ; alrededor del santo patrono se reorganizó el calendario cívico-ritual de cada comunidad »⁴⁰. La festività des saints patrons fut ainsi une perpétuation, avec un contenu et un symbolisme différent, des anciennes fêtes et danses rituelles qui régissaient le calendrier préhispanique. Selon cette même spécialiste,

la fiesta patronal permitió a las comunidades originales mantener el "contexto recreativo de las antiguas fiestas" pero, al mismo tiempo, dio lugar a una nueva "jerarquía social y política muy amplia en grados regida por el desempeño de los « cargos » religiosos católicos", que llegó a confundirse con la organización social mesoamericana⁴¹.

En ce sens, la survie de cette danse est intimement liée à une organisation ancestrale, un système propre, comme le suggère Andrés Medina, aux zones rurales :

la fiesta mexicana sólo es posible en la tradición rural por la existencia de una estructura organizativa que está en el meollo de la comunidad, el sistema de cargos, y en la que se articulan de manera compleja y original los procesos socioeconómicos, religiosos y étnicos que constituyen a la comunidad nacional, pero principalmente la india, de raíz mesoamericana⁴².

3.3 Rôle de l'acteur et héritage préhispanique

Les acteurs, en outre, ont une perception très singulière de leur rôle dans la danse, de comment doivent se manifester les sentiments et les émotions que provoquent en eux le fait d'interpréter tel ou tel personnage.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 156.

⁴¹ *Ibid.*, p. 157.

⁴² Andrés Medina, « Introducción », en *Introducción al sistema de Cargos*, Korsbaek, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 1996, p. 7.

Nous avons été particulièrement impressionnés par la question de la distance acteur–personnage qui semble s'effacer complètement dans le cas du drame–dansé qui nous intéresse. A partir du moment où les acteurs revêtent leur costume, ils semblent entrer dans un nouvel espace–temps. Dès lors, aux dires des acteurs de Cuexpala, ils cessent de s'appeler par leur nom et adoptent ceux des protagonistes de l'œuvre.

Si cette communion existe nécessairement dans le cas d'un comédien consacré à son rôle, la fusion qui est à l'œuvre dans la danse nous rappelle les témoignages qui nous sont parvenus de l'époque précolombienne. Serge Gruzinski a expliqué par exemple à quel point le concept d'imitation était inconnu des *mexica* qui faisaient « à la manière de », non pas en reproduisant mais en réalisant quelque chose d'unique dans un geste rituel qui les unissait au divin. Une partie de cet héritage semble être passée sur les scènes actuelles. Rappelons ce qu'affirmait Horcasitas à ce propos :

Un aspecto importante de la participación del pueblo e integración del drama con la vida real es la identificación del actor con su papel. En los espectáculos mexicanos que he mencionado, no cabe duda de que los actores se identificaban en grado mayor o menor con los personajes que representaban. Esta condición psicológica data de la época precolombina. En los espectáculos prehispánicos, como hemos visto, los protagonistas se poseían a tal grado de sus papeles que no sólo llegaban a creerse dioses, sino que los fieles los consideraban divinos. Esta identificación del actor con su papel parece haberse prolongado fuertemente a lo largo de la época colonial⁴³.

La façon qu'ont les acteurs d'incarner leur rôle, de vivre la représentation, nous semble significative d'une cosmovision singulière, héritée d'une culture ancienne très enracinée, sans doute inconsciemment, dans la façon d'être et de vivre les événements et de se relier à l'univers.

Conclusion

Nous n'avons esquissé ici qu'une partie des enjeux de ces danses et leur caractère métissé, fruit d'une première enquête de terrain qui se

⁴³ Fernando Horcasitas, *op. cit.*, Tomo 1, p. 96.

poursuivra au cours des prochains mois. De nombreux autres aspects mériteraient d'être développés tels la dimension orale qui se trouve au cœur de l'apprentissage et de la transmission des textes, la nature et les détails des costumes des danseurs qui manifestent ouvertement cette identité métisse ou bien encore la dimension nocturne des représentations, significative, elle aussi, d'une tradition catholique empreinte d'une cosmogonie préhispanique.

Le métissage, apprécié ici comme tissage de deux traditions anciennes, donne à voir une forme d'entremêlement où sont indissolublement liés les apports de la religion catholique à un substrat indigène, sans qu'il soit toujours aisé de délimiter la part de l'un et de l'autre dans ces créations dansées si caractéristiques d'un pays aux coutumes syncrétiques. Peut-être pourrait-on voir dans ces drames dansés ce que Roger Bastide désigna en son temps comme une forme d'« anthropophagie culturelle » pour se référer aux processus de métissages afro-brésilien et que l'on pourrait appliquer ici aux phénomènes d'appropriation, par les indigènes du Mexique, des fêtes, rituels et dévotions catholiques, repensés et réappropriés à l'aune d'une cosmogonie indigène.

Bibliographie

ARIAS Patricia, « La fiesta patronal en transformación : significados y tensiones en las regiones migratorias », *Migración y desarrollo*, vol. 9, núm. 16, 2011, p. 147-180

BEUTLER Gisela, « Algunas observaciones sobre los textos de Moros y Cristianos en México y Centroamérica », *Actas del Octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Vol I, 1986, p. 221-233

CAMPOS Araceli et CARDAILLAC Louis, *Indios y cristianos. Cómo en México el Santiago español se hizo indio*, México, El Colegio de Jalisco, UNAM, Editorial Itaca, 2007

CANINO SALGADO Marcelino J., « Ecos del medioevo en la tradición oral de Puerto Rico : Carlomagno y los 12 pares de Francia »

https://www.academia.edu/26266600/Ecos_del_medioevo_en_la_tradici3n_oral_de_Puerto_Rico_Carlomagno_y_los_doce_pares_de_Francia, consulté le 18 juillet 2019

CHARLEMAGNE AU MEXIQUE. PROCESSUS DE MÉTISSAGE CULTUREL

CID Jesús Antonio, « El romancero tradicional de Andalucía. La recolección histórica y las encuestas de M. Manrique de Lara (Córdoba, Sevilla, Cádiz, 1916) », Madrid, Fundación Machado, 1999, p. 23-61

CONDERO Renata, « *La puente de Mantible* de Calderón y la *Historia del Emperador Carlomagno*: comedia caballeresca y libros de caballerías », AISO, Actas IV, 1996

CORREA VILLANUEVA Yolanda Margarita, « Credibilidad, comunidad y política: el mañana que se cosecha en el ayer », *Credibilidad, instituciones y vida pública*, Hector Zamitiz (comp.), México, UNAM, Facultad de Ciencias políticas y sociales, 1998, p. 49-81

DE MANDACH André, « La geste de 'Fierabrás' ou le jeu du réel et de l'in vraisemblable », *Au carrefour des routes d'Europe. La chanson de geste*, Tome II, Genève, Droz, 1987, p. 843-857

DE RIQUER Martín, *Los cantares de gesta franceses (sus problemas, su relación con España)*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1952

HORCASITAS Fernando, *Teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*, Tomo I, México, UNAM, 2004

JÉREZ GÓMEZ Jesús David, « Carlomagno y Cervantes: representación del romancero carolingio en el Quijote y su marco cultural mediterráneo », *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional « Siglo de oro »*, p. 469-475

LAMUS OBREGÓN Marina, *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico*, Bogotá, Luna Libros, 2010

<https://books.google.fr/books?id=f1SDAgAAQBAJ&pg> consulté le 15 juillet 2019

MASSIP Francesc, « Los doce pares de Francia en el México de hoy: vasos comunicantes con la teatralidad popular europea », in *América latina y Europa. Espacios compartidos en el teatro contemporáneo*, Beatriz Aracil, José Luis Ferris y Mónica Ruiz (eds.), Madrid, Visor Libros, 2015, p. 19-53

MEDINA Andrés, « Introducción », en *Introducción al sistema de Cargos*, Korsbaek, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 1996

MORAYTA MENDOZA Miguel, *Los doce pares de Francia. Historia para teatro campesino en tres noches*, Morelos, Gobierno del Estado de Morelos, México, Porrúa, 1994

ORTEGA OLIVARES Mario y MORA ROSALES Fabio, « Mayordomías y fiestas patronales en los pueblos originarios de Santa Ana Tlacotenco y Santiago Tzapotitlan, nahuas del Distrito Federal », México, *Diálogo andino* n° 43, jun. 2014, p. 51-63

RICARD Robert, *La conquête spirituelle du Mexique*, Paris, Payot, 1933

RAPHAËLE DUMONT

ROBICHAUX David, « Identidades indefinidas : entre "indio" y "mestizo" en México y América Latina », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 13|2007, Publicado el 21 agosto 2008, consultado el 04 abril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/alhim/1753>

VELA Enrique, « Día de la Santa Cruz », *Arqueología Mexicana*, Especial 77, p. 42-49

WARMAN Arturo, *La danza de moros y cristianos*, México, SEP/Setentas, 1972

Cet ouvrage se propose d'explorer les relations, transferts et métissages à l'œuvre dans les actuelles Amériques hispanique, lusophone, francophone et anglo-saxonne. À l'image de la « toile métisse » qui mêle le coton et le lin, deux fils distincts qui dialoguent, se croisent, et s'entremêlent pour créer un tissage unique, ce sont les processus de métissage présents sur le continent américain dans les domaines de la langue, de l'image, de la littérature, de l'histoire et de l'anthropologie qui nous intéressent ici.

Notre regard se porte, en particulier, sur les apports européens, indigènes et africains présents dans ces Amériques contemporaines, racines anciennes qui forment aujourd'hui la trame de ces territoires.

À l'instar de l'affirmation de François Laplantine et Alexis Nouss selon laquelle « le métissage n'est pas la fusion, la cohérence, l'osmose mais la confrontation, le dialogue » (Le métissage, 1997), nous faisons dialoguer ici ces Amériques métisses, issues d'un brassage à l'œuvre depuis des temps immémoriaux.

La revendication d'une appartenance singulière et les phénomènes de résistance face une culture dominante sont également explorés qui permettent de comprendre les identités multiples qui façonnent l'Amérique d'aujourd'hui.

