



HAL
open science

Dialogues Amériques Métisses. Métissages et transferts culturels dans les Amériques contemporaines

Raphaèle Dumont

► **To cite this version:**

Raphaèle Dumont. Dialogues Amériques Métisses. Métissages et transferts culturels dans les Amériques contemporaines. Raphaèle Dumont. Universidade do Algarve Editora, 2020, 978-989-9023-22-2. hal-04608579

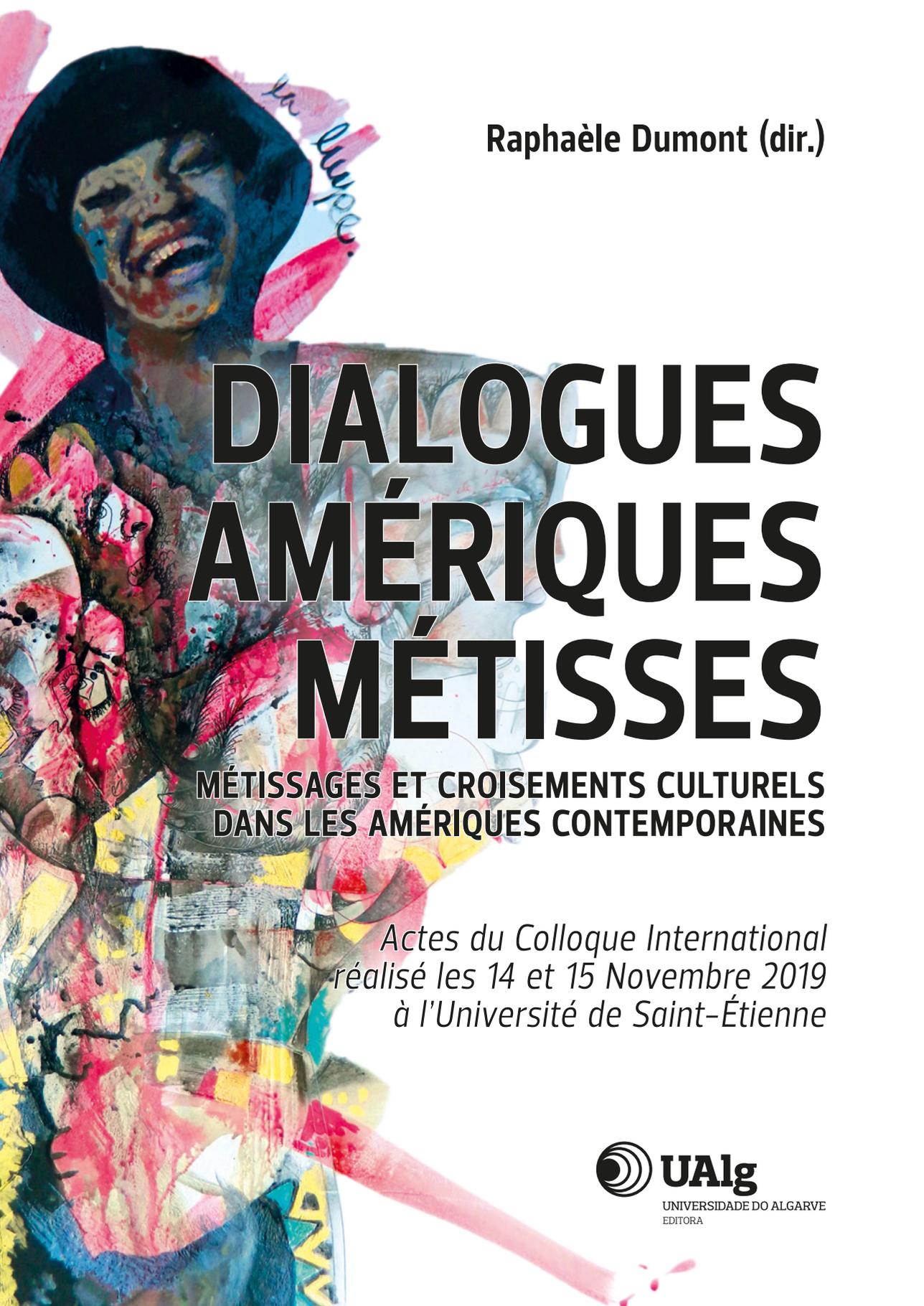
HAL Id: hal-04608579

<https://hal.science/hal-04608579>

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*



UALg

UNIVERSIDADE DO ALGARVE
EDITORA

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*



UAlg

UNIVERSIDADE DO ALGARVE
EDITORA

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

Direction : Raphaèle 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)*

Raphaèle 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

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

IV. EN ROUTE VERS DES LITTÉRATURES MÉTISSÉS 181

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

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 "currículum cubano" 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 MÉTISSÉS

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 « recréé 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.

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

1. MESTIZOS/DE APONTE A BELKIS AYÓN POR FELIPE ALARCÓN ECHENIQUE

Gregorio VIGIL-ESCALERA¹

Estamos ante la figura de un creador plástico fruto de la Diáspora e hijo de un origen del que toma toda su expresión, al que nunca renunciará si no es para redimirlo a través de su obra y de su manifestación en ella.

Porque a Felipe siempre le ha pesado y acompañado lo ontológico de su angustia racial y habanera, pero hasta ahora no se había posesionado de él como un excursu abocado a la experimentación y a la manifestación. Lo repentino del gesto choca con la incubación pausada previa.

Cuando nace en 1966, Cuba seguía medio en trance, marcando un iluso paso en aras de la utopía y otro en pos de una súplica de lo que no había (la subvención no daba para tanto de nada). Él, medio en sueños y trajín de realidades, ya empezó con sus pesquisas de artífice de personajes, a los que interpelaba y confesaba, y con los que estaba en connivencia para materializar sus sueños ocultos ante nuestra mirada.

No obstante, tuvo que sobrepasar a muchas necesidades de distinto signo en su primera etapa en la isla, pero como Thomas Benton le dijo a Jackson Pollock, las grandes dotes no eran el requisito más importante para el éxito artístico, sino que era el interés profundo, la ambición de ser un gran artista lo que más importaba, condición que él poseía y sigue poseyendo en todo momento.

Su numen se fue intensificando a medida que su empleo del dibujo, su destreza en el mismo le llevó a ampliar imaginarios y descubrimientos, a una plasmación plástica globalizadora, a un juego de la memoria en complicidad con la formación y realidad experimentada. Puesto que lo decisivo no son los sucesos en su singularidad, sino el principio en la base de la serie de acontecimientos.

Mi única opción en muchas ocasiones, confesaba él mismo, era soñar y que esos sueños fuesen imperturbables y conservasen su fertilidad hasta el momento en que serían apresados por la hondura de su materialidad.

¹ Asociaciones Internacional y Española de Críticos de Arte (AICA/AECA)

GREGORIO VIGIL-ESCALERA

Y cuando ya estaba fuera de la isla, el arte constituiría la cura más potente para el efecto de la distancia, y el recordatorio más importante de su capacidad para encontrar lo que se ha perdido y devolverlo a donde podamos (casi) tocarlo (Jim Elkins).

Así fue como las series tuvieron y tendrán un papel nuclear en el conjunto de su obra, porque fueron y son el reflejo de una narración abierta, en la que ese dibujo exquisito y portentoso culmina un denso entramado desde afuera hacia dentro.

En lo que se refiere a "Los mestizos", es una serie que constituye ese suelo firme donde entenderse, donde infundir un sentido sólido a su capacidad creadora, en paralelo a los genuinos protagonistas, tanto individuales como colectivos, de su andadura estética.

Gracias también a esta introspección, su trabajo al mismo tiempo va convergiendo en la formación de su autoidentidad inspiradora de imágenes que se resumen y contienen en su propia autoimagen.

Se vale de todos cuantos recursos y medios se adapten a la obtención de esa realidad resucitada y desenterrada –óleo, lápiz, arena, vino, tabaco, collage, fotografía, barniz, ceniza, etc.–, porque esos elementos poseen ese recurrir espiritualizado que a lo largo de esa figuración construida no cesa en reproducirse, es tal su avidez por sentirse parte de un hábitat que hasta ahora pasaba desapercibido.

Por consiguiente, la arquitectura de sus espacios pictóricos entre la luz, el color y la forma, y el uso de los citados materiales, equivale a los nervios centrales sobre los que se cimenta un cosmos peculiar por su mestizaje cultural, biológico, genético, social, artístico, etc.

Hasta podríamos enfatizar respecto a un carácter genealógico que ya no tiene fin, que se renueva y se ensancha día a día, que muestra un vigor indomable y funda un ejemplo vital impostergable. Genealogía que, de haber sido condenada desde lo más remoto a una tierra de nadie, ahora alberga una tierra de todos desde el fondo de sus raíces.

Vistos tales antecedentes, tenía inexorablemente que llegar a sacar a la luz su pasado, celebrarlo con sus predecesores y mostrarlos, no sólo en su visibilidad, sino como almas vitales, porque cuando nos acercamos a esas efigies y aglomeraciones que las rodean, se hacen seres vivientes y singulares.

MESTIZOS/DE APONTE A BELKIS AYÓN POR FELIPE ALARCÓN ECHENIQUE

Dado que, además, como autor apasionado de la vida, maneja su pintura como portadora de significados y retratos vivos de una totalidad, en la que lo privado y lo público combinados comportan, a su vez, el eje sobre el que se simboliza la amplia convergencia de generalidad y especificidad. Con lo que no hay que omitir aspectos que son inherentes a lo largo de toda su obra, cual es que sus cromosomas plásticos son inconfundibles y tienen encima una sabiduría que es fruto de su afiliación y analogía con el fenómeno indescriptible de la cubanía y lo caribeño.

Solamente es vital el arte que descubre sus propios elementos en el medio que le rodea, decían los futuristas, lo que en el caso de Felipe es el inicio de una tesitura que en los "Mestizos" registra su más significativa aspiración. Serie, por otro lado, que no recrea un sabor a muerte ni una luz de cementerios, al contrario, expresa el sentimiento íntimo de vivir sujeto a un pasado y un presente que a pesar de la adversidad no desfallece y sigue en la lucha. Y tampoco necesita abrir cada figura -aunque a mi parecer lo hace- para que todo el ambiente y la historia que se encierra dentro de ella se hagan visión.

Él me llegó a confesar que volaba en su mente hasta llegar a La Habana, fábula y mito de sus inspiraciones agarradas, a las que no se les podía permitir ningún abandono, pues en ellas pasado, presente y futuro producen una simbiosis.

A esta serie le han precedido otras como "Islas del sur" (2007), "Naturaleza sumergida" (2008), "Paisaje de la ciudad" (2009), "Claroscuro de mi barrio" (2010), "Generación perdida" (2011), etc. Está claro que, a través de su decantación por las series, se observa una persistencia en la búsqueda de una realidad en la obra de arte con el propósito de hallar realmente lo que en ella se esconde (Heidegger).

Felipe, en definitiva, es el resultado inherente y lógico a una trayectoria continuada e instauradora de una obra marcada por un universo innovador y legitimador de experiencias renovadoras y sortilegios imaginativos, en los que se funden vidas, imaginarios, realidades, poesía y lo maravillosos puentes entre lo caribeño y lo hispánico.

Lo contemporáneo para este artista es una yuxtaposición de saber y revelar conforme a las múltiples caras de la estética más señalada, con el fin de enriquecer su base de partida y configurar un ideario, el suyo, que

GREGORIO VIGIL-ESCALERA

no abdique de una identidad pictórica que proviene de una prestidigitación que es tanto su don como su vida, fiel a las palabras de Bergson “para que el cambio ininterrumpido que cada uno de nosotros llamamos “yo” pueda actuar sobre el cambio también ininterrumpido que llamamos cosa, es preciso que estos cambios se encuentren relacionados entre sí”.

Es más, uno de sus rasgos más sobresalientes es el que ese “mestizaje” cultural y artístico de su “producción” y “quehacer” lo hacen inclasificable, pues en su trabajo, pasado, presente, memoria e iconos son sus seguros resortes de acercarse a la realidad para hacerla vivir. Es cuando llega ese instante concreto de revocar lo vacío, derogarlo, anularlo, para así ocuparlo con una transmigración de signos y huellas.

En definitiva, lo que estas evocaciones nos desvelan es el ímpetu de un temperamento y una personalidad, así como la íntima compenetración de energía espiritual y espontaneidad como individuo. Las mismas características que, a pesar de todas las circunstancias y dificultades con que se encontró, no le permitieron la derrota por mucho clarín y emblema que le pusieron por el camino. Que sea verdad o no que lo esté consiguiendo radica en su hacer, en su obra, en sus acciones y en su contribución pictórica y plástica, no hay nada más que añadir.

Por último, “Mestizos” nos da una idea cabal de los confines de un itinerario inacabado en busca de una realidad física, imaginaria y estética por descubrir y develar, que eso es lo que de seguro terminará por restituirle su verdadero y auténtico valor.

**II. SUR LES TRACES
DU MÉTISSAGE :
PERSPECTIVE
ANTHROPOLOGIQUE**

2. « CORRIENTES TIENE PAYÉ » : DE QUELQUES LÉGENDES MÉTISSSES ET DIEUX HISPANO-GUARANI EN ARGENTINE

Maureen BURNOT¹

La province de Corrientes est une des plus anciennes de l'Argentine. Partie de l'ancienne grande aire guarani, elle a été peuplée par des colons métis venus du Paraguay et par les missionnaires et les Indiens guaranis qu'ils avaient réduits. Après l'expulsion des jésuites en 1767 de nombreux guaranis se sont réfugiés dans la province. Le passé indien et métis de la province s'il n'est pas reconnu officiellement et s'il n'est pas revendiqué par ses habitants, se lit dans de nombreux aspects de la culture des correntins, et notamment dans les cultes des deux saints extra-institutionnels argentins que sont le Gaucho Gil et San la Muerte. Ces cultes se sont diffusés de façon massive à partir des années soixante-dix à tout le pays à partir du centre restreint qu'était la province de Corrientes dans le nord-est. Avec leur reterritorialisation dans le Grand Buenos Aires notamment, certains aspects des récits et des pratiques qui leurs sont liés ont été transformés. Je propose de focaliser l'attention sur la région qui a vu apparaître ces nouveaux dieux du panthéon populaire argentin et d'explorer le monde culturel singulier qui les a faits naître.

Les histoires et les rituels liés au Gaucho Gil et à San la Muerte s'inscrivent dans un tissu culturel ancien qui combine depuis plusieurs siècles des éléments européens et indigènes, espagnols et guaranis. San la Muerte et le Gaucho Gil sont des protecteurs locaux, associés à l'univers de croyance catholique et adaptés à la double culture hispano-guarani caractéristique de cette région du pays. Ces figures de compromis s'inscrivent dans un catholicisme vivant (Ragon, 2008) qui constitue une voie d'expression et de revendication d'une singularité et une forme de résistance face à la culture dominante. Bien que le sentiment national

¹ Docteure, Université Lumière, Lyon 2, Laboratoire d'Anthropologie des Enjeux Contemporains (LADEC)

MAUREEN BURNOT

argentin se soit constitué dans le creuset de l'idéologie de la « Blanchitude » et de la suprématie des valeurs européennes, le métissage est une réalité historique et anthropologique de plusieurs siècles dans le nord-est de l'Argentine, dans la région désignée comme la Mésopotamie et dont la province de Corrientes fait partie. Les pratiques religieuses hétérodoxes évoquées dans cet article illustrent la manière dont les populations rurales de cette partie du pays se sont créé leur propre panthéon. Les cultes du Gaucho Gil et du San la Muerte, qui ont été élevés au rang de saints en dehors de l'institution, proposent des récits, des narrations, aussi bien que des pratiques qui dessinent une façon autre, différente, nouvelle de pratiquer un catholicisme que l'on peut sans doute désigner comme spécifiquement latino-américain et fondamentalement métis. L'hypothèse développée dans cet article est que les saints populaires originaires de Corrientes, sont à l'aboutissement d'un travail de recomposition polysémique et de mise en dialogue de l'ancien culte des chamans guarani et du culte aux saints catholiques diffusé en Amérique par l'évangélisation espagnole et jésuite.

1. Gauchito Gil, le robin des bois argentin

Le sanctuaire de la Cruz Gil, lieu de destination du pèlerinage de la fête du Gaucho Gil le 8 janvier, se situe à huit kilomètres de la ville de Mercedes, au centre de la province de Corrientes. Dans cette région à l'histoire singulière, l'image du Gaucho Gil est omniprésente. On la retrouve dans les autels construits devant les maisons, sur des stickers collés sur le pare-brise arrière des véhicules, sur des rubans rouges pendus au rétroviseur intérieur ou sur les chapeaux des *gauchos*², tatouée sur des corps, sur des enseignes de commerces, sur des petites cartes qui tiennent dans le portefeuille. Dans les foyers, sur les « tables des saints », sa statue côtoie celle des icônes officielles du catholicisme : la Vierge d'Itati, Sainte Rita, Sainte Catherine. Dans les années 70 le sanctuaire n'était visité que par les habitants de Mercedes et des alentours. Il y avait une tombe, entourée de drapeaux, des offrandes, un endroit pour faire l'*asado* (barbecue). L'amélioration des voies de communication et le

² Ouvriers agricoles qui travaillent, à cheval, dans les fermes d'élevage bovin des grands propriétaires terriens.

« CORRIENTES TIENE PAYÉ » : DE QUELQUES LÉGENDES MÉTISSSES

désenclavement de Mercedes dans les années 70–80 est un des facteurs importants qui a permis au culte de se diffuser. Le soutien affiché d'un curé local, issu de la Théologie de la Libération, a également contribué à ce que le culte prenne de l'ampleur. Au fil du temps, des personnes ont installé des locaux commerciaux autour de la tombe. En 1987 une commission a été créée afin de gérer les différentes installations. Il y a aujourd'hui au sanctuaire plusieurs espaces qui cohabitent : la tombe, des stands de vente d'objets religieux, une scène de spectacle, une zone de camping, une réplique de l'arbre auquel le Gaucho Gil a été pendu, un musée qui expose des offrandes. Selon les chiffres des médias, chaque année le 8 janvier, le sanctuaire est visité par plus de 250000 personnes

Antonio Mamerto Gil Nuñez était *peon* d'estancia dans la seconde moitié du XIX^e siècle, il travaillait comme gardien de troupeau pour un grand propriétaire terrien. Il était métis : la légende raconte que sa mère était guarani et son père espagnol. Cavalier particulièrement habile, il était doté de grandes qualités physiques et avait un *payé* dans le regard – comme une force envoûtante. Comme nombre des hommes de sa condition, Antonio Gil fut enrôlé de force dans la guerre contre le Paraguay (1864–1870), mais il déserta les rangs de l'armée après que Ñandeyara (dieu en langue guarani) lui soit apparu en rêve et le somme de « ne pas lutter contre ses frères ». La légende raconte que pendant sa désertion il volait aux riches *estancieros* de la région, non pas pour s'enrichir personnellement, mais pour redistribuer son butin aux habitants pauvres, ce qui lui valut sa réputation de Robin des bois. Après une année de désertion, Antonio Gil fut retrouvé par une troupe de police. Avant d'être exécuté, Antonio Gil dit à son bourreau : « le sang innocent fait des miracles, tu vas retrouver ton fils très malade en rentrant chez toi, invoque-moi si tu veux qu'il guérisse ». Malgré ce funeste avertissement, le policier exécuta le Gaucho. De retour chez lui il retrouva effectivement son fils à l'agonie, puis revint sur le lieu du crime pour offrir une sépulture chrétienne à sa victime. Son fils guérit, signant le premier miracle du défunt devenu saint. Le culte du Gaucho Gil est indissociablement lié à celui de San la Muerte. La légende raconte que le bourreau du Gaucho Gil a dû le pendre à un arbre et l'égorger car il était protégé par l'amulette de San la Muerte qu'il avait incrustée dans la poitrine et qui le rendait invincible

MAUREEN BURNOT

aux balles. On trouve au sanctuaire de la Cruz Gil de nombreux objets en lien avec le San la Muerte. Bien que plus clandestine, la dévotion à San la Muerte est elle aussi très présente dans la province.

2. Les multiples facettes de San la Muerte

San la Muerte est une figure profondément ambiguë et hétérogène. Ce saint n'existe pas dans l'histoire de la tradition chrétienne occidentale. Si le christianisme a voué un culte à l'image de la mort et a institué le culte des reliques, la Mort dans la Théologie catholique est considérée comme un état et elle ne peut en aucun cas être personnifiée. San la Muerte n'a pas été canonisé par l'Église, il n'existe pas dans les recueils de vie des saints, mais il « se fait passer » pour un saint officiel. L'image actuellement la plus répandue de San la Muerte représente un squelette couvert d'une toge de moine et portant une faux dans la main droite. Elle est parfois associée à d'autres symboles grecs ou chrétiens comme la balance, le sablier ou un globe terrestre. Mais derrière cette iconographie d'influence occidentale se dissimulent d'autres symboles qui renvoient à des origines préhispaniques et, en l'occurrence, guarani. On trouve une première trace d'une des probables origines du culte dans un document d'archive de 1777 qui retrace le procès d'un Indien de la mission de Loreto située dans la province voisine de Misiones, accusé de meurtre et qui a été retrouvé avec une amulette représentant la « mort ». Cette amulette squelettique a été revêtue de différentes légendes avec le temps et a pris la forme d'un saint de façon plus récente. San la Muerte est aujourd'hui rattaché à une légende : on raconte qu'un moine serait resté après l'expulsion des jésuites à la fin du XVIII^e siècle et qu'il soignait, au bord d'une étendue d'eau, les pauvres et les Indiens grâce à ses pouvoirs de guérison. Accusé de sorcellerie par le pouvoir espagnol il fut enfermé et on ne finit par retrouver dans sa cellule que son squelette sous sa toge de moine.

Deux types d'explications sont en général avancées à propos de l'origine du culte³. La première interprétation, et la plus répandue, soutient

³ Sebastián Carassai, « San La Muerte, el "santo non santo": pertenecer tiene sus privilegios » in Rubén Dri (comp.), *Símbolos y Fetiches Religiosos en la Construcción de la Identidad Popular*, Buenos Aires, Biblos, 2003, p. 145-196.

« CORRIENTES TIENE PAYÉ » : DE QUELQUES LÉGENDES MÉTISSSES

que le culte à San la Muerte a été importé depuis l'Occident chrétien avec l'évangélisation jésuite puis qu'il a été approprié et resignifié par les Indiens des missions. L'image de San la Muerte est selon cette hypothèse une transformation d'une figure chrétienne. San la Muerte est en effet lié au Christ de l'humilité et de la patience, au Christ de la Bonne Mort, et à Saint Joseph, autant d'images largement utilisées par les missionnaires au cours de leur entreprise d'évangélisation. San la Muerte apparaît alors comme une traduction indigène d'images chrétiennes⁴.

La seconde hypothèse pour définir les commencements historiques du culte et de l'image identifie l'origine du culte dans les traditions religieuses préhispaniques, en l'occurrence guarani. Plusieurs éléments des récits et des pratiques rituelles attachés à San la Muerte le rapprochent en effet de la figure du chaman, du *payé* guarani, personnage central de l'univers spirituel et mythique guarani. Par ailleurs l'usage singulier, symbolique et réel, d'os humains dans le rituel⁵ semble renvoyer à une continuité avec l'ancien culte des ossements et la magie et donc à un héritage qui n'est pas seulement chrétien. L'image du San la Muerte est hybride. Elle a à voir en même temps avec le Christ de la Patience, avec les représentations de danses macabres, avec la façon dont les Indiens guaranis enterraient leurs morts (recroquevillés), avec l'ancien culte des chamans : elle mêle tous ces éléments pour former une image nouvelle, hybride et polysémique dont on ne peut déterminer une seule origine. San la Muerte, mi-homme mi-dieu, mi-objet n'entre pas vraiment dans la catégorie des défunts miraculeux, ni dans celle des saints semi-formels, il faut sans doute se résoudre à ne pas le classer car il est multiple et en constante transformation. Par contre il est possible de lui trouver des filiations avec d'autres mythologies locales. San la Muerte se rapproche par plusieurs aspects des nombreux mages, chamans, payés, hommes-dieux, réputés capables de donner la mort, de rendre malade, de prédire l'avenir, de faire venir la pluie ou la tempête, qui agitèrent tout au long de l'époque coloniale la grande aire guaranie et donnèrent tant de mal aux missionnaires. Comme nous allons le voir certains éléments de cet

⁴ José Miranda Borelli, *Un mito regional del nordeste. San la Muerte*, Chaco, Universidad Nacional, Resistencia, 1976.

⁵ Les amulettes de San la Muerte réputées les plus efficaces sont fabriquées à partir d'os humains. Elles peuvent également être confectionnées en balle d'arme à feu ou en en bois de santal.

MAUREEN BURNOT

univers de croyances se trouvent entremêlés dans les différentes nappes de sens d'autres légendes régionales.

3. Hommes-dieux, gauchos miraculeux et payé

En 1957, Alfred Métraux suggérait que les cultes aux *gauchos miraculeux* en Argentine s'inspiraient des « humbles souvenirs du messianisme guarani » dont il avait répertorié de nombreux cas chez les Guarani du Paraguay. Voici ce qu'il notait à la fin d'un article consacré aux Messies d'Amérique du Sud après avoir dépeint certains de ces hommes-dieux qui agitèrent les masses indiennes et paysannes en de nombreux points du continent :

Les classes les plus basses des populations de langue espagnole d'Amérique du Sud sont toujours prêtes à attribuer un pouvoir surnaturel à certains individus, et à suivre aveuglément leurs enseignements. Ces thaumaturges locaux sont très souvent des hors-la-loi, – gauchos malos ou « mauvais cowboys » –, qui sont en conflit ouvert avec les autorités. La légende populaire les représente comme Robin des Bois, qui volait le riche pour aider le pauvre. Après leur mort, surtout si leur fin a été violente, un culte se centre sur leur tombe, qui devient une source de miracles constants. Une étude sociologique utile pourrait être faite sur les nombreux cultes populaires qui se sont développés et se développent continuellement en Argentine, et qui se fixent sur ces humbles souvenirs⁶.

L'hypothèse mérite d'être explorée. Il existe en effet d'étonnants parallèles entre les récits et les pratiques qui entourent le culte des gauchos miraculeux mais aussi ceux de San La Muerte, et le culte des « hommes-dieux » décrit par Métraux, comme un souvenir, une inspiration puisée dans ce passé, pas si lointain puisqu'il existe encore des communautés indiennes Guarani isolées au Paraguay, au Brésil et dans la province voisine de Misiones⁷. La légende du Gaucho Gil ne peut pas être comprise sans

⁶ Alfred Métraux, « Les Messies de l'Amérique du Sud », *Archives des sciences sociales des religions*, vol 4, num. 1, 1957, p. 108-112 (111).

⁷ Il reste aujourd'hui environ 5000 indiens guaranis répartis en plusieurs communautés éparses, la plupart se trouvant au Paraguay. La province de Misiones, voisine de Corrientes, compte, elle aussi, des communautés Mbya-Guarani. Ces Indiens, qui ont adopté une partie de la culture occidentale (tenue vestimentaire...), conservent de nombreux traits culturels anciens et s'auto-identifient comme différents de la société blanche et coloniale. Ils se trouvent pour la majorité dans des situations de pauvreté et d'exclusion.

prendre en compte celles des nombreux autres gauchos rebelles qui ont été élevés au rang de défunts miraculeux par les habitants de Corrientes. Pour arriver à faire une bonne histoire, il faut plusieurs tentatives. Celle du Gaucho Gil, adoré aujourd'hui par des milliers d'Argentins, s'appuie et s'inspire de bien d'autres récits. Le phénomène des cultes aux gauchos miraculeux a constitué un véritable fait social dans toute la province tout au long du XX^e siècle, où, peu ou prou, chaque localité importante avait son bandit miraculeux. L'explosion de la dévotion au Gaucho Gil a accéléré le déclin de ces légendes et cultes locaux. Les histoires et les attributs symboliques de ces dizaines de morts devenus miraculeux sont à peu de choses près les mêmes que ceux du Gaucho Gil⁸.

Les personnages les plus connus de ce panthéon populaire régional sont le Gaucho Aparicio Altamirano à Bella Vista, le Gaucho Antonio Maria à Concepción, le Gaucho Curuzu José à Palmar Grande, le Gaucho Lega à Saladas, le Gaucho Curuzu Quiroz à Caa Cati, Francisco Lopez à Sauce, ou encore le Gaucho Pedro Perlaita à San Roque. Les histoires de ces gauchos rebelles sont tombées dans l'oubli pour la plupart et leur culte avec : leurs tombes ne sont aujourd'hui pratiquement plus visitées et certaines sont même à l'état d'abandon.

Quelques auteurs ont signalé des liens de continuité entre les gauchos miraculeux et les anciens chamans guarani. Le pouvoir et l'immortalité qui étaient des attributs caractéristiques des anciens leaders indigènes et qui étaient notamment symbolisés par la couleur rouge et par l'arbre dans la cosmovision guarani se retrouvent dans les légendes de plusieurs gauchos miraculeux⁹. À propos d'Isidro Velazquez¹⁰, le dernier bandit rural sanctifié, originaire de Mburucuya (Corrientes) et tué dans la province du

⁸ Miguel Raul Lopez Breard, *Devocionario guarani*, Santa Fe, Colmegna, 1973.

⁹ Graciela Elizabeth Bergallo, « Legalidades, sacralidades y significados de la muerte », in Roxana Amarilla (comp.), *Bandoleros rurales correntinos*, La Plata, Al Margen, 2005 ; Hugo Chumbita, « Bandoleros santificados », *Todo es Historia*, n° 340, Buenos Aires, 1995.

¹⁰ Voir le film de Camilo José Gomez Montero, *Isidro Velazquez, el ultimo sapucay*, Payé Ciné, 2010.

MAUREEN BURNOT

Chaco par la police en 1967, après plusieurs années de banditisme social, la légende dit qu'il

avait un *payé* qui le rendait invulnérable, qu'il était protégé par les esprits du maquis et des marais, que son *sapucay*¹¹ paralysait celui qui s'opposait à lui, que son regard provoquait le mauvais œil, que les balles ne l'atteignaient pas. Isidro, déjà moribond, parvint à atteindre l'arbre célèbre qui devint la destination d'innombrables pèlerinages. Quand la police brûla l'arbre c'était trop tard, les paysans emportait les bouts de bois comme des reliques, des guérisons et des miracles apparaissaient partout ; Isidro distribuait ses pouvoirs depuis l'au-delà et son nom fleurissait dans les prières et les chamamés des chanteurs populaires¹².

Plusieurs légendes racontent que certains gauchos miraculeux célèbres de la province tiennent leur pouvoir et leur invulnérabilité d'une amulette incrustée dans le corps. Comme nous l'avons déjà dit le Gaucho Gil portait une amulette de San la Muerte qui le rendait invincible aux balles. Hugo Chumbita rapporte que le Gaucho Lega de Saladas avait la réputation d'être invulnérable ; il était protégé de la mort par un *payé*. D'après la légende, Lega aurait demandé à ceux qui l'ont capturé et blessé de lui retirer l'amulette pour mettre fin à son agonie. Ces amulettes qui rendent invincibles et empêchent de mourir sont très diverses : « Les récits parlent de croix ou d'autres objets faits avec divers matériaux, qui se portent au cou en collier ou introduits sous la peau comme savent le faire les paysans sorciers¹³ ».

Ces amulettes, désignées comme *payés*, ont été observées par Ambrosetti au début du XX^e siècle (1917/1976). Si le terme *payé* était d'abord exclusivement utilisé pour désigner les chamans guarani, il a en fait une signification ambiguë puisqu'il désigne aussi bien les recettes des guérisseurs (les effets de leurs interventions) que l'objet-amulette auquel sont attribuées des vertus de protection et des pouvoirs magiques

¹¹ Terme guarani qui désigne un cri long et aigu, caractéristique du chamamé. Lors des concerts ou des bals certains participants crient des *sapucay* pour signaler le début de la fête et pour l'accompagner. Ces cris sont des cris de joie et ils galvanisent la foule. Principalement lié à la musique chamamé, et à la fête, le *sapucay* est également utilisé par les péons pour communiquer à distance dans la plaine.

¹² Graciela Elizabeth Bergallo, « art. cit. », p. 13.

¹³ Hugo Chumbita, « art. cit. », p. 27.

offensifs¹⁴. Comme le *mana* décrit par Mauss qui est à la fois « un substantif, un adjectif, un verbe¹⁵ », le *payé* est tour à tour une qualité et une essence maniable par certains individus et qui se dégage des choses où il réside. Le Gaucho Antonio Maria par exemple, dont la dévotion était importante et a laissé des traces vivaces dans l'imaginaire des habitants des alentours des marais de l'Iberá, était un *payé*.

4. Le Gaucho Antonio Maria

La légende du gaucho Antonio Maria est particulièrement intéressante car elle présente des similitudes avec le Gaucho Gil mais aussi avec San la Muerte et nous aide à explorer la voie de la réminiscence, dans les dévotions actuelles, du culte voué par les Indiens guaranis aux chamans et aux guerriers. Parmi les gauchos miraculeux fameux de la province, le gaucho Antonio Maria se distingue des autres par le fait d'avoir été un « bandit guérisseur¹⁶ ». L'existence et la mort du gaucho Antonio Maria sont entourées de mystère et il existe, comme souvent dans les légendes orales, différentes descriptions du personnage. Le gaucho Antonio Maria est relativement singulier par rapport aux autres gauchos miraculeux puisqu'il bénéficiait, vivant, du pouvoir de thaumaturge. Il se rapproche en cela des « messies indiens » décrits notamment par Métraux.

Né à Yaguareté Cora (rebaptisé à l'espagnole sous le nom de Concepción), Antonio Maria vivait du commerce de bambou (*tacuara*) sur le Haut-Parana. Son existence tranquille bascula lorsqu'en 1840 une terrible tempête fit chavirer son embarcation. Il se sauva de peu de la mort et, ce qu'il interpréta comme un miracle et l'invita à se consacrer au mysticisme. En peu de temps, la rumeur se propagea dans les environs qu'il avait été élu par le Créateur pour prêcher la parole divine et les enseignements du christianisme ; c'est ainsi qu'il se présenta. Accompagné bientôt de plusieurs jeunes des alentours, Antonio Maria s'installa dans une île des marais hostiles et sauvages de l'Iberá. Depuis le hameau de Ñupi, retiré et propice à la méditation, le prophète et ses jeunes apôtres se déplaçaient

¹⁴ Sebastián Carassai, « art. cit. », p. 3.

¹⁵ Marcel Mauss, « Esquisse d'une théorie générale de la magie », dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1999, p. 101.

¹⁶ Hugo Chumbita, « art. cit. », p. 8.

MAUREEN BURNOT

régulièrement dans la campagne alentour pour prêcher l'Évangile. Les habitants venaient aussi à lui pour bénéficier de ses pouvoirs de guérison, *à l'ombre du vieux saule sous lequel il donnait ses oraisons, au bord de l'eau*. Je souligne cette phrase car elle correspond à une des images du San la Muerte, assis sous un arbre, méditant au bord de l'eau, qui elle-même correspond à l'image des anciens chamans/payés qui obtenaient leurs visions au bord de l'eau comme les a décrit le jésuite Dobritzshoffer au XVIII^e siècle : « Ils s'assoient sous un vieux saule incliné sur un lac, ils maintiennent une abstinence pendant plusieurs jours, jusqu'à ce qu'ils commencent à voir dans leur esprit les choses du futur¹⁷ ».

Thaumaturge et envoyé de Dieu, Antonio Maria était parallèlement accusé de nombreux vols de bétail dans les estancias et de diverses extorsions. Les circonstances de sa mort sont troubles mais les récits s'accordent en tout cas à dire que c'est une patrouille de police locale qui l'a tué. Antonio Maria fut décapité et sa tête plantée sur un pic fut ramenée, comme un trésor de guerre, dans son village natal, Yaguareté Cora. Le reste du corps gisait sous le Timbo de l'île des esteros, sans sépulture. Mais au creux de la nuit, quelques hommes, sans doute parmi les plus proches suivants du thaumaturge, récupérèrent sa tête pour l'enterrer religieusement avec le corps, sous le vieux Timbo du hameau de Ñupi. La croix qui indique le lieu où repose le corps du gaucho est peinte en bleue, la couleur d'Antonio Maria. Le lieu déjà connu dans les alentours pour les services de guérison qu'y donnait le gaucho devint un sanctuaire, un lieu de pèlerinage, un lieu saint où l'on allait recueillir l'eau qui, disait-on, avait des pouvoirs de guérison ainsi que des branches du fameux Timbo dans lesquelles certains guérisseurs taillaient des amulettes aux pouvoirs infailibles.

Toutes ces histoires font travailler des éléments similaires et récurrents (la croix, le payé, la mort, l'invincibilité aux balles des blancs, le chaman, le moine). Elles semblent tissées, ou rapiécées, à partir des mêmes fils.

5. Des saints hispano-guarani

Les dévotions populaires du Nord-Est argentin ne sont ni des survivances de cultes préhispaniques ni une dégradation de la culture

¹⁷ Dobritzshoffer cité par Borelli et Carassal, « art. cit ».

« CORRIENTES TIENE PAYÉ » : DE QUELQUES LÉGENDES MÉTISSES

amérindienne par acculturation mais elles sont le fruit d'une identité nouvelle en train de se faire, fondée sur l'effort pour créer un espace de rencontre et d'échange entre les altérités que la Conquête a réunies. André Mary affirme que le syncrétisme est une « stratégie de résistance [...] au fondement de toutes les formes de ruse symbolique pratiquant, dans l'ordre culturel, la conciliation des opposés comme mode de réponse au défi de l'altérité, et notamment, au prosélytisme des religions missionnaires¹⁸ ».

Le génie du métissage, en ouvrant la possibilité d'intégrer de nouvelles entités au culte catholique tout en conservant l'équilibre hispano-guarani, lui permet de survivre à toutes les époques. Ainsi, à propos des populations paraguayennes contemporaines, Bartolomé Meliá note : « L'ancien langage magico-religieux n'est pas mort et il imprègne à nouveau et avec force les expériences spirituelles des populations actuelles, et pas seulement les rurales¹⁹ ». Les vieilles croyances animistes et le mysticisme des Guarani n'ont pas disparu totalement, au contraire, ils se mêlèrent aux croyances chrétiennes, donnant origine à une riche gamme de mythes et de légendes « syncrétiques » ou « composites » caractéristiques du métissage correntin et dont le Gaucho Gil et San la Muerte sont de remarquables représentants.

Un des livrets anonymes distribués à la Cruz Gil laisse entendre que la profusion de bougies allumées dans les sanctuaires a à voir avec le culte ancestral du feu, que les épisodes de rêves dans la légende et dans les rites viennent de l'importance donnée au songe dans la tradition guarani, que la présence continue de la musique, du chant et de la danse au sanctuaire de la Cruz Gil et lors des fêtes des saints est liée aux traditions religieuses des Guarani qui réalisaient leurs cérémonies à travers la musique, le chant et la danse et qui enterraient leurs morts en chantant.

La présence singulière des ossements dans le culte à San la Muerte et les analogies avec le *Payé*, héro mythique des Guarani, invitent à interpréter ce culte comme une résurgence de traditions indiennes anciennes, maintenues souterraines par-delà les quatre siècles d'hégémonie

¹⁸ André Mary, *Le bricolage africain des héros chrétiens*, Paris, Éditions du Cerf, 2000, p. 13.

¹⁹ Bartolomé Meliá, *El guaraní : experiencia religiosa*, Asunción, Centro de Estudios Antropológicos – Centro de Estudios Paraguayos "Antonio Guasch", 1991, p. 164.

MAUREEN BURNOT

catholique et de lutte contre l'idolâtrie et transformées par hybridation. Le culte des morts était une coutume très profondément enracinée chez les Guarani, comme dans la majorité des cultures anciennes. Pour les Guarani, l'esprit des ancêtres et des héros mythiques est toujours vivant au sein de la communauté et de nombreuses relations de dons/contre-dons lient les vivants et les morts. Là encore il semble y avoir des « filiations obscures²⁰ », un continuum entre les croyances d'il y a quatre siècles et les croyances actuelles. Dans les cultes au Gauchito Gil et à San la Muerte, des éléments viennent, non pas en ligne droite, mais comme par oscillation, de l'ancien monde indien. La question n'est pas de savoir si ces éléments sont « purs », s'ils sont plus ou moins proches de l'Indien de la forêt, celui-là qui n'existe plus. Ce qui intéresse, c'est de reconnaître ces choses très anciennes qui tout à coup réapparaissent, resurgissent dans le présent et disent qu'elles durent plus longtemps qu'elles-mêmes, qu'elles n'ont en fait jamais vraiment disparu parce qu'elles ont été transmises, récupérées, transformées. Il est impossible d'évaluer ce qu'il reste du système de représentation du monde ancestral des Indiens guarani. Il a passé beaucoup de temps. Il y a eu des morts, des mélanges, des ruptures, quelques oublis. Et plusieurs réminiscences, qui insistent peut-être plus que l'on ne le croit.

Capucine Boidin, à l'occasion de ses recherches au Paraguay voisin, a été frappée par l'ambiguïté de l'auto-identification des populations rurales guaranophones. En effet celles-ci, comme à Corrientes, ne se revendiquent pas indiennes mais n'hésitent pas à qualifier de « guarani » certaines de leurs traditions pourtant clairement importées de la péninsule ibérique. Les paraguayens ont en réalité une perception "désindianisée" de la langue et de la culture guarani comme le suggère Capucine Boidin : ils se revendiquent guarani mais ne se revendiquent pas comme Indiens. Pourtant malgré cette différenciation, souligne-t-elle, « les populations rurales guaranophones présentent des pratiques familiales quotidiennes qui ne sont pas en rupture si totale avec celle desdits "Indiens" »²¹. L'usage

²⁰ Carmen Bernand, *Genèse des musiques d'Amérique latine. Passion, subversion, déraison*, Paris, Fayard, 2013, p. 31.

²¹ Capucine Boidin, « Taperekue ou abandonner sa demeure. Une population rurale guaranophone du Paraguay », *Journal de la Société des américanistes* [En ligne], 91-2, 2005, mis en ligne le 10 juin 2010, consulté le 26 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/jsa/2970>, p. 51-82 (54).

« CORRIENTES TIENE PAYÉ » : DE QUELQUES LÉGENDES MÉTISSSES

des plantes médicinales, les pratiques alimentaires, l'oisiveté, le goût du jeu, l'art de la palabre que l'on découvre au Paraguay comme dans les foyers de Mercedes a quelque chose qui n'est pas européen. Certaines techniques du corps, notamment parmi les gauchos sont également plus indiennes qu'européennes. Le Gaucho Gil et San la Muerte n'ont rien d'exotique ou de romantique. Ils n'appellent à aucun retour au passé, âge d'or ou temps mythiques. Ils assument leurs sources diverses et leur ambiguïté mais ne s'y réduisent pas. Ils participent de « l'émergence d'un "nous" diffus sans références ethniques²² ». Dans la préface du livre de Giralda Yampey à propos du folklore paraguayen, Bartolomeu Meliá écrit :

Ce sont des mythes et des légendes guarani mais pas nécessairement des Guarani. Cela fait des siècles que la culture guarani s'est dédoublée dans une autre culture qui est la culture paraguayenne qui, par ailleurs, n'est pas d'arrivée récente. La langue guarani a retenu beaucoup de caractéristiques primitives, mais elle ne les a pas dupliquées mécaniquement, comme si l'histoire ne l'avait pas affectée²³.

Le métissage en effet n'est pas une simple duplication, à l'identique, mais un dédoublement, voir un débordement. L'affirmation de l'identité d'une culture n'est pas contradictoire avec sa propre transformation et elle ne signifie pas seulement la préservation de pratiques traditionnelles mais aussi l'usage intentionnel de formes et de figures autour desquelles les sujets s'identifient et s'expriment. La langue, la spiritualité, l'esprit guarani sont subtilement présents à Corrientes. On dit d'ailleurs « Corrientes tiene payé » pour signifier que la province a quelque chose qui n'est pas espagnol ; sans être pour autant guarani, mais qui est autre et qui est sacré.

6. Argentine métisse

La pensée métisse et populaire ordinaire se caractérise par sa capacité à occuper les interstices, à mélanger des matériaux disparates et à faire dialoguer des choses hétérogènes. François Laplantine et Alexis Nouss

²² Anne-Marie Losonczy, « Conférence de Mme Anne-Marie Losonczy », *École Pratique des Hautes Études, Section des Sciences Religieuses*, Volume 113, n° 109, 2000, p. 467-473 (473).

²³ Bartolomeu Meliá, *op. cit.*

MAUREEN BURNOT

affirment que « le métissage est un processus sans fin de bricolage²⁴ ». La pensée métisse « est une pensée de la médiation qui se joue dans les intermédiaires, les intervalles et les interstices à partir des croisements et des échanges, elle ne saurait se réduire au et, à l'entre et à l'entre-deux, qui sont des catégories spatiales²⁵ ». Le métissage, puisqu'il « suppose la mobilisation des ressources d'une mémoire collective fragmentaire mais encore vive²⁶ », présente une épaisseur historique complexe.

Pour comprendre les dynamiques à l'origine des productions syncrétiques observées dans l'Argentine contemporaine, il faut revenir aux contextes historiques qui les traversent. Le comparatisme historique permet en effet de mettre à jour les ruptures et les continuités, les écarts, entre les pratiques et les mythes d'hier et d'aujourd'hui. Les créations populaires du type du Gauchito Gil ou de San la Muerte, malgré leur modernité apparente, contiennent des éléments, des schèmes très anciens. Derrière certains plis, on découvre des inspirations gréco-romaines, des influences espagnoles, sous d'autres l'esprit des mythes et des rituels indiens guarani. Ces multiples fragments de mémoire s'enchaînent les uns aux autres dans des recompositions hybrides qui aboutissent à de véritables inventions culturelles. Alors que les productions culturelles de la classe cultivée sont valorisées lorsqu'elles s'emparent d'influences étrangères à leur culture d'origine, les productions des secteurs populaires sont perçues comme n'étant pas capables de telles élaborations :

Car nous tenons à identifier d'une certaine façon le « populaire » avec « l'authentique », le « naturel », le « spontané » et « l'ingénu », alors que les expressions artistiques et littéraires que nous considérons comme plus « cultivées » sont d'emblée perçues comme plus élaborées et donc plus sujettes à être le produit « d'influences » diverses et heureusement fondues par le génie particulier de l'intellectuel ou de l'artiste personnalisé²⁷.

Dans l'ombre de cette vision élitiste, les exemples de l'invention des cultes au Gaucho Gil et à San la Muerte, mettent en lumière la capacité

²⁴ François Laplantine, Alexis Nouss, *Le métissage*, Paris, Flammarion, 1997, p. 75.

²⁵ *Ibid*, p. 83.

²⁶ André Mary, *op. cit.*

²⁷ Solange Alberro, « Les voies du métissage », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1 (57e année), 2002, p. 147-157 (150).

« CORRIENTES TIENE PAYÉ » : DE QUELQUES LÉGENDES MÉTISSSES

des acteurs populaires à mélanger des traditions différentes jusqu'à les fondre dans des créations qui sont devenus des marques identitaires valorisées du peuple argentin. Il est vain de chercher ce qui, dans les objets étudiés, relève de la part indienne ou européenne. La question est indémêlable. Le sol américain a vu naître une culture hybride faite de « lambeaux de cultures²⁸ », mais témoignant d'une créativité permanente.

Il existe donc en Argentine une « pensée métisse ». Elle est mal connue, car elle a été occultée par des années de mépris, de la part des élites politiques et intellectuelles du pays. À Corrientes, la colonisation des Indiens par les Européens a abouti à la création d'une culture et de traditions nouvelles, qui se sont élaborées à partir de l'expérience fondatrice qu'ont partagée les prêtres jésuites et les Indiens guarani, et suivant une logique métisse, « souple par nature et opportuniste par nécessité » capable de « s'emparer de tout interstice lui permettant d'éclorre et de s'épanouir²⁹ ». Les cultes du Gaucho Gil et de San la Muerte sont inclassables : ils sont catholiques mais ils sont autre chose, ils mêlent le sacré et le profane dans un même mouvement, le moderne et l'ancien, le bien et le mal, ils viennent brouiller les frontières habituelles et invitent à une nouvelle définition de l'identité américaine, émancipée des canons occidentaux tout autant que de l'image romantique des Indiens purs, une sorte de troisième voix, fruit de l'histoire coloniale et de la rencontre entre les deux continents, celle du métissage et de sa créativité débordante. Loin des fantasmes et des nostalgies de l'Europe et de l'Indianité, ces cultes nous aident à sortir de la pensée de l'identité unique et à saisir le phénomène de la globalisation et la réalité anthropologique et historique du métissage.

²⁸ Carmen Bernand, Serge Gruzinski, « La redécouverte de l'Amérique », *L'Homme*, 122-124, avril-décembre, XXXII, 1992, p. 7-38 (30).

²⁹ Solange Alberro, « art. cit. », p. 152.

Bibliographie

ALBERRO Solange, « Les voies du métissage », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1 (57e année), 2002, p. 147-157

BERGALLO Graciela Elizabeth, « Legalidades, sacralidades y significados de la muerte », in Roxana Amarilla (comp.), *Bandoleros rurales correntinos*, La Plata, Al Margen, 2005

BERNAND Carmen, *Genèse des musiques d'Amérique latine. Passion, subversion, déraison*, Paris, Fayard, 2013

BERNAND Carmen et GRUZINSKI Serge, « La redécouverte de l'Amérique », *L'Homme*, 122-124, avril décembre, XXXII (2-3-4), 1992, p. 7-38

BOIDIN Capucine, « Taperekue ou abandonner sa demeure. Une population rurale guaranophone du Paraguay », *Journal de la Société des américanistes* [En ligne], 91-2, 2005, mis en ligne le 10 juin 2010, consulté le 26 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/jsa/2970>, p. 51-82

BORELLI José Miranda, *Un mito regional del nordeste. San la Muerte*, Universidad Nacional, Resistencia, Chaco, 1976

CARASSAI Sebastián, « San La Muerte, el "santo non santo" : pertenecer tiene sus privilegios » in Rubén Dri (comp.), *Símbolos y Fetiches Religiosos en la Construcción de la Identidad Popular*, Buenos Aires, Biblos, 2003

CHAMOSA Oscar, *Breve historia del folclore argentino. 1920-1970. Identidad, política y nación*, Buenos Aires, Edhasa, 2012

CHUMBITA Hugo, « Bandoleros santificados », *Todo es Historia*, n° 340, Buenos Aires, 1995

CHUMBITA Hugo, *Jinetes rebeldes. Historia del bandolerismo social en la Argentina*, Buenos Aires, Javier Vergara, 2000

LAPLANTINE François, NOUSS Alexis, *Le métissage*, Paris, Flammarion, 1997

LOSONCZY Anne-Marie, « Conférence de Mme Anne-Marie Losonczy », *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses*, Volume 113, n° 109, 2000, p. 467-473

LOPEZ BREARD Miguel Raul, *Devocionario guarani*, Santa Fe, Colmegna, 1973

MAUSS Marcel, « Esquisse d'une théorie générale de la magie », dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, Puf, coll. Quadrige, 1999, p. 101

MARY André, *Le bricolage africain des héros chrétiens*, Éditions du Cerf, Paris, 2000

MELIA Bartomeu, *El guaraní : experiencia religiosa*, Asunción : Centro de Estudios Antropológicos – Centro de Estudios Paraguayos "Antonio Guasch", 1991

« CORRIENTES TIENE PAYÉ » : DE QUELQUES LÉGENDES MÉTISSSES

METRAUX Alfred, « Les Messies de l'Amérique du Sud », *Archives des sciences sociales des religions*, vol 4, num. 1, 1957, p. 108-112

RAGON Pierre, « Entre religion métisse et christianisme baroque : les catholicités mexicaines XVI^e-XVI^e siècles », *Histoire et missions chrétiennes*, vol. 5, no. 1, 2008, p. 14-36

3. LE MOTIF FLORAL DES BRODERIES AUTOCHTONES NORD-AMÉRICAINES. TRANSFERTS CULTURELS ET CONTEMPORANÉITÉ

Marion ROBINAUD¹

Introduction²

Dans le cadre du commerce entre Européens et populations autochtones nord-amérindiennes, les produits importés d'Europe sont bien connus : entre autres armes, outils, alcool, tissus, perles de verre, etc. Par contre, outre les fourrures, les produits exportés d'Amérique du Nord sont moins étudiés. Bien sûr, la majeure partie des échanges commerciaux concernaient les pelleteries, et ce depuis les premières heures de la colonisation jusqu'à la seconde moitié du XIX^e siècle³. Mais les Européens ont également été séduits par l'artisanat nord-amérindien et ses touches d'exotismes dans les motifs figuratifs brodés de perles, de piquants de porc-épic ou de fils de soie. Cet artisanat brodé constitue alors un autre volet de l'échange commercial entre Européens et autochtones, jusqu'alors peu étudié.

Ces objets brodés, dont bons nombres se retrouvent dans les vitrines des musées, seront ici considérés dans un premier temps comme des « objets d'échange » : c'est-à-dire des objets issus d'une production autochtone artisanale, destinée à l'échange et à l'exportation pour un public européen et/ou touristique, et dont l'esthétisme et les techniques de fabrication reflètent les transferts culturels entre la culture autochtone et la culture européenne. Parmi ces objets d'échange brodés, les mocassins sont certainement l'exemple le plus commun. Mais il n'est pas

¹ Docteure en anthropologie sociale et ethnologie (EHESS), ATER en anthropologie, Université Toulouse Jean Jaurès, LISST-Cas (UMR5193), Chercheuse associée au Centre d'études nord-américaines (CENA – Mondes Américains)

² Cette recherche a bénéficié du soutien du Centre d'Anthropologie Sociale (Lisst-cas) de l'Université Toulouse Jean Jaurès.

³ A ce sujet, voir entre autres, Denys Delâge, *Le pays renversé : Amérindiens et Européens en Amérique du Nord-Est, 1600-1664*, Montréal, Boréal, 1985 ; Bruce G. Trigger, *Les Indiens, la fourrure et les blancs. Français et Amérindiens en Amérique du Nord*, Montréal et Paris, Boréal et Le Seuil, 1990 ; Gilles Havard, *Empire et métissages : Indiens et Français dans le Pays d'en Haut, 1660-1715*, Sillery et Paris, Septentrion et Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003.

MARION ROBINAUD

le seul. Parmi ces différents types d'objets, il est possible de mentionner divers contenants souples (généralement des bourses ou des sacs de petite taille) réalisés en peaux animales tannées ou en tissus et ornés d'un décor brodé ; les contenants rigides (des petites boîtes à cartes, des étuis ou encore des plateaux) faits d'écorces végétales, généralement de bouleau, sont brodés à l'aide de poils d'orignal, de fils de soie, ou encore de piquants de porc-épic pour de plus rares exemplaires). L'ensemble de ces objets ont pour caractéristiques communes l'échange commercial pour lequel ils étaient réalisés, mais également les motifs floraux qui les ornaient. En effet, la très grande majorité des décors brodés représentait des éléments de la flore. Sur la base d'un matériau traditionnel, ces objets sont ornés de broderies selon des motifs floraux, largement influencés par l'esthétisme européen importé⁴. Bien sûr, la pratique de la broderie n'a pas attendu l'arrivée des Européens pour faire son apparition en Amérique du Nord, mais le commerce et l'introduction des perles de verre et des fils de soie ont grandement facilité le développement de cette pratique artistique. C'est le motif floral caractéristique des ornements de ces objets d'échange qui retiendra ici tout particulièrement notre attention, ainsi que la nature féminine de ces ouvrages. Apanage du féminin tant dans la culture européenne que dans la culture autochtone nord-américaine, la broderie est un autre volet de l'échange permettant de mettre en lumière l'activité féminine dans ce contexte de rencontres, de relations interculturelles⁵. L'artisanat autochtone bordé sera ainsi ici considéré d'une façon générale comme un marqueur de la rencontre interculturelle. Les mocassins sont en ce sens un exemple pertinent pour explorer le motif floral en Amérique du Nord autochtone [fig. 1].

⁴ Voir entre autres à ce sujet le travail de Lois S. Dubin, sur lequel nous aurons l'occasion de nous attarder ensuite. Lois S. Dubin, *Floral journey : Native North American beadwork*, 2014.

⁵ En effet, le rôle conséquent des femmes nord-amérindiennes dans la traite des fourrures est déjà bien étudié. Voir Sylvia Van Kirk, *Many tender ties : women in fur-trade society, 1670-1870*, Norman, University of Oklahoma Press, 1983 ; Jennifer S. H. Brown, *Strangers in Blood. Fur Trade Company Families in Indian Country*, Vancouver, University of British Columbia Press, 1980 ; Elisabeth Tooker, *Ethnographie des Hurons, 1615-1649*, Montréal, Recherches amérindiennes au Québec, 1987 ; Gilles Havard, *Histoire des coureurs de bois : Amérique du Nord, 1600-1840*, Paris, Les Indes Savantes, 2016.

LE MOTIF FLORAL DES BRODERIES AUTOCHTONES NORD-AMÉRICAINES



Fig. 1: Paire de mocassins en peau de cervidé noire brodée de fleurs en poils d'élan teintés sur l'empeigne et les rabats des côtés. Travail probable de la Nation Huronne (Canada). Sans date (seconde moitié du XVIII^e siècle – première moitié du XIX^e siècle). Musées d'Art et d'Histoire de La Rochelle, numéro d'inventaire : MAH.2009.0.375

Historiquement faites de peaux animales tannées et décorées de perles ou de borderies en poils de cervidé ou en fils de soie, ces chaussures, caractéristiques des cultures nord-amérindiennes, font aujourd'hui encore le bonheur des touristes de passage dans une réserve autochtone. Cette prolongation contemporaine sera au cœur du présent propos. Si les objets brodés de motifs floraux ont été jusqu'alors placés dans cette introduction dans la catégorie des « objets d'échange », le présent article a également pour objectif d'extraire ces réalisations de cette dimension historique et commerciale. En effet, les motifs floraux sont toujours très présents dans les pratiques artistiques contemporaines, sous des formes renouvelées certes, mais qui rappellent incontestablement le style historique des broderies ornant les objets d'échange. Une continuité s'instaure entre passé colonial et renouveau contemporain. À partir de l'exemple du mocassin, je propose d'interroger et d'analyser les processus par lesquels ces motifs floraux, importés d'Europe, ont été progressivement adoptés par les populations autochtones et sont aujourd'hui devenus marqueurs identitaires et vecteurs de résiliences. En revenant sur les transferts culturels historiques relatifs à ces motifs, puis en proposant une grille de lecture permettant d'interpréter les modalités d'adaptation et d'absorption des influences exogènes dans le monde autochtone, il sera alors possible d'appréhender le renouveau et la valorisation de ces motifs floraux dans les pratiques contemporaines.

L'étude proposée se situe dans un horizon géographique relativement large, comprenant les aires du Nord-Est, du Subarctique et du Nord des

MARION ROBINAUD

Plaines⁶, ainsi que dans une perspective historique indéniable. Elle se place également dans un contexte de recherches plus vaste concernant les transferts culturels et les processus d'adaptation à l'altérité culturelle dans les divers contextes coloniaux, post-coloniaux et décoloniaux qui parcourent le Canada autochtone du XX^e siècle. Ce travail se veut donc comme une anthropologie à forte dimension historique et ethno-historique s'appuyant sur les mémoires pour saisir en les effets et les résultats dans les mondes nord-amérindiens contemporains, ici à travers les broderies aux motifs floraux.

1. Décors floraux venus d'ailleurs

Aux XVIII^e et XIX^e siècles, les femmes autochtones et métisses ne cousaient pas seulement pour vêtir leur famille, mais également au bénéfice des postes de traite ainsi que pour les nombreux voyageurs de passage⁷. Leur travail était très prisé par les voyageurs qui passaient dans l'Ouest canadien, car le style des petits objets qu'elles fabriquaient s'inspirait à la fois des traditions autochtones et européennes, constituant ainsi une catégorie d'objet particulière, les « objets d'échanges » décrits en introduction. Alors que l'exportation des fourrures décline dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'artisanat brodé (essentiellement de perles) destiné au commerce pour un public européen prend une ampleur non négligeable sous l'impulsion, entre autres, d'une industrie touristique en plein essor. En 1881, avec l'ouverture du canal Erié établissant une voie fluviale entre l'océan Atlantique et les Grands Lacs, c'est un flot de plusieurs milliers de touristes qui afflue chaque année pour s'extasier devant les chutes du Niagara. Le développement du tourisme dans cette région a alors nettement favorisé le développement d'artisanat de souvenirs, confectionné par les femmes des populations iroquoïennes locales. L'esthétisme de ces souvenirs ornés de broderies de perles dont les motifs floraux, et parfois animaliers, s'inspire directement de l'iconographie européenne. Si ces

⁶ Ces aires font alors référence aux aires culturelles définies par Kroeber (Alfred L. Kroeber, *Cultural and natural areas of native North America*, Berkeley, University of California Press, 1939). Si ces aires sont tout à fait discutables, elles restent un outil intéressant pour situer géographiquement la zone d'étude concernée.

⁷ Sherry Farrell Racette, « Sewing for a Living : The Commodification of Metis Women's Artistic Production », in K. Pickles et M. Rutherford (dir.), *Contact Zones : Aboriginal and Settler Women in Canada's Colonial Past*, Vancouver, University of British Columbia Press, 2005, p. 17-46.

LE MOTIF FLORAL DES BRODERIES AUTOCHTONES NORD-AMÉRICAINES

objets d'échange n'étaient alors pas reconnus comme de l'art autochtone authentique, du fait de leur esthétisme métissé et de leur banalité⁸, ils doivent être aujourd'hui reconsidérés et valorisés pour ce qu'ils sont : la trace d'un artisanat pleinement ancré dans son époque, un artisanat de la rencontre entre deux mondes, entre deux cultures. En développant un style nouveau et en confectionnant une quantité importante d'objets qui étaient par la suite vendus ou échangés, les femmes autochtones ont joué un rôle économique très important, mais elles ont, aussi, à leur manière, assuré la diffusion de l'expression d'une identité culturelle.

Une exposition organisée entre mars 2014 et avril 2015 au Autry National Center of the American West à Los Angeles, sous le commissariat de Lois Sherr Dubin, intitulée *Floral Journey : Native North American Beadwork*, a permis de faire le point sur l'état de la connaissance au sujet de ces motifs floraux brodés en Amérique du Nord autochtone. Pour la première fois, l'introduction des motifs floraux européens était explorée de façon aussi complète en s'appuyant sur plus de deux cent cinquante objets exposés. De la période d'avant le contact avec les Européens aux réalisations les plus contemporaines, des forêts de l'Est au Plateau de l'Ouest en passant par les Plaines, c'est un panorama complet du motif floral dans le monde autochtone qui était alors présenté au public et qu'il est possible de retrouver dans le conséquent catalogue d'exposition⁹. Présentant les évolutions de la pratique et des techniques de broderie comme des réponses au monde changeant sous l'effet de la rencontre interculturelle, L. S. Dubin nous invite à explorer et à reconsidérer cet art non seulement à travers le prisme des transferts (inter-)culturels, mais peut-être avant tout dans une démarche plaçant l'ontologie autochtone au centre du phénomène d'adaptation et de transformation progressive de l'iconographie de la broderie.

Cette iconographie, ce style esthétique d'ornementation caractérisé par le végétal et particulièrement le floral est parfois désigné comme

⁸ Gerry Biron, *A cherished curiosity : the souvenir beaded bag in historic Haudenosaunee (Iroquois) art*, Saxtons River, Gerry Biron, 2012.

⁹ L.S. Dubin, *Floral Journey*, *op.cit.*

MARION ROBINAUD

distinctif des Métis des Grands Lacs et de la rivière Rouge, au Manitoba¹⁰. Il faut ici rappeler, qu'au Canada, les Métis sont, avec les Premières Nations/Amérindiens et les Inuits, regroupés ensemble sous le terme « autochtone », laissant entendre la pluralité de l'expérience commune. Si le motif floral est, dans sa dimension historique, distinctif des Métis, les femmes des Premières Nations se l'approprièrent pour en faire un style caractéristique du monde autochtone, au sens large donc, sans pour autant totalement abandonner le style géométrique traditionnel. Le motif floral devient la norme au XIX^e siècle, particulièrement dans la région des Grands Lacs, ainsi que dans les Plaines du Nord et leur prolongation subarctique, à tel point qu'il est finalement très difficile de distinguer si l'objet a été réalisé par une personne métisse ou une personne issue d'une Première Nation, excepté si l'on dispose de documents relatifs à l'histoire de l'objet en question. De nombreuses femmes amérindiennes, brodeuses contemporaines, n'hésitent pas mentionner que les motifs floraux qu'elles produisent trouvent leurs influences chez les femmes autochtones des XVII^e et XVIII^e siècles ayant épousés des blancs, coureurs de bois et commerçants de fourrures¹¹. À travers les motifs floraux brodés, le métissage se noie dans une appropriation par la culture autochtone.

De plus, le rôle des religieuses missionnaires dans la transmission et l'encouragement de la production de ces motifs floraux doit être approfondi. Un véritable chantier de recherche s'ouvre ici, même s'il reste à explorer, il est d'ores et déjà possible d'amorcer quelques pistes de réflexion¹². Les travaux d'aiguille trouvent place dans l'éducation proposée par les religieuses aux jeunes filles amérindiennes. Le travail du fil, de la laine, de la soie puis, pour les plus avancées, de la broderie et de la dentelle, a de tout temps été enseigné dans les écoles pour autochtones. Déjà dans le couvent des Ursulines du XVII^e siècle, les jeunes élèves étaient initiées à la broderie. Ces pratiques font partie intégrante

¹⁰ Nathalie Kermaal, « Broderie de perles à motifs floraux : un patrimoine culturel métis à redécouvrir ». *Encyclopédie du patrimoine culturel de l'Amérique française*, 2007 [en ligne] ; Nathalie Kermaal, *Un passé métis au féminin*, Québec, Les Éditions GID, 2006.

¹¹ Communications personnelles.

¹² Nous avons réalisé une première amorce des jalons de la réflexion, ici proposée dans une version revue et augmentée. Voir Marion Robinaud, *Religieuses et Amérindiens. Anthropologie d'une rencontre dans l'Ouest canadien*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020, p. 193-196.

LE MOTIF FLORAL DES BRODERIES AUTOCHTONES NORD-AMÉRICAINES

de la mission d'évangélisation et de civilisation des Ursulines auprès des populations autochtones. Marie de l'Incarnation, fondatrice des ursulines de la Nouvelle-France en 1639 est reconnue pour son habilité à la broderie au répertoire floral dont l'iconographie « provient de florilège ou recueil de planches gravées qui servaient de réservoir de modèles pour les brodeuses¹³ ». Christine Turgeon, qui a longuement étudié la pratique de la broderie des ursulines de la Nouvelle-France, et tout particulièrement celle de Marie de l'Incarnation, nous livre dans un article intitulé « Une artiste de la Nouvelle-France » de belles illustrations de parements d'autel (brodés et peints) issus de la collection des Ursulines de Québec et de celle de la Nation huronne-wendat dont il est alors aisé de remarquer une correspondance avec les motifs floraux brodés par les autochtones, entre autres sur les mocassins historiques [fig. 1]. Les broderies florales sont dans les bagages de Marie de l'Incarnation et de ses compagnes dès leur départ pour la Nouvelle-France : « Madame de la Ville-aux-Clerc étreinte notre établissement d'un beau Tabernacle, d'un très beau voile de Calice et d'un grand nombre de fleurs de broderie pour charger un parement¹⁴ ». Et il ne fait aucun doute que Marie de l'Incarnation ne manquera pas de transmettre son goût pour la broderie à ces jeunes élèves autochtones¹⁵. Christine Turgeon a également bien mis en valeur la place du décor bordé dans ce contexte de conversion lors de l'exposition « Le fil de l'art. Les broderies des Ursulines de Québec » présentée au Musée national des beaux-arts du Québec en 2002 et dans le riche volume accompagnant l'exposition¹⁶. Suivant une longue tradition européenne encourageant les jeunes filles à broder¹⁷, les religieuses importent très tôt cette pratique artistique dans leur pays de mission, auprès des jeunes filles autochtones.

¹³ Christine Turgeon, « Une artiste de la Nouvelle-France », in R. Brodeur (dir.), *Femme, mystique et missionnaire. Marie Guyart de l'Incarnation*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2001, p. 127-144. Concernant ces réservoirs de modèles floraux, C. Turgeon renvoie à Danièle Denise, « Gravure et broderie au XVIIe siècle », actes du colloque La broderie de l'Antiquité jusqu'à nos jours, Palais du Luxembourg, Paris, novembre 1997.

¹⁴ [ICMH] N° 94216, « Lettres de la vénérable mère Marie de l'Incarnation, première supérieure des Ursulines de la Nouvelle France », Lettre X du 18 avril 1639.

¹⁵ Claire Gourdeau, *Les délices de nos cœurs, Marie de l'Incarnation et ses pensionnaires amérindiennes, 1639-1672*, Sillery, Septentrion, 1994.

¹⁶ Christine Turgeon, *Le fil de l'art les broderies des Ursulines de Québec*, Québec, Musée du Québec : Musée des Ursulines de Québec, 2002.

¹⁷ Marlène Albert-Llorca, « Les fils de la Vierge. Broderie et dentelle dans l'éducation des jeunes filles », *L'Homme*, vol. 35, n° 133, p. 99-122.

MARION ROBINAUD

Aux XIX^e et XX^e siècles, la couture et la broderie occupent une place de choix dans le système éducatif canadien des écoles pensionnats pour jeunes autochtones cogérés par les gouvernements successifs et les églises chrétiennes. La couture et la broderie sont, avec la cuisine et les arts ménagers, les principaux enseignements dispensés aux jeunes filles instruites dans ces établissements. De plus, les élèves autochtones, tout comme les religieuses, étaient mises à contribution pour la confection des linges d'autel ou encore pour la réparation des pièces d'habillement de leurs camarades. De cet apprentissage classique de la couture et de la broderie, tel qu'il se fait suivant la tradition européenne et poursuivie par les Ursulines de la Nouvelle-France, il est possible de constater une modification de l'usage de ses savoir-faire au XX^e siècle. Au sein même de ces écoles résidentielles, qui ont pour vocation première d'assimiler les jeunes autochtones, une revalorisation de l'artisanat autochtone dans un esthétisme plus traditionnel s'opère progressivement. Une religieuse enseignante dans une école résidentielle des Territoires du Nord-Ouest durant les années 1950 et 1960 me racontait : « On avait des sœurs qui étaient très habiles dans le travail des autochtones, avec les perles. C'est comme ça qu'on faisait nos levées de fonds, parce que les filles [religieuses et élèves] faisaient des colliers, des bracelets, des mocassins, toutes sortes de choses. Et on vendait tout ça et ça rapportait bien¹⁸. » L'artisanat autochtone devient un moyen pour récolter des fonds afin de proposer aux jeunes enfants scolarisés quelques activités extra-scolaires ou pour payer le trajet pour que les enfants puissent retourner dans leurs familles à la période de Noël. On retrouve également des travaux de broderie et de perlage dans le cadre d'expositions de fin d'année au cours desquelles les jeunes enfants sont amenés à présenter les ouvrages réalisés durant leur année de pensionnat. À partir des années 1940, une certaine forme d'artisanat autochtone brodé est de nouveau valorisée dans ce contexte des écoles pensionnats, alors que, rappelons-le, tout élément traditionnel de la culture autochtone était proscrit dans ces

¹⁸ S. Cécile, sgm., entretien réalisé le 13 juin 2013 à Montréal, Québec. Pour des raisons d'anonymat, le nom de cette religieuse a été modifié.

établissements ayant pour vocation la dé-tribalisation pour l'assimilation de ces enfants.

Savoir-faire indispensable de toutes les jeunes filles européennes, le travail de la broderie est tout autant un attribut féminin essentiel dans le monde autochtone traditionnel. La thématique de la broderie occupe d'ailleurs un sous-chapitre du troisième volume des *Mythologiques* de Claude Lévi-Strauss, intitulé « les instructions du porc-épic ». L'auteur note au sujet de cette pratique artistique : « C'est aussi le talent le plus relevé qu'on puisse souhaiter aux femmes, et qui démontre leur parfaite éducation¹⁹ ». Si la broderie est l'apanage par excellence du féminin dans le monde autochtone traditionnel, elle l'est tout autant dans le monde contemporain. Dans une très belle thèse de doctorat reposant sur une ethnographie de terrain dans la province de la Saskatchewan, Marie Goyon développe les multiples dimensions de la transmission à l'œuvre dans la pratique du « travail aux piquants » : l'art de la broderie en piquants de porc-épic²⁰. Il s'agit là d'une transmission d'une tradition évolutive, de génération de femmes en génération de femmes, mais aussi de la transmission d'un lien qui s'établit avec le passé mythique et entre les catégories du vivant. La pratique de la broderie, par l'entremise des femmes, permet de créer des ponts, entre les humains tout d'abord par la transmission d'un savoir-faire, mais également entre les sphères humaine et non humaine. Opérateur de lien, l'art de la broderie place le féminin en position de médiateur et de vecteur de transmission et de transformation. Transformation, car l'art de la broderie, aux piquants ou non, n'a cessé d'évoluer, au gré des nouveaux matériaux, des nouvelles techniques, des nouveaux motifs. La broderie dans les mains des femmes autochtones se caractérise par cette incessante transformation, incorporant de nouveaux éléments en fonction des contextes. Les brodeuses autochtones sont ainsi des médiatrices qui retirent de cette activité un prestige important, tant social que spirituel, et ce indépendamment de la période concernée. Dans cette veine ouverte par M. Goyon, il nous faut

¹⁹ Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques*. 3, *L'origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968.

²⁰ Marie Goyon, *Dynamiques de transformation et de transmission d'un savoir-faire : le « travail aux piquants » des Amérindiens des Plaines de la Saskatchewan (Canada)*, Université Lumière Lyon 2, 2005. Voir également Marie Goyon, « La logique du lien dans l'art du "travail aux piquants" des Amérindiens des Prairies », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol.36, n° 1, 2006, p. 37-47.

MARION ROBINAUD

considérer le féminin comme intermédiaire de premier ordre dans ces transferts culturels relatifs aux motifs floraux brodés sur les mocassins et autres objets d'échanges.

Au regard de ce rapide historique concernant l'influence européenne des motifs floraux brodé par les femmes autochtones, il pourrait être aisé de considérer les objets d'échange comme des objets du métissage. Mais cela serait sans aucun doute prendre un raccourci en omettant de prendre en compte les particularités du monde autochtone nord-américain, tout du moins certaines spécificités au regard de la culture européenne et euro-canadienne. En effet, avant d'en venir aux motifs floraux brodés représentatifs d'une identité culturelle autochtone contemporaine, il nous faut tenir compte d'un processus ontologique permettant d'interpréter cette capacité d'appropriation d'éléments originellement exogène.

2. L'adoption et l'appropriation du motif floral

Les origines européennes des influences des motifs floraux réalisés par les autochtones sont donc admises par les chercheurs s'intéressant à ces questions²¹. Il nous faut cependant proposer une interprétation de cette adoption des motifs esthétiques apportés par le colonisateur. Et ce, en retenant les leçons de l'ethno-histoire encourageant à comprendre ce phénomène selon la perception des acteurs autochtones de l'époque, selon leurs propres termes, afin d'élaborer une interprétation ancrée autant que possible dans la culture autochtone²².

Ces motifs floraux sont donc initialement des motifs étrangers, importés par l'altérité coloniale qu'est l'Européen et plus particulièrement par la femme missionnaire européenne si l'on prend en considération ce qui a été mis en évidence plus haut : l'enseignement technique de la couture et de la broderie de ces motifs a été largement promu dans le contexte des missions d'évangélisation. À cet égard, le motif lui-même est étranger avant d'être adopté par le monde autochtone. Par ailleurs et à d'autres occasions, nous avons postulé et démontré qu'un complexe d'adoption généralisée régissait les rapports au monde extérieur qu'entretiennent

²¹ L.S. Dubin, *Floral journey*, *op.cit.*

²² Raymond J. DeMallie « "These Have No Ears" : Narrative and the Ethnohistorical Method », *Ethnohistory*, vol.40, n° 4, 1993, p. 515-538.

LE MOTIF FLORAL DES BRODERIES AUTOCHTONES NORD-AMÉRICAINES

les communautés autochtones nord-amérindiennes des régions qui nous concernent ici²³. Reprenons les grandes lignes de ce raisonnement interprétatif pour l'appliquer ensuite à l'altérité constituée de ces motifs floraux originellement importés. Cette synthèse s'appuiera sur deux facteurs, deux données ethno-anthropologiques à portée historiques, attestés et caractéristiques de l'Amérique du Nord autochtone, particulièrement dans les régions du Nord-Est, des Grands Lacs, des Plaines et du Subarctique (soit l'ensemble des régions où l'on retrouve une production d'objets bordés de motifs floraux), et dont on peut entrevoir les prolongations dans le monde contemporain. Ces deux facteurs sont, premièrement un principe d'inclusion que l'on peut souligner grâce aux pratiques chamaniques et secondement un principe d'adoption dont on peut trouver des traces explicites dans une démarche ethno-historique à travers le phénomène de la guerre de capture.

Une réflexion sur l'épistémologie de l'appropriation dans le monde autochtone telle que nous la proposons s'appuie tout d'abord sur le principe animiste régissant l'ontologie de ces communautés. En effet, l'Amérique autochtone repose sur un substrat animiste persistant qui n'est plus à démontrer et qui suppose la régulation des rapports entre les sphères humaine et non humaine²⁴. Le chamanisme, indissociable d'une vision du monde animiste, est alors placé au cœur du propos concernant le dynamisme religieux dans ces sociétés. L'ethnographie du fait religieux dans les Amériques autochtones est marquée par la capacité des communautés et des individus à assembler en un système religieux équilibré diverses formes de spiritualités ainsi que divers éléments matériels supports de la pratique du religieux, provenant d'origines variées et généralement considérées comme incompatibles. On sait par de nombreux exemples que les chamanes n'ont eu aucune difficulté à introduire dans leur panoplie des

²³ Pour un exposé plus complet du complexe d'adoption-appropriation ici synthétisé voir M. Robinaud, *Religieuses et Amérindiens*, op.cit.

²⁴ De A.I. Hallowell (1960) à la contribution collective concernant l'ensemble du continent, Nord et Sud, dirigée par M-P. Bousquet et R. Crépeau (2012), en passant par la vaste étude dirigée par F. Laugrand élargissant le cadre du comparatisme des Amériques à l'Asie (2007), il ne fait aucun doute : le monde autochtone nord-américain est un monde animiste. A. Irving Hallowell, « Ojibwa ontology, behavior, and world view », in S.Diamond (dir.), *Culture in History : Essays in Honor of Paul Radin*, New York, Columbia University Press, 1960, p. 19-52 ; Marie-Pierre Bousquet et Robert Crepeau (dir.), *Dynamiques religieuses des autochtones des Amériques*, Paris, Éditions Karthala, 2012 ; Frédéric Laugrand (dir.), *La nature des esprits dans les cosmologies autochtones*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007.

MARION ROBINAUD

objets chrétiens, tels que des éléments de chapelets ou autres articles donnés par les missionnaires²⁵. Le chamanisme se fait promoteur de l'inclusion de forces exogènes au sein des systèmes religieux autochtones américains par la réinterprétation de celles-ci en des termes propres aux schèmes de pensée autochtones. Peu importe l'origine de ces objets, de ces forces et des entités spirituelles exogènes tant qu'elles peuvent être mises à profit pour maintenir l'équilibre socio-cosmique. Ceci conduit à formuler un principe d'incorporation qui permettrait l'ajustement et l'appropriation de tout élément nouveau ; condition *sine qua non* pour l'introduction de cet élément nouveau dans la panoplie de moyens à disposition pour la négociation avec la sphère du non humain. Ainsi, les croyances ne fusionnent pas au sens strict tel que défini par la notion de syncrétisme. Au contraire, les apports du christianisme, comme de tout élément exogène, sont reconsidérés au sein du système de croyances autochtone selon un processus de transformation par l'appropriation. L'idée même de syncrétisme ou de métissage religieux doit alors être totalement laissée de côté pour faire place à un phénomène de logique inclusive qui serait propre au chamanisme, et par extension au monde animiste. Cette logique inclusive n'est autre qu'une épistémologie de l'appropriation, mettant en lumière que dans ce système de représentation, il n'y a aucune compromission dans la prise en considération d'éléments exogènes. À ce titre, il s'agit bien d'une appropriation selon un processus d'absorption qui trouve un équivalent dans un phénomène relatif à l'organisation sociale, second facteur du propos.

Dans un retour ethno-historique, il nous faut désormais évoquer le principe d'adoption coutumière en Amérique du Nord autochtone, dont il est possible d'envisager des prolongations contemporaines. Ce phénomène, minutieusement décrit par l'ethnohistorien Roland Viau²⁶ au sujet du monde iroquoien du Nord-Est aux XVII^e et XVIII^e siècles, peut être résumé dans ces principales lignes comme suit. Dans l'objectif de maintenir la stabilité démographique d'un groupe, les matriarches peuvent

²⁵ Voir, entre autres, Pierre Deleage, *La croix et les hiéroglyphes : écritures et objets rituels chez les Amérindiens de Nouvelle-France, (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Rue d'Ulm : Musée du quai Branly, 2009.

²⁶ Roland Viau, *Enfants du néant et mangeurs d'âmes : guerre, culture et société en Iroquoisie ancienne*, Montréal, Boréal, 2000.

LE MOTIF FLORAL DES BRODERIES AUTOCHTONES NORD-AMÉRICAINES

demander la mise en place d'une expédition guerrière avec pour objectif de faire des captifs pour remplacer un ou plusieurs parents décédés. La prépondérance du rôle du féminin dans cette pratique se dessine dès lors, et se poursuit, non sans faire écho à la position du féminin dans la pratique de la broderie. Les prisonniers capturés suite à ce raid sont emmenés au village et répartis entre les différentes familles qui chacune décident, sous l'autorité de la matriarche familiale, du sort réservé à son captif. Soit il est décidé de la mise à mort du captif, souvent suivie d'un repas anthropophage, soit il est décidé que celui-ci sera adopté pour remplacer le parent décédé. Dans ce dernier cas, le captif subit un traitement rituel avant de prendre place dans le réseau de parenté de ceux qui étaient originellement ses ravisseurs. Tout d'abord, les femmes de la famille qui a décidé d'adopter un captif vont l'accueillir par de nombreux chants pour signaler la renaissance du défunt. S'en suit la libération du captif de ses liens, ainsi que le pansage de ses blessures par les femmes de la maisonnée. Ici également, les femmes se font médiatrices, assurant la transition du statut du captif, l'étape suivante consistant à lui donner un nouveau nom et à annoncer publiquement que l'ennemi est devenu pair. L'ancien captif ne prend pas seulement le nom de la personne décédée qu'il est voué à remplacer, il prend également statut au sein du groupe social. Il devient alors un père, un époux, un frère, un fils. La négation totale de son ancien statut et son intégration complète au sein d'un réseau de parenté lui permettent de jouir pleinement de sa nouvelle identité. Il y a ainsi une adoption de certains captifs de guerre au sein du groupe social. Une adoption qui s'opère par un processus consistant à prélever un individu étranger et à l'intégrer à soi, à son groupe social, en niant ce qu'il était auparavant.

Les deux facteurs précédemment décrits, le principe d'appropriation dans un régime chamanique et le principe d'adoption d'un captif, relèvent d'un même processus : de l'extérieur du monde (re)connu, l'altérité se retrouve à l'intérieur de celui-ci par une opération d'appropriation par le groupe adoptant ; soit un processus de captation des éléments exogènes. Il est alors possible de postuler la présence d'un principe ontologique caractéristique de l'Amérique du Nord autochtone à partir duquel il serait possible de lire et d'interpréter les phénomènes de transferts culturels. Et

MARION ROBINAUD

ce indépendamment de la nature de cette altérité : qu'elle soit religieuse, humaine, non humaine, ou encore technique et pratique artistique. Dès lors, il faut questionner la notion de métissage concernant les transferts culturels ayant lieu entre l'Amérique du Nord autochtone et le monde occidental. Le métissage par définition renvoi à l'idée d'hybridité ; au XIX^e siècle les métis étaient d'ailleurs nommés les « Sangs-Mélés ». Cette notion de mélange ne correspond en aucun cas à l'ontologie autochtone nord-Amérindienne relative au rapport à l'altérité qui vient d'être décrite ; au contraire, il y aurait plutôt une véritable ingestion et appropriation de l'altérité qu'un mélange avec celle-ci. Nous proposons ainsi de lire l'appropriation du motif floral par les communautés autochtones dans cette veine, à travers le prisme de la captation, et ce même dans la période contemporaine.

La persistance d'une institution sociale telle que l'adoption coutumière dans les communautés autochtones, encourage à envisager ce prisme de la captation comme étant toujours d'actualité. Il a été mentionné au début de cette seconde section qu'il est possible d'apercevoir des prolongations contemporaines de ces facteurs permettant d'interpréter l'appropriation d'une forme d'altérité dans le monde autochtone. S'il ne semble pas nécessaire de revenir sur la persistance de l'animisme et du chamanisme dans les Amériques par ailleurs bien étudiée, il est possible d'évoquer l'adoption coutumière contemporaine comme une forme renouvelée de l'adoption historique dont nous venons de tirer les principaux traits. L'adoption coutumière dans les communautés autochtones des régions qui nous concernent ici est largement attestée²⁷. Bien sûr, l'adoption coutumière contemporaine a ses particularités législatives selon les provinces, mais aussi, et surtout, ses particularités « ancestrales », selon les nations et même selon les diverses communautés d'une même nation. Mais il est un principe immuable caractéristique de cette pratique de l'adoption coutumière : l'introduction de l'individu adopté à l'intérieur

²⁷ Voir entre autres, Marjorie Lismar, Esther G. Goldfrank et Esther S. Goldfrank, « Adoption practices of the Blood Indians of Alberta, Canada », *Plains Anthropologist*, vol.19, n° 63, 1974, p. 25-33 ; Lillian Petershoare, « Tlingit Adoption Practices Past and Present », *American Indian Culture and Research Journal*, vol.9, n° 2, 1985, p. 1-32 ; June Helm, « Dogrib », in J.Helm (dir.), *Handbook of North American Indians vol.6*, Washington, Smithsonian Institution, 1981, p. 291-309 ; Joel S. Savishinsky et Hiroko S. Hara, « Hare », in J.Helm (dir.), *Handbook of North American Indians vol.6*, Washington, Smithsonian Institution, 1981, p. 314-347 ; Ministère de la Justice du Québec, *Rapport du groupe de travail sur l'adoption coutumière en milieu autochtone*, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2012.

d'un nouveau réseau de parenté, réitérant ainsi, d'une certaine façon, le processus ci-haut décrit. Cette persistance de la captation guide alors le propos vers les formes contemporaines de la broderie florale autochtone.

3. Un marqueur identitaire de l'autochtonie contemporaine

Aujourd'hui, il est possible d'observer ces mocassins brodés de motifs floraux non seulement dans les vitrines des musées, ou dans les boutiques souvenirs des réserves proposant une offre touristique, mais aussi aux pieds mêmes des autochtones : facilement remarquables lors des pow-wow par exemple. Le motif floral se fait marqueur culturel et identitaire : signe distinctif de la culture autochtone nord-américaine. La pratique de la broderie fait partie intégrante du processus de guérison qui se déroule depuis quelques années visant à contrer les effets subséquents à la période de colonisation et d'assimilation affligée aux populations autochtones. La réappropriation culturelle de l'identité autochtone devient vectrice de résilience et la pratique de la broderie y participe. Les motifs floraux brodés, dans cette période contemporaine, se retrouvent non uniquement sur les mocassins, mais également ornant de nombreux gilets sans mancheportés par des membres, masculins, de Premières Nations, souvent dans un contexte représentatif (photos officielles des conseils de bandes, cérémonies de remise de diplôme, de prix, ou tout autre événement public). Brodé par les femmes, le vêtement s'affiche en public à travers les corporalités masculines²⁸. Outre l'habillement, le motif floral prend place dans les pratiques artistiques contemporaines féminines, aussi bien réalisées par des Métisses que par des Premières Nations.

Un premier exemple, internationalement reconnu, serait le travail de Christi Belcourt, métisse, née près de Toronto (Ontario) en 1966. Détentrice de plusieurs prix, les travaux de l'artiste sont exposés dans de nombreuses collections permanentes de musées canadiens. Christi Belcourt a fait des motifs floraux sa marque artistique. Cependant, il ne s'agit pas de motifs floraux brodés, mais d'une iconographie florale peinte, généralement sur toile à la peinture acrylique, imitant la texture de la

²⁸ Nous avons par ailleurs avancé cette idée au sujet de la dichotomie sexuelle, notamment au sujet du pow-wow : la pratique de la couture et de la broderie est une affaire de femmes qui s'expose sur la place publique par l'intermédiaire des hommes. Voir M. Robinaud, *Religieuses et Amérindiens*, op.cit., p. 197-199.

MARION ROBINAUD

broderie et reprenant totalement les codes esthétiques de la broderie florale autochtone jusqu'alors décrite. Elle décrit son travail acrylique comme insufflant une nouvelle énergie tout en continuant de reproduire les motifs floraux d'antan, assurant ainsi une continuité entre le passé et le présent. À travers ces motifs floraux, Christi Belcourt entend célébrer le monde naturel, signifier les préoccupations autochtones pour l'environnement et la biodiversité, mais également valoriser la spiritualité et les droits autochtones. Par l'intermédiaire de l'iconographie florale, l'artiste rappelle la vulnérabilité et la ténacité partagée conjointement par les fleurs et les femmes, et plus généralement par les populations autochtones.

Engagée dans de nombreux projets artistiques visant à faire connaître la situation autochtone contemporaine²⁹ et à honorer la culture autochtone, Christi Belcourt est l'une des plus importantes promotrices du motif floral autochtone contemporain. Elle a d'ailleurs collaboré avec la maison de haute couture italienne Valentino pour leur collection 2016. Une collection qui emprunte des thématiques iconographiques à diverses cultures du monde, qui a suscité de nombreux débats autour de la question de l'appropriation culturelle, car si Christi Belcourt a accepté cette collaboration après de nombreuses discussions, la maison Valentino n'a pas obtenu d'autorisation pour l'ensemble des motifs présentés dans cette collection³⁰. C'est sans aucun doute par sa renommée et son style iconographique reconnaissable que Christi Belcourt a pu être contactée par Valentino, ce qui lui a permis de négocier avec la maison de haute couture (en s'assurant notamment que cette collaboration n'irait pas à l'encontre de son propre engagement³¹). L'iconographie de la broderie florale

²⁹ Le projet *Walking with our Sisters*, projet collectif et commémoratif, est particulièrement pertinent dans le cadre de cet article. L'artiste a lancé un appel public en 2012 pour que les personnes qui le souhaitent fabriquent et brodent des pièces de tissus constituant la partie supérieure d'un mocassin. Chacune de ces pièces représentant une femme autochtone tuée ou disparue au Canada ou aux États-Unis, ces pièces n'ont pas été cousues sur un mocassin qui formerait alors un produit final, et ce afin de représenter les vies inachevées de ces filles et femmes. En une année, plus de 1600 pièces de dessus de mocassins brodés ont alors été recueillies par l'artiste. Ces pièces forment une exposition itinérante au Canada depuis 2013. *Walking with our sisters*, <http://walkingwithoursisters.ca>, consulté le 15 février 2020.

³⁰ Jianing Zhao, « From Walking with Our Sisters to the Colonial Catwalk : The Transformations of Native American Flower Beadwork », *Princeton Undergraduate Research Journal*, vol.2, n° 1, p. 23-32.

³¹ « It would go against everything I believe in to be involved with a company that was abusive to the environment and to the human beings from whom they source materials. » propos de Christi Belcourt rapportés dans Robert Everette-Green, *The Globe and Mail*, Tuesday, Aug. 04, 2015. <<http://christibelcourt.com/the-globe-and-mail-metis-artist-christi-belcourt-inspires-valentino-fashion-line/>> *Christi Belcourt website*, <http://christibelcourt.com>, consulté le 15 février 2020.

LE MOTIF FLORAL DES BRODERIES AUTOCHTONES NORD-AMÉRICAINES

contemporaine, a un nom : Christi Belcourt. L'artiste donne une identité à son art. Christi Belcourt représente tant une tradition artistique qu'un esthétisme culturel et identitaire engagé. Un ouvrage de la Fondation autochtone de guérison publié en 2008 s'ouvre sur trois œuvres d'artistes autochtones, en première desquelles se trouve une œuvre de Christi Belcourt, une peinture acrylique sur toile de 1999 intitulée *Resilience Of The Flower Beadwork People*, accompagné du texte de l'artiste suivant :

Nous avons surmonté des obstacles extrêmement difficiles. Nous aurions pu très facilement être assimilés à la société dominante. Les pressions venaient de tous les côtés. Peu importe ! Nous y sommes toujours. En dépit des tentatives agressives d'assimilation. En dépit du régime des pensionnats. En dépit des influences dominantes de l'Église dans les communautés métisses qui se sont exercées dans le but d'écarter et de dénier notre héritage autochtone et notre spiritualité autochtone. Nous sommes encore capables de dire que nous sommes fiers d'être Métis. Nous sommes résilients comme une vivace. Aussi beaux qu'une fleur sauvage. Nous avons toutes les raisons de célébrer et d'être fiers³².

Le travail de Christi Belcourt s'inscrit ainsi dans une démarche de revendication, de (re-)valorisation, et de réappropriation. Promouvoir l'identité et la culture autochtone à travers le motif floral, c'est un moyen de guérison collective. Et Christi Belcourt n'est pas la seule à user du motif floral en ce sens.

Un autre exemple serait celui de l'artiste brodeuse Ojibwa, Jessica Gokey, née dans la réserve du Lac Courte Oreilles (Wisconsin). Autodidacte, ayant appris la broderie en regardant sa tante broder et grâce aux aînés de son entourage, Jessica Gokey est une artiste brodeuse à plein temps. Elle donne de nombreux cours d'art de broderie perlée (en présentiel et en ligne) et a autoédité un petit ouvrage sur les techniques de perlage, ainsi qu'un livre de coloriage pour adulte pour partager son art des motifs floraux au plus grand nombre. L'objectif principal son travail de broderie perlée est de maintenir les traditions ojibwées vivantes par l'incorporation de motifs floraux traditionnels ojibwés. Boursière de la Société Historique

³² Marlene Brant Castellano, Linda Archibald et Mike Degagne, *De la vérité à la réconciliation. Transformer l'héritage des pensionnats*, Fondation autochtone de guérison Ottawa, Canada, 2008.

MARION ROBINAUD

du Minnesota en 2014, Jessica Gokey y était alors reçue en résidence artistique en 2014–2015 dans le contexte de la préparation d'une vaste exposition sur l'alimentation autochtone. À cette occasion, elle a créé une nappe de table sur laquelle sont brodées plus de vingt-cinq fleurs, baies et plantes comestibles de la région des Grands Lacs³³. Il y a derrière ce travail une double inspiration : tout d'abord une grande pièce de borderie conservée à la société historique du Minnesota : une pièce historique donc [fig. 2]. Et la seconde inspiration lui vient d'un chef cuisinier Sioux, Sean Sherman, qui, selon elle, « s'est engagé à revitaliser la cuisine amérindienne et, pour ce faire, à réidentifier la cuisine nord-américaine et à retrouver une culture culinaire longtemps enfouie et souvent inaccessible ».



Fig. 2 : Jessica Gokey étudiant une pièce historique conservée à la Société Historique du Minnesota (photo par Jessica Gokey)

Jessica Gokey a trouvé dans cet engagement, dans cette mission que s'est donnée Sean Sherman, une véritable concomitance avec son propre travail puisque son objectif a toujours été, dans le cadre de ce travail à la société historique du Minnesota, comme avant et après, de « maintenir les motifs floraux traditionnels vivants ». Elle considère alors cette nappe comme un hommage au travail de Sean Sherman. Par son

³³ Communication personnelle.

LE MOTIF FLORAL DES BRODERIES AUTOCHTONES NORD-AMÉRICAINES

travail sur cette nappe ornée de la flore comestible, Jessica Gokey propose d'assurer une continuité entre tradition et modernité en s'appuyant sur les collections autochtones conservées par la société historique. On peut alors souligner que cet ouvrage permet de donner à ces motifs floraux représentant la flore de la région des Grands Lacs une légitimité locale, évacuant totalement l'origine importée de ces motifs. Jessica Gokey décrit la mission artistique qu'elle s'est donnée comme une

mission de revitalisation de la culture traditionnelle amérindienne dans la société contemporaine [...] Il est essentiel dans le monde de l'art d'aujourd'hui de perpétuer ces motifs floraux, et je fais de mon mieux pour donner l'exemple à tous les aspirants perleurs traditionnels en montrant que ce type de perlage historique a sa place dans la société d'aujourd'hui. Le perlage ojibwé était autrefois connu dans toutes les Amériques en raison du style avec lequel il avait été créé. Je veux honorer l'héritage que mes ancêtres ont laissé [fig. 3].

La question de l'origine européenne de ces motifs n'intéresse que peu Jessica, et cela ne semble intéresser que très peu d'artistes avec lesquels j'ai échangé. Tous placent le discours accompagnant leurs pratiques artistiques de la broderie du motif floral dans le domaine de la « revitalisation » d'une culture traditionnelle, ancrant souvent celle-ci dans le domaine de la réconciliation.



Fig. 3 : Borderie florale perlée de Jessica Gokey, « Floral Family », illustrant métaphoriquement la famille de l'artiste. Années 2010

MARION ROBINAUD

Le travail de Christi Belcourt, tout comme celui de Jessica Gokey, ainsi que les discours de ces artistes, entraîne inévitablement la présente réflexion sur ce terrain de la revitalisation dans le contexte d'une réconciliation par la guérison. Depuis la mise en place d'une commission de Vérité et Réconciliation en 2008 au Canada, de nombreux projets culturels sont financés et voient progressivement le jour dans un objectif visant à la guérison des maux infligés par la colonisation. La valorisation des cultures et des pratiques artistiques autochtones traditionnelles qui avaient été mises à mal, entre autres par les écoles résidentielles, devient un mot d'ordre :

Dans chaque région du pays, l'expression créative peut jouer un rôle vital dans le processus de réconciliation nationale, car elle fait place à d'autres voix, d'autres véhicules et d'autres occasions d'exprimer les vérités de l'histoire et les espoirs du présent. L'expression créative soutient les pratiques quotidiennes de résistance, de guérison et de reconnaissance des individus et de la communauté, ainsi qu'aux échelons régionaux et nationaux. [...] Les arts aident à restaurer la dignité humaine et l'identité pour protester contre l'injustice³⁴.

Dans ce contexte, la transmission de savoir-faire traditionnel et l'apprentissage d'art traditionnel tel que la broderie sont au cœur d'une double nécessité : tout d'abord celle de guérir par la réappropriation de la culture autochtone, puis celle de revaloriser par une revitalisation des traditions perdues ou laissées à la marge durant de trop nombreuses années. Les travaux de Belcourt et de Gokey s'inscrivent sans autant doute dans cette double dynamique.

Depuis quelques années, de nombreuses expositions mettent en lumière le travail brodé, entre autres perlés, des artistes autochtones. Pour ne citer qu'un exemple, la galerie d'art La Guilde, à Montréal, a organisé une exposition réunissant artistes contemporains et pièces historiques autour du thème des perles de mai à juillet 2019. De nombreuses autres initiatives voient le jour favorisant tant la valorisation de la broderie

³⁴ Commission de Vérité et de Réconciliation du Canada, *Honorer la vérité, réconcilier pour l'avenir : Sommaire du rapport final de la Commission de vérité et réconciliation du Canada*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2015, p. 303.

LE MOTIF FLORAL DES BRODERIES AUTOCHTONES NORD-AMÉRICAINES

florale autochtone, que son réapprentissage. Les centres communautaires au cœur des réserves, tout comme les centres d'amitiés autochtones urbains, organisent régulièrement des ateliers de broderie et de perlage invitant les participants à (ré-)apprendre cette pratique artistique qu'est la broderie. Les réseaux sociaux sont les principaux vecteurs d'invitations à ces événements et laissent découvrir le résultat des apprentis : très généralement de petites pièces de broderies à l'iconographie florale. Dans cette même veine de valorisation d'une culture effacée, a été organisé le 15 novembre 2019 une journée spéciale intitulée *Rock your mocs*, encourageant : « Au travail, à l'école, dans ton milieu, aujourd'hui, sois fier de porter tes mocassins ! Prends des photos et hashtag #rockyourmocs sur les réseaux sociaux. Joins-toi au mouvement !³⁵ ». Cette initiative a laissées se dévoiler sur Twitter des centaines de mocassins, dont une très grande majorité brodée de motifs floraux. La broderie florale est devenue un marqueur identitaire et culturel dans cette période contemporaine où les communautés cherchent à se réapproprier et à valoriser leurs cultures.

Conclusion

Alors issus de la rencontre interculturelle et de l'échange, les motifs floraux brodés (de poils, de fils, de perles) deviennent vecteurs de résilience, marqueur du renouveau culturel et identitaire qui s'offre à voir sur la place publique depuis plusieurs décennies maintenant.

En retraçant l'itinéraire de la broderie florale dans le monde autochtone nord-américain et en proposant une grille de lecture et d'interprétation reposant sur la captation, il a été possible de repenser la notion de métissage dans ce contexte. Même si diverses définitions de la notion de métissage peuvent être avancées, il s'agit avant tout de penser le mélange. Or, il semble qu'en Amérique du Nord, ce concept n'existe pas dans la pensée autochtone. Il a alors été proposé de repenser cette notion à travers un complexe ontologique qui mêle inclusion et adoption et qui permettrait de redéfinir l'appropriation d'éléments extérieurs selon un processus interne, et peut-être surtout spécifique, à l'Amérique autochtone. La broderie florale serait en ce sens un exemple parmi d'autres. Malgré la

³⁵ Affiche réalisée par le centre d'amitié autochtone de Val-d'Or (Québec) et partagée sur les réseaux sociaux.

colonisation, les efforts d'assimilations et de dé-tribalisation des gouvernements successifs (tant canadiens qu'états-uniens) durant plusieurs décennies, les cultures autochtones n'ont pas disparu. Au contraire, elles ont su adopter des éléments de la culture occidentale et les intégrer à elles ; les faire leurs. D'un héritage colonial, les motifs floraux brodés ont totalement été absorbés par le monde autochtone qui en a fait une force, une technique de résilience marquant l'autochtonie contemporaine.

Bibliographie

ALBERT-LLORCA Marlène, « Les fils de la Vierge. Broderie et dentelle dans l'éducation des jeunes filles », *L'Homme*, vol. 35, n°133, p. 99-122

BIRON Gerry, *A cherished curiosity : the souvenir beaded bag in historic Haudenosaunee (Iroquois) art*, Saxtons River, Gerry Biron, 2012

BOUSQUET Marie-Pierre et CRÉPEAU Robert (dir.), *Dynamiques religieuses des autochtones des Amériques*, Paris, Éditions Karthala, 2012

BRANT CASTELLANO Marlene, ARCHIBALD Linda et DEGAGNE Mike, *De la vérité à la réconciliation. Transformer l'héritage des pensionnats*, Fondation autochtone de guérison Ottawa, Canada, 2008

BROWN Jennifer S.H., *Strangers in Blood. Fur Trade Company Families in Indian Country*, Vancouver, University of British Columbia Press, 1980

Commission de vérité et de réconciliation du Canada, Honorer la vérité, réconcilier pour l'avenir : Sommaire du rapport final de la Commission de vérité et réconciliation du Canada, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2015

DELAGE Denys, *Le pays renversé : Amérindiens et Européens en Amérique du Nord-Est, 1600-1664*, Montréal, Boréal, 1985

DELÉAGE Pierre, *La croix et les hiéroglyphes : écritures et objets rituels chez les Amérindiens de Nouvelle-France, (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Rue d'Ulm : Musée du quai Branly, 2009

DEMALLIE Raymond J., « "These Have No Ears" : Narrative and the Ethnohistorical Method », *Ethnohistory*, vol. 40, n° 4, 1993, p. 515-538

DUBIN Lois S., *Floral journey : Native North American beadwork*, Autry, University of Washington Press, 2014

FARRELL RACETTE Sherry, « Sewing for a Living : The Commodification of Metis Women's Artistic Production », in Pickles K. et Rutherford M. (dir.), *Contact Zones : Aboriginal and Settler Women in Canada's Colonial Past*, Vancouver, University of British Columbia Press, 2005, p.17-46

LE MOTIF FLORAL DES BRODERIES AUTOCHTONES NORD-AMÉRICAINES

GOURDEAU Claire, *Les délices de nos cœurs, Marie de l'Incarnation et ses pensionnaires amérindiennes, 1639-1672*, Sillery, Septentrion, 1994

GOYON Marie, « La logique du lien dans l'art du "travail aux piquants" des Amérindiens des Prairies », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 36, n° 1, 2006, p. 37-47

GOYON Marie, *Dynamiques de transformation et de transmission d'un savoir-faire : le « travail aux piquants » des Amérindiens des Plaines de la Saskatchewan (Canada)*, Université Lumière Lyon 2, 2005

HALLOWELL A. Irving, « Ojibwa ontology, behavior, and world view », in Diamond S.(dir.), *Culture in History : Essays in Honor of Paul Radin*, New York, Columbia University Press, 1960, p. 19-52

HAVARD Gilles, *Histoire des coureurs de bois : Amérique du Nord, 1600-1840*, Paris, Les Indes Savantes, 2016

HAVARD Gilles, *Empire et métissages : Indiens et Français dans le Pays d'en Haut, 1660-1715*, Sillery et Paris, Septentrion et Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003

HELM June, « Dogrib », in Helm J.(dir.), *Handbook of North American Indians* vol. 6, Washington, Smithsonian Institution, 1981, p. 291-309

[ICMH] Institut Canadien de Micro-reproductions Historiques, Collection de microfiche (monographie) n° 94216, « Lettres de la vénérable mère Marie de l'Incarnation, première supérieure des Ursulines de la Nouvelle France ».

KERMOAL Nathalie, « Broderie de perles à motifs floraux : un patrimoine culturel métis à redécouvrir », *Encyclopédie du patrimoine culturel de l'Amérique française*, 2007, www.ameriquefrancaise.org/fr/article-253/Broderie_de_perles_à_motifs_floraux:_un_patrimoine_culturel_métis_à_redécouvrir.html, consulté le 15 février 2020

KERMOAL Nathalie, *Un passé métis au féminin*, Québec, Les Éditions GID, 2006

KROEBER Alfred L., *Cultural and natural areas of native North America*, Berkeley, University of California Press, 1939

LAUGRAND Frédéric(dir.), *La nature des esprits dans les cosmologies autochtones*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007

LEVI-STRAUSS Claude, *Mythologiques. 3, L'origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968

LISMER Marjorie, GOLDFRANK Esther G. et GOLDFRANK Esther S., « Adoption practices of the Blood Indians of Alberta, Canada », *Plains Anthropologist*, vol. 19, n° 63, 1974, p. 25-33

MARION ROBINAUD

Ministère de la Justice du Québec, *Rapport du groupe de travail sur l'adoption coutumière en milieu autochtone*, Gouvernement du Québec, Ministère de la Justice du Québec. Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2012

PETERSHOARE Lillian, « Tlingit Adoption Practices Past and Present », *American Indian Culture and Research Journal*, vol. 9, n° 2, 1985, p. 1-32

ROBINAUD Marion, *Religieuses et Amérindiens. Anthropologie d'une rencontre dans l'Ouest canadien*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020

SAVISHINSKI Joel S. et HARA Hiroko S., « Hare », in Helm J.(dir.), *Handbook of North American Indians* vol. 6, Washington, Smithsonian Institution, 1981, p. 314-347

TOOKER Elisabeth, *Ethnographie des Hurons, 1615-1649*, Montréal, Recherches amérindiennes au Québec, 1987

TRIGGER Bruce G., *Les Indiens, la fourrure et les blancs. Français et Amérindiens en Amérique du Nord*, Montréal et Paris, Boréal et Le Seuil, 1990

TURGEON Christine, *Le fil de l'art les broderies des Ursulines de Québec*, Québec, Musée du Québec : Musée des Ursulines de Québec, 2002

TURGEON Christine, « Une artiste de la Nouvelle-France », in Brodeur R.(dir.), *Femme, mystique et missionnaire. Marie Guyart de l'Incarnation*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2001, p. 127-144

VAN KIRK Sylvia, *Many tender ties : women in fur-trade society, 1670-1870*, Norman, University of Oklahoma Press, 1983

VIAU Roland, *Enfants du néant et mangeurs d'âmes : guerre, culture et société en Iroquoisie ancienne*, Montréal, Boréal, 2000

ZHAO Jianing, « From Walking with Our Sisters to the Colonial Catwalk : The Transformations of Native American Flower Beadwork », *Princeton Undergraduate Research Journal*, vol. 2, n° 1, p. 23-32

Walking with our sisters, <http://walkingwithoursisters.ca>, consulté le 15 février 2020

Christi Belcourt website, <http://christibelcourt.com>, consulté le 15 février 2020

4. LAS PORTADAS DE LOS LIBROS DE TEXTO EN LENGUA INDÍGENA (MÉXICO 1993-2018)

Frida VILLAVICENCIO ZARZA¹

Introducción

En México, en 1993 tiene lugar una nueva reforma educativa que se plasma en el Acuerdo Nacional para la Modernización de la Educación Básica². Uno de los productos de esta reforma fue la elaboración de nuevos libros de texto gratuitos, conocidos como Generación 93. Es a partir de entonces y hasta la fecha, que se producen libros de texto gratuitos en lengua indígena (LTGLI). No obstante que, durante estos treinta años, otras reformas educativas que han dado pie a nuevos libros de texto nacionales, los LTGLI se han mantenido básicamente sin cambios sustantivos. Año con año se reimprimen en tirajes que van de los 8,000 a los 25,000 ejemplares. De esta manera el gobierno cumple con la legislación vigente sobre el derecho a la educación en lengua materna, y los derechos lingüísticos de los grupos indígenas.

Este material ha merecido poca atención ; por una parte, los estudiosos de la educación en México que se han ocupado de los libros de texto nacionales generalmente pasan por alto los LTGLI. Por otra parte, los libros que aquí nos ocupan aún no han merecido estudios desde la lingüística, y mucho menos desde la pragmática o la semiótica.

Realizo un primer acercamiento a los LTGLI desde la Antropología Semiótica, perspectiva que se ocupa de identificar, analizar y ponderar los discursos verbales y no verbales que son puestos en circulación en diversos momentos y en variados ámbitos de la vida social con el

¹ LLCVF, CIESAS – Ciudad de México

Este trabajo forma parte del proyecto Libros de texto en lengua indígena. Una aproximación semiótica y pragmática, en proceso. Agradezco a Rosario Peralta Lovera su colaboración en esta empresa mientras estuvo como becaria del Laboratorio de Lengua y Cultura del CIESAS.

² "Acuerdo Nacional para la Modernización para la Educación Básica", México, *Diario Oficial de la Federación*, 1992, p. 4-14 (4), [en línea], <www.sep.gob.mx/work/models/sep1/RECURSO/b490561c-5c33-4254-ad1c-aad33765928a/07104.pdf>, consultado 27 de octubre 2019.

FRIDA VILLAVICENCIO ZARZA

objetivo de entender mejor fenómenos tales como el ejercicio del poder y la resistencia al mismo, así como procesos de exclusión, y construcción de identidades³.

Se trata de una aproximación multidisciplinaria por definición que conjuga la perspectiva antropológica, el análisis del discurso y la semiótica, especialmente la lingüística funcional, la semiótica social y el análisis multimodal⁴; dicha aproximación que aboga por entender la dinámica de los procesos los actores se conciben como sujetos activos y el contexto constituye parte de intrínseca del análisis⁵.

Presento un primer análisis de las portadas en los LTGLI. Este trabajo se inscribe en el marco de un proyecto mayor, "Libros de texto en lengua purépecha", una aproximación semiótica y pragmática que busca entender mejor las estrategias semióticas y discursiva que los actores que han intervenido en su elaboración (Estado y autores) han puesto en marcha para construir, negociar, imponer una visión de mundo.

El corpus en el que se basa el análisis está constituido por 109 libros de texto gratuitos que se resguardan en el Laboratorio de Lengua y Cultura Víctor Franco del CIESAS. Dichos libros han sido escritos en 29 de las 68 lenguas originarias de México reconocidas oficialmente y representan 48 variantes, pertenecientes a 7 de las 11 familias lingüísticas que tienen presencia en territorio mexicano. El 60% de este conjunto, corresponde al primer ciclo de educación primaria que abarca el 1º y 2º grados. Los años de mayor producción de libros fueron 1994-1996. 2003 y 2008 han sido los periodos que registran el mayor número de reimpressiones, 19, en el primer caso; 53, en el segundo.

³ Eva Salgado Andrade y Frida Villavicencio, *Claves para una Antropología Semiótica*, México [en prensa].

⁴ M. A. K. Halliday, *Language as Social Semiotic*, London, Arnold, 1978; Robert Hodge y Kress Gunther, *Social Semiotics*, Great Britain, Polity, 1988; Theo Van Leeuwen, *Introducing Social Semiotics*, New York, Routledge, 2005.

⁵ Jef Verschueren, *Understanding Pragmatics*, Londres – New York – Sydney – Auckland, Arnold, 1999.

1. El surgimiento de los LTGLI

En México, la legislación en relación con las lenguas originarias ha estado estrechamente relacionada con la educación pública, desde la década de los años 90 del siglo pasado se ha puesto en marcha políticas públicas específicas cuya meta ha sido atender la educación de los pueblos originarios a partir de su lengua materna. Una de estas políticas fue la elaboración de los libros de texto gratuitos en las distintas lenguas autóctonas del país.

En 1992 se expidió el Acuerdo Nacional para la Modernización de la Educación Básica que propuso una reforma integral la cual debería traducirse en la “renovación total de programas y libros de texto para el ciclo escolar 93–94”⁶. Dicha reforma dio paso a la Ley General de Educación de 1993 en cuyo artículo 7, aunque todavía se reconoce el español como “lengua nacional”, ya se menciona la importancia de las lenguas indígenas. De acuerdo con esta ley, la educación que imparta el Estado debería: “promover, mediante la enseñanza de la lengua nacional –el español– un idioma común para todos los mexicanos sin menoscabo de proteger y promover el desarrollo de las lenguas indígenas⁷.”

Así fue como por primera vez, después de 30 años de la institucionalización de los libros de texto gratuitos como parte fundamental de la política educativa mexicana, la Secretaría de Educación Pública (SEP), a través de la Dirección General de Educación Indígena (DGEI), se dio a la tarea de producir libros de texto en lenguas indígenas. La Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos (CONALITEG) fue la instancia gubernamental designada para llevar a cabo la tarea editorial. La imagen extraída del Archivo Histórico de la CONALITEG, consignada en la Figura 1, permite apreciar las distintas generaciones de libros de texto gratuitos que se han editado en el país. Marcado con el círculo rojo se aprecia la generación en la que se incluyen los primeros libros de texto en lengua indígena; como se puede apreciar, los LTGLI se inscriben en la generación 1993.

⁶ *Diario Oficial de la Federación, op. cit.*

⁷ *Diario Oficial de la Federación, op. cit., p. 42.*

FRIDA VILLAVICENCIO ZARZA



Figura 1. Libros de Texto Gratuito editados entre 1960 y 1914.

Fuente: Archivo Histórico, CONALITEG

Como puede apreciarse, la institución encargada de imprimir los libros de texto en nuestro país consigna 9 generaciones. Llama la atención que fue hasta la sexta, la generación 1993 que se empiezan a editar los libros de texto en lengua indígena. Y esto no es todo, cabe advertir que, mientras las portadas para los libros nacionales fueron cambiando (en 2008, 2011 y 2014), las de los libros de texto en lengua indígena permanecieron inalterables hasta 2018.

2. Las portadas de los LTGLI

La CONALITEG le pidió a Luis Almeida⁸ que diseñara las portadas que debían acompañar la generación 93. Almeida decidió proponer un diseño único para todos los libros. Reconocido por su estilo claro, funcional y estético, Almeida dio una nueva cara a los libros de texto al proponer un diseño limpio, funcional y equilibrado. El propio artista lo considera uno de sus grandes proyectos y explica: "...el libro de texto gratuito del cual organicé todo el panorama, por color, por contenido visual, por iconografía,

⁸ Luis Ignacio Almeida Herrera (1946-) es uno de los artistas plásticos con mayor reconocimiento en el país. Originario de la ciudad de México, estudió arquitectura en la UNAM, realizó estudios de diseño industrial en la Universidad de Florencia Italia, y de semiótica de la pintura en Paris VII. En México inició sus trabajos en la Imprenta Madero donde colaboró con Vicente Rojo. Su trabajo de diseño abarca carteles, portadas, emblemas de distintas instituciones mexicanas. Ha recibido importantes reconocimientos tanto nacionales como internacionales.

LAS PORTADAS DE LOS LIBROS DE TEXTO EN LENGUA INDÍGENA (MÉXICO 1993-2018)

es la serie 89-90, todo el libro de texto gratuito tiene, por primera vez en su historia, una organización total⁹."

Los diseños de la serie de la que habla Almeida constituyeron las portadas de los libros de texto gratuitos de la generación 93. La serie a la cual refiere abarca los libros de texto para todas las materias de 1° a 6° grado de primaria. Las organizó por grados dando un color a cada uno: amarillo para primero, anaranjado para segundo, rojo para tercero, verde para cuarto, salmón para quinto y café claro para sexto. Almeida utilizó una tipografía limpia de la familia sans serif, con letras en negro que destacan sobre el fondo. El concepto se complementó con una selección de obras del arte mexicano. Por tal razón esta serie es fácilmente identificable. Almeida propone una iconografía que evoca la riqueza artística y cultural de México. Propone utilizar obras del arte mexicano, su intención queda consignada en el reverso de las portadas:

Las obras de arte que ilustran las cubiertas de los libros de texto gratuitos son representativas de las grandes etapas del arte mexicano. Constituyen un valioso respaldo educativo y son motivo de orgullo nacional.

Almeida eligió obras que van desde la época prehispánica hasta obras pertenecientes a las últimas décadas del siglo XX. Desfilan por estas portadas tanto obras de autor anónimo como obras de reconocidos artistas emblemáticos de México; la selección incluye también obras prehispánicas. Almeida tuvo cuidado de que las obras propuestas tuvieran cierta relación con el tema del libro, como se puede apreciar en la Figura 2.



Figura 2. Luis Almeida. Portadas de Libros de Texto

⁹ Vilchis, Luz del Carmen, *Diálogos con diseñadores*, México, 2012, p. 8 [en línea] https://www.academia.edu/3809290/Diálogos_con_Diseñadores, consultado 18/09/2019.

FRIDA VILLAVICENCIO ZARZA

Como podemos ver, para el libro de Matemáticas de primer grado, incluyó un "Disco ritual del siglo X", ofrenda de turquesa y piedra verde correspondiente a la cultura maya, proveniente de Chichén Itzá, Yucatán. Acompañó el libro de Ciencias Naturales de quinto grado con una fotografía del *Campylopterus hemileucurus*. *Alamania punicea*, del libro *Colibríes y orquídeas de México* de Rafael Montes de Oca¹⁰. En el Atlas de Geografía de sexto grado aparecen "Los Volcanes", obra del Dr. Atl¹¹. Para el libro de español de segundo grado, un fragmento de "La presa de Huichapan", de Máximo Pacheco (s/f)¹² que se encuentra en la Escuela Domingo Sarmiento de la Ciudad de México. Para el libro integrado de primer grado eligió "El globo" de Ramón Cano Manilla, óleo sobre tela de 1930. Y para el libro de matemáticas de tercer grado un "Retablo" de Carlos Mérida, bajorrelieve, acrílico sobre caoba 1961. Como se aprecia en la Figura 3, las portadas de los libros de texto en lengua indígena siguen la propuesta de Luis Almeida para esta serie.

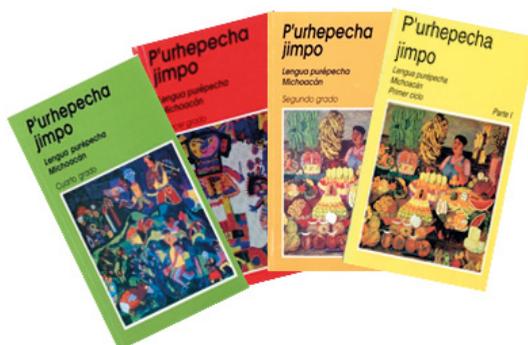


Figura 3. Portadas de los cuatro libros de texto en lengua purépecha

El diseño se desarrolla sobre un plano básico estructurado verticalmente el cual mide 17.5 cm. de ancho por 25.5 de alto. Dicho plano presenta colores monocromáticos saturados, uniformes y satinados. Almeida construyó un código de color mediante el cual distingue cada

¹⁰ Rafael Montes de Oca, *Colibríes y orquídeas de México*, (1963 [1878])

¹¹ "Los Volcanes", obra del Dr. Atl (1950)

¹² "La presa de Huichapan", de Máximo Pacheco (s/f)

LAS PORTADAS DE LOS LIBROS DE TEXTO EN LENGUA INDÍGENA (MÉXICO 1993-2018)

año escolar. Los LTGLI siguen dicho código: amarillo para primer grado, anaranjado para segundo, rojo para tercero y verde para cuarto¹³.

En estas portadas texto e imagen ocupan territorios distintos. Ambos espacios se mantienen claramente segregados, en el espacio del texto no hay imagen y en el espacio de la imagen no hay texto¹⁴. El contenido visual genera una rima; la relación que se establece entre los dos elementos, aunque separados, muestran cualidades en común. Por un lado, esta rima está dada por el monocromo del plano básico en el que se distribuye la portada y su diseño tipográfico. Por otra parte, por la relación que se establece entre el título en lengua originaria y los motivos de la obra plástica considerada, como se puede apreciar en la Figura 4.

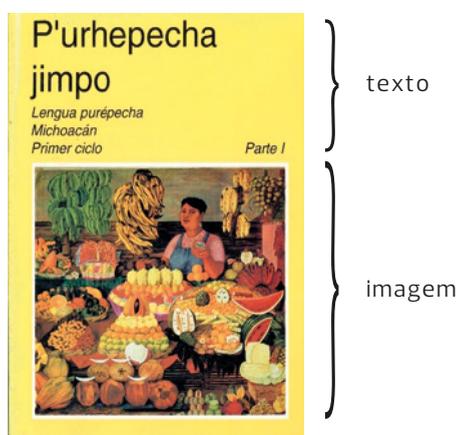


Figura 4. Distribución de imagen y texto en las portadas de los LTGLI

El título se encuentra integrado por tres frases: la primera concierne al título en lengua originaria, se presenta con letras de mayor tamaño y trazo más grueso por lo que la letra se ve más oscura o pesada lo que hace fácilmente distinguible el título. Por su tamaño, en ocasiones esta frase se extiende y ocupa dos o más líneas.

La segunda frase consigna al título del libro en español, se distribuye en dos líneas. La primera identifica la lengua en la que está escrito el libro y la segunda, la variante lingüística. Presenta también un trazo grueso,

¹³ Cabe aclarar que para ninguna lengua indígena se elaboraron libros ni para quinto ni para sexto de primaria. Algunas lenguas cuentan con libros de literatura que pueden utilizarse en el último ciclo escolar.

¹⁴ Van Leeuwen, *op. cit.*, p. 13-20.

pero de menor tamaño. Y su peso es menor. La tercera frase identifica el grado o ciclo al que pertenece el libro. El tamaño y el grosor de la letra establece una clara jerarquía en este conjunto que va de más a menos. El título, que se presenta en lengua indígena, destaca, por su posición inicial, así como el tamaño y grosor de la letra. Cabe destacar que los LTGLI fueron unos de los primeros lugares "oficiales" en los que se consignan las autodenominaciones de las lenguas originarias. Obsérvese la figura 5.

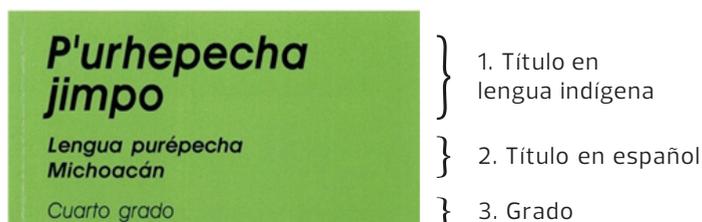


Figura 5. Título de los LTGLI

Texto e imagen integran un todo equilibrado y armónico en el que la imagen adquiere mayor protagonismo. ocupa tres cuartas partes del libro, está bordeada por un delgado marco de color blanco lo que acentúa la separación y crea un equilibrio relativo¹⁵.

De acuerdo con el diseño de Almeida, todos los LTGLI para primero y segundo grado recuperan una obra de la plástica mexicana. Se trata de "La vendedora de frutas" (1951) de Olga Costa¹⁶, misma que se reproduce en la Figura 6.

¹⁵ Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, trad. Roberto Echavarren, Buenos Aires, Paidós, 2003 [1952], p. 130-131.

¹⁶ Olga Costa Kostakowsky, mejor conocida como Olga Costa (Leipzig, Alemania, 1913 – México 1993). De padres rusos, que por cuestiones políticas se mudaron a Berlín. Llegó de Alemania después de la segunda Guerra Mundial a la edad de 12 años. Decidió estudiar pintura en la Academia de San Carlos, posteriormente sigue de manera autodidacta. Fua alumna de Carlos Mérida, Pablo O'giggnis y Rufino Tamayo. Estuvo en contacto con recocidos artistas de la época como María Izquierdo, Frida Khalo, Diego Rivera y José Chávez Morado, quien años después fue su esposo. De acuerdo con sus críticos, su pintura está llena de color, flores, rostros, figuras, de manera sencilla muestra lo popular, lo cotidiano de la vida en México.

LAS PORTADAS DE LOS LIBROS DE TEXTO EN LENGUA INDÍGENA (MÉXICO 1993-2018)



Figura 6. La vendedora de fruta. Olga Costa (1945)

Se trata de la obra más conocida de esta autora. Si atendemos a Juan Coronel, la elección de este cuadro para ilustrar los libros de texto de lengua indígena resulta simbólica, al respecto dice: "Este es un cuadro pluriétnico y pluricultural, que lo que nos está refiriendo es al mestizaje que conforma realmente a México. Un mestizaje que se da a partir del siglo XVI con el camino de tierra adentro que se establece a través de la plata¹⁷".

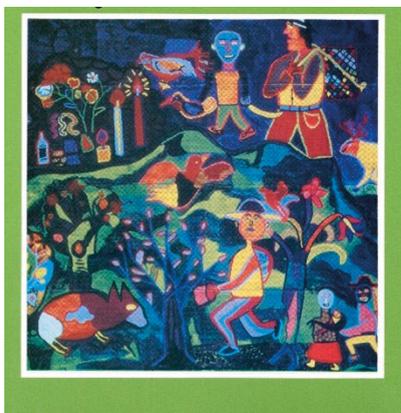
Coronel subraya que muchos de los frutos que se encuentran en el cuadro no son originarios de México. En efecto, el cuadro presenta algunas de las frutas endémicas de México: jícama, pitayas, cacahuates, aguacate, cacao, calabazas, capulines, mamey, zapote, chicozapote, tejocotes, tunas, guayabas, junto con otras que llegaron de otros continentes, pero que ya se han integrado al gusto mexicano como: plátanos, cocos, sandía, caña de azúcar, uvas, granadas, papayas, piñas, moras, naranjas, higos. Difícilmente podríamos pensar el paisaje mexicano sin estos sabores, colores y olores. Así la elección de este cuadro permite aludir al mestizaje que caracteriza a México sin apelar a fenotipos, sino de una manera alegórica¹⁸.

¹⁷ Juan Coronel Rivera, *Plática con Juan Coronel, curador de la muestra Olga Costa. Apuntes de naturaleza 1913-2013*, México, Museo del Palacio de Bellas Artes, México, 26 de agosto de 2014, [en línea], <https://www.youtube.com/watch?v=d5ZQvW_X3dY>, [consultado 17/09/2019].

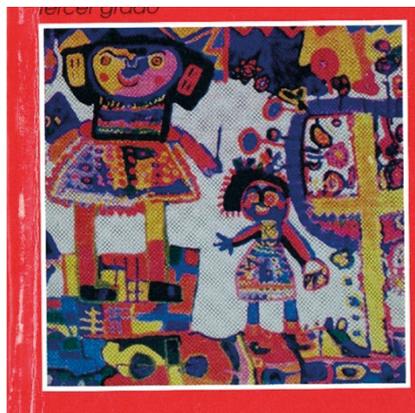
¹⁸ Coronel subraya el hecho de que Olga Costa toma la alegoría de la vendedora de frutas de un cuadro del siglo XVIII, y señala la similitud entre ambas composiciones.

FRIDA VILLAVICENCIO ZARZA

Sin embargo, en los libros de segundo ciclo (tercero y cuarto grados), se observa un cambio significativo. Por vez primera las portadas de los libros de texto retoman obras hechas por niños. Las iconografías que ilustran estos libros son fragmentos de murales que realizaron niños indígenas en 1992 en el marco del proyecto cultural Colorín Colorado¹⁹. Se trata de dibujos que representan del contexto en el que transcurre la vida de estos niños y las prácticas culturales que viven cotidianamente. Los títulos de las obras hablan por sí mismos: *Día de muertos*, *Don José, su familia y sus plantas*, *El huapango*, *La carrera de bola*, *La milpa de don Ricardo*, *Lucía y su huipil*, *La peregrinación a wirikuta*.



La ofrenda. 1993. Niños mixes de la comunidad de Santa María Tlahuilottepec, Oaxaca. Libro de texto. Lengua purépecha. Cuarto grado



Día de Muertos. 1993. Niños purépecha de la comunidad de San Isidro, Los Reyes, Michoacán. Libro de texto. Lengua purépecha. Tercer grado

Cabe resaltar que en todos los LTGLI se mantiene el diseño general que Almeida propuso. Un color monocromático como base, una limpia tipografía de palo seco en negro, así como la distribución de imagen y texto. Mantienen también el código de color por grado escolar. Lo que

¹⁹ Este proyecto fue impulsado por Fideicomiso para la salud de los niños indígenas de México A. C. (FISANIM A.C.), organización autónoma fundada en 1990 por Ofelia Medina, Francisco Toledo y Yolanda García y Montanaro. En 1993 estas obras se expusieron en el Palacio de Bellas Artes, la exposición contó con apoyo de la Dirección de Culturas Populares en coordinación con el Instituto Nacional Indigenista, participaron también la Secretaría de Desarrollo Social y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. <https://www.fisanim.org/single-post/2017/10/03/Presencia-Creadora>

cambia es la decisión de abandonar la iconografía de Almeida basada en obras de arte para incluir obras pictóricas realizadas por niños indígenas.

Debemos considerar que la producción de estos libros se realizó en un contexto en el que el asunto indígena se iba colocando en foco de manera paulatina, pero inexorable. Cabe resaltar que en la base del proyecto que generó las obras elegidas se encontraban personajes públicos como Francisco Toledo y Ofelia Medina vinculados a los movimientos reivindicatorios de lo indígena²⁰.

No es claro el criterio de selección que guió la elección de las obras que acompañaron estos libros; algunas veces se repiten las obras y casi nunca coincide el origen de los autores con el libro que ilustra. Por ejemplo, la obra titulada *El huapango*, elaborada por niños *téenek* (huasteco) de la comunidad de San Luis Potosí, fue utilizada para ilustrar las portadas de los libros de la lengua zoque de 4° grado, *ñhóñhó* (otomí de Tolimán, Querétaro) de 3°, y pame de 4°. Por otro lado, el libro purépecha de 3° fue ilustrado con la obra *Día de Muertos*, realizada por niños purépecha, y el libro de 4° fue ilustrado con la obra *La ofrenda*, elaborada por niños *ayuuk jä'äy* (mixe) de Santa María Tlaxiutoltepec, Oaxaca. Esa última obra ilustró también el libro de 3° de chinanteco de Oxitlán, Oaxaca. La obra *Don Rómulo, El curandero* realizada por niños *hashutea enima* (mazatecos) de Santa Catarina Buenavista, Huautla de Jiménez, Oaxaca se utilizó para ilustrar los libros de 3° y 4° de mazahua, así como el libro de amuzgo 4° grado.

Observaciones finales

Las portadas de los LTGLI son un lugar privilegiado para observar las estrategias semióticas y discursivas que los actores que intervinieron en su elaboración (autoridades educativas y hablantes) pusieron en marcha para construir un discurso sobre la educación y la diversidad en lingüística del país.

Por un lado, estos autores respondieron al contexto existente. La CONALITEG encomendó a uno de los artistas plásticos más reconocidos

²⁰ Recordemos que el primero de enero de 1994 se levanta en armas el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), obligando al gobierno a atender sus demandas. Después de un breve período de negociaciones, en febrero 1996 se firman los Acuerdos de San Andrés Larrainzar en los que se reconoce, entre otros temas, el derecho a una educación integral indígena, gratuita y de calidad y se ratifica la educación bilingüe e intercultural y el respeto a los saberes tradiciones y formas de organización propias de los pueblos indígenas. (Acuerdos 1996)

en ese momento el diseño de los nuevos libros de texto, Luis Almeida. Éste concibió por primera vez las portadas como una serie y desarrolló una propuesta acorde con el objetivo que se perseguía: modernizar la educación pública en México. Conjugó una tipografía moderna con una iconografía que apeló a la riqueza artística del país y eligió obras que consideró representativas. Este diseño se ocupó para todos los libros de texto incluyendo los de lengua indígena.

Las portadas de los LTGLI se ciñeron a la propuesta de diseño general, pero se distinguieron en dos puntos: por un lado, consignaron el título en lengua indígena utilizando la autodenominación que en ese momento reivindicaban algunos grupos. Los LTGLI se constituyeron así en uno de los lugares oficiales en los que fueron empleadas dichas autodenominaciones. Por ejemplo, el Chontal de Tabasco fue consignado como *yokot'an*. El libro para la lengua maya, lleva el título de *maaya t'an*. El otomí de Hidalgo como *hñahñu*, el de Querétaro como *ñhóñhó*, el del Estado de México como *hñähñu*. El libro de tepehuano de Durango aparece con la autodenominación *o'dam*.

La variación en la autodenominación reivindicada para el otomí permite apreciar que la discusión entre los propios hablantes estaba aún vigente. Cabe observar que el proceso de reivindicación de las autodenominaciones ha avanzado bastante aunque está lejos de haber concluido. Algunas autodenominaciones que se usaron en los libros de texto se han consolidado ; actualmente el INALI por ejemplo reconoce como autodenominación *yoko t'an* para el chontal de tabasco. Sin embargo, aunque en el libro de texto, el título de *maaya t'aan* abarca las variantes de Campeche, Quintana Roo y Yucatán, en la página del INALI se distinguen tres autodenominaciones: *maaya*, *maaya ta'an*, *maayáa*. Para el otomí, en la página del INALI se reconocen más de 10 autodenominaciones, entre ellas, la variante de Hidalgo (Valle del Mezquital) tiene varias autodenominaciones: *ñöhñö*, *ñóhñño*, *ñänhú*, *ñañdú*, *ñanhmu*. Sin embargo, en la norma de escritura, se reconoce el término *hñähñu* (INALI, Catálogo).

Por el otro, en los libros del segundo ciclo (tercero y cuarto), se abandona la iconografía propuesta por Almeida y se apela a la producción plástica producto del trabajo colectivo de niños indígenas.

LAS PORTADAS DE LOS LIBROS DE TEXTO EN LENGUA INDÍGENA (MÉXICO 1993-2018)

Como podemos apreciar, en un ámbito prototípicamente de Estado como lo es la educación pública, y en una acción central a las políticas educativas del país como lo es la elaboración y edición de libros de texto gratuitos, se deja ver la lucha que venían sosteniendo los grupos originarios por el reconocimiento a sus lenguas y sus culturas.

Bibliografía

Acuerdos de San Andrés Larraizar, Acuerdo que el gobierno federal y el EZLN enviarán a las instancias de debate y decisión nacional, propuestas conjuntas que el gobierno federal y el EZLN se comprometen a enviar a las instancias de debate y decisión nacional correspondientes al punto 1.4 de las reglas de procedimiento y compromisos para Chiapas del Gobierno del Estado y Federal y el EZLN, correspondientes al punto 1.3 de las reglas de procedimiento, emanados de la primera parte de la plenaria resolutive correspondiente al tema de derechos y cultura indígena, México, Cámara de Diputados, 1996, [en línea], <www.5.diputados.gob.mx/esl/content/download/file/F.pdf>, consultado 27/10/2019

Catálogo histórico, México, CONALITEG, [en línea], <<https://historico.conaliteg.gob.mx/content/common/consulta-libros-gb/>>, consultado 17/09/2019

CORONEL RIVERA Juan, *Plática con Juan Coronel, curador de la muestra Olga Costa. Apuntes de naturaleza 1913-2013*, México, Museo del Palacio de Bellas Artes, 26 de agosto de 2014, [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=d5ZQvW_X3dY>, consultado 17/09/2019

"Acuerdo Nacional para la Modernización para la Educación Básica", México, *Diario Oficial de la Federación*, 1992, p. 4-14, [en línea], <www.sep.gob.mx/work/models/sep1/RESOURCE/b490561c5c334254ad1caad33765928a/07104.pdf>, consultado 27 de octubre 2019

"Murales de los niños indígenas", *Fideicomiso para la salud de los niños indígenas de México*, México, 30 de noviembre de 1993, [en línea], <<https://www.fisanim.org/single-post/2017/10/03/Presencia-Creadora>>, consultado 30 de octubre 2019

HALLIDAY M. A. K., *Language as Social Semiotic*, London, Arnold, 1978

HODGE Robert y GUNTHER Kress, *Social Semiotics*, Great Britain, Polity, 1988

Catálogo de las lenguas indígenas nacionales: Variantes lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas, México, INALI, [en línea], <<https://www.inali.gob.mx/clin-inali/mapa.html>>, consultado 5/09/2019

FRIDA VILLAVICENCIO ZARZA

KANDISNKY Vasili, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, trad. Roberto Echavarren, Buenos Aires, Paidós, 2003 [1952]

SALGADO ANDRADE Eva y VILLAVICENCIO Frida, *Claves para una Antropología Semiótica*, México [en prensa]

VAN LEEUWEN Theo, *Introducing Social Semiotics*, New York, Routledge, 2005

VERSCHUEREN Jef, *Understanding Pragmatics*, Londres – New York – Sydney – Auckland, Arnold, 1999

VILCHIS Luz del Carmen, *Diálogos con diseñadores*, México, 2012 [en línea], https://www.academia.edu/3809290/Diálogos_con_Diseñadores, consultado 18/09/2019

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

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 AMÉRICAINNE

Caroline BERGE¹

Achevée en 2002, la *Fundación Guayasamín* se présente comme un complexe culturel réunissant le musée-maison-atelier du peintre, l'arbre de la vie, la *Capilla del hombre* et un site archéologique. Cet espace prétend retracer l'histoire des cultures hispano-américaines depuis sept mille ans en les faisant dialoguer et tente de définir l'identité – les identités – de l'homme latino-américain contemporain. La *Capilla del hombre*, qui a été déclarée « patrimonio cultural del Estado ecuatoriano » par le gouvernement Équatorien et « Proyecto prioritario para la cultura » par l'UNESCO est, par ailleurs, indissociable de l'engagement politique d'Oswaldo Guayasamín, célèbre pour sa dénonciation de l'injustice et de l'oppression des peuples indigènes. Le projet que propose l'artiste s'appuie ainsi sur une relecture du passé, à partir des vestiges préhispaniques, pour envisager une réflexion identitaire de l'homme latino-américain, permise par la structure même du musée. L'architecture ouverte, la succession des espaces intérieurs, extérieurs, inférieurs et supérieurs favorise le dialogue entre les collections et les époques historiques. Dès lors, au moment d'envisager l'histoire continentale pour mener à bien sa quête identitaire de l'homme métis latino-américain, quelle mémoire l'artiste a-t-il conservé ? Quel(s) dialogue(s) a-t-il cherché à instaurer par le biais artistique et architectural ?

Notre étude tentera de mettre en lumière les croisements culturels pensés par Oswaldo Guayasamín dans cet ambitieux projet, avant sa

¹ Docteur, Université Paris Nanterre, CRIIA

CAROLINE BERGE

disparition le 11 mars 1999. Nous verrons que la nature même de la Fondation témoigne d'une recherche de cohérence avec la tradition indigène au moment de concevoir l'architecture et l'organisation spatiale de l'édifice de la *Capilla*, afin de favoriser le dialogue entre les vestiges et les œuvres au cours de l'histoire. Nous montrerons que parallèlement aux pièces archéologiques, les œuvres produites par Oswaldo Guayasamín servent de chevilles, de jalons au roman national que l'artiste livre au visiteur, et que cette réélaboration artistique à thématique historique illustre le processus de métissage et met en évidence la violence et la soumission au pouvoir colonial. Cette analyse nous permettra de mettre en lumière la définition identitaire que propose Oswaldo Guayasamín de l'homme latino-américain, une conception conforme à la pensée politique de l'artiste, empreinte de sacralité.

1. Du projet de la *Capilla* à Oswaldo Guayasamín lui-même : dialogues et métissage

Si l'inauguration de la première pierre s'est faite en 1995, le projet de la Fondation Guayasamín semble plus ancien. Dans une interview filmée qui semblerait avoir été accordée à la fin des années soixante-dix, l'artiste évoque son projet : « hace unos diecisiete años, reuní a mis hijos y les propuse la creación de la fundación² ». Au sein de cette Fondation, créée en 1976, la *Capilla del hombre* apparaît comme axe majeur et central.

1.1 Une conception architecturale traditionnelle

Dès sa conception, le projet puise dans les racines indigènes et manifeste, de ce fait, une dimension identitaire clairement identifiable. Rappelons que le territoire équatorien, et en particulier l'espace urbain de la capitale, était occupé par les Incas au moment de l'arrivée des conquistadors espagnols. La revendication des racines incas va déterminer l'ensemble du projet architectural, à commencer par le choix du site, au nord-est de Quito, puis sa forme caractéristique. Oswaldo Guayasamín déclare ainsi : « Estoy copiando prácticamente la forma del Templo del Sol, que es una especie de dado y adentro van los cuadros, son alrededor de

² https://www.youtube.com/watch?v=_4oat8kJxE, consulté le 15/09/2019.

DE L'IMAGE PRÉCOLOMBIENNE DE L'HOMME À CELLE DU LATINO-AMÉRICAIN CONTEMPORAIN

2500 metros cuadrados de murales que van adentro³. » Reprécisons le plan du Temple du Soleil ; celui-ci comporte un étage inférieur, la *cueva*, destiné à la *tumba real*, l'emplacement de la tombe du fondateur de la ville inca de Machu Picchu, Pachacútec. À l'instar du Temple du Soleil, le bâtiment comporte un étage souterrain, qui rassemble l'ensemble de la collection préhispanique. Cette disposition n'est pas anodine, car elle assimile la présence préhispanique à celle d'un peuple fondateur, enterré. Elle rappelle également la division symbolique de la cosmovision andine, en distinguant le monde des morts – *Urin Pacha* –, celui des personnes – *Kay Pacha* – et le monde supérieur des dieux, *Hanan Pacha*. Le bâtiment de la *Capilla del hombre* comprend ainsi, au rez-de-chaussée, la salle contemporaine et, en sous-sol, la *sala prehispánica*. En outre, on trouve au centre du Temple du Soleil un autel destiné à la célébration des dieux, en particulier du Dieu du Soleil. Dans la *Capilla del hombre*, une flamme est placée au centre, la *llama eterna*, qui symbolise la lumière, le souvenir ou la présence de l'esprit. Par conséquent, la forme de l'édifice de la *Capilla* s'inscrit dans une tradition architecturale inca que l'on retrouve au niveau des matériaux utilisés.

En effet, ces derniers ont été choisis dans le respect de la tradition indigène. Construit en pierres, le bâtiment de la *Capilla* comprend également une façade en brique, pour rappeler les briques de terre, *el adobe*, utilisé pour les murs⁴. Les pierres, ici, ont une fonction symbolique ; elles incarnent la présence et la résistance des peuples au cours de l'histoire. Le sol du rez-de-chaussée est réalisé en bois *Chanul*, bois utilisé en Amérique latine depuis le XIX^e siècle. Le sous-sol est réalisé en terre cuite, plus précisément en « tejuelo o gres de arcilla cocida, que era el material utilizado en templos y capillas católicas⁵. »

Par ailleurs, le positionnement astronomique a été strictement observé et respecté, conformément à la tradition inca. On se rappelle que le Temple du Soleil avait une fonction d'observatoire astronomique

³ <https://www.youtube.com/watch?v=cp4pF03S6tg>, consulté le 15/09/2019.

⁴ « El adobe en la arquitectura Inca fue usado en casas de uso doméstico, así como en palacios y templos », in Paulina G. Terán, « El mercado prehispánico y la sobreposición ideológica del siglo XVI, en el Valle de Quito », *El área septentrional andina, arqueología y etnohistoria*, §30, <https://books.openedition.org/ifea/3378?lang=fr>, consulté le 11/09/2019.

⁵ <http://www.guayasamin.org/>, consulté le 11/09/2019.

CAROLINE BERGE

qui permettait de déterminer précisément l'arrivée des solstices, des équinoxes ainsi que les changements de saison, notamment grâce au positionnement des fenêtres du temple. Le site de la *Capilla* a été pensé dans le respect de l'axe traditionnel défini par la lumière du soleil qui unit le ciel au sol, les dieux aux humains, le soleil au feu. L'espace du sous-sol du musée et celui du rez-de-chaussée communiquent donc par un orifice large de neuf mètres de diamètre, axe laissant passer la lumière entre les deux dalles du bâtiment. La lumière du soleil passe à certaines heures et éclaire le bâtiment.

Comme on le voit, le projet architectural de la *Capilla* témoigne de l'héritage culturel inca. Il s'inscrit dans une continuité, celle d'un temple sacré, consacré à l'une des plus importantes des divinités ancestrales, le Dieu du Soleil. La *Capilla*, à son tour, célèbre les racines indigènes de l'homme latino-américain et rend hommage à ses ancêtres fondateurs, les Indiens. La dimension sacrée de la *Capilla* est déterminante dans le projet d'Oswaldo Guayasamín ; elle est manifeste lors de l'inauguration de la première pierre, qui s'apparente à une cérémonie religieuse en présence de l'artiste.

1.2 Une inauguration dans le respect des traditions indigènes

L'inauguration de la première pierre s'est déroulée de manière symbolique, mêlant les pratiques rituelles indigènes à la cérémonie inauguratrice. Rien n'a été laissé aux hasards du calendrier, pas même l'heure. Oswaldo Guayasamín déclare ainsi : « Esto es la Capilla del hombre : quiero hacerlo y hemos elegido ahora prácticamente la mitad del día, a las doce – doce y media del día, para colocar la primera piedra, porque esto es un acto ritual, completamente indio »⁶. Un chamane est présent pour l'occasion, que l'on voit agiter des feuilles au-dessus du trou de fondation, afin de chasser les mauvais esprits.

En somme, le projet d'Oswaldo Guayasamín est aussi vaste qu'ambitieux. Il se présente comme un patrimoine qui revendique un héritage et une appartenance culturelle indigènes, en particulier inca. Il comporte une charge sacrée que nous aborderons plus en détail et qui se manifeste

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=cp4pF03S6tg>, *op. cit.*

DE L'IMAGE PRÉCOLOMBIENNE DE L'HOMME À CELLE DU LATINO-AMÉRICAIN CONTEMPORAIN

dès l'inauguration de la première pierre. La Fondation comprend trois sections (archéologie, musée colonial et musée d'art contemporain) et rassemble, dans ce cadre, un ensemble de pièces représentatif du parcours de l'homme latino-américain depuis son apparition jusqu'à aujourd'hui. Placé sous le signe du métissage, de la confrontation et du dialogue, ce projet revendique ouvertement un héritage culturel indigène, ainsi qu'une histoire marquée par la violence de la Conquête et de la Colonisation. Nous allons voir que la mise en perspective des œuvres permet d'orienter le regard du visiteur et le guider dans sa réflexion.

2. Retracer l'histoire de l'homme américain : mise en perspective et dialogue entre les œuvres au cours du temps

Le projet d'Oswaldo Guayasamín réunit les pièces archéologiques et artistiques que l'artiste a collectionnées toute sa vie⁷, auxquelles il faut ajouter les nombreux dons d'artistes du Chili, de Bolivie et du Venezuela. Le musée fonctionne comme par superposition des strates de l'histoire, strates que l'architecture reflète et que le musée invite à prendre en considération.

2.1 Des œuvres de toute l'Amérique et de toutes les époques

La fondation Guayasamín est un complexe culturel réunissant un site archéologique, la *casa-taller* et la *Capilla del hombre*. Le visiteur déambule à travers ces trois grandes sections, les espaces ouverts permettant le dialogue et la confrontation des pièces et des œuvres. Nous allons voir que les très nombreuses céramiques et poteries reflètent une diversité de vestiges, d'époques et de lieux variés, que complètent treize tombes pré-incas, découvertes par hasard le jour du décès de l'artiste.

La collection du peintre-sculpteur comporte de très nombreux objets provenant de cultures indigènes installées sur le territoire de l'actuel Équateur. Elle réunit des céramiques typiques des cultures

⁷ Oswaldo Guayasamín explique ainsi : « Desde unos cincuenta años más o menos estoy reuniendo una enorme colección de arte precolombino y por otra parte también esta colección de arte de la colonia y mis cuadros », in https://www.youtube.com/watch?v=_4oat8kJJxE, *op. cit.* Au total, on ne trouve pas moins de dix mille pièces.

CAROLINE BERGE

*Valdivia*⁸, *Chorrera*⁹, *La Tolita*, *Guangala*, *Jama Coaque*, *Bahía*, *Panzaleo* et *Tuncahuán*. Ces pièces sont principalement exposées dans la maison de l'artiste, aux côtés d'œuvres d'art religieux colonial¹⁰ et de toiles de peinture contemporaine équatorienne. La chambre réunit ainsi une collection de statuettes érotiques précolombiennes, des toiles de Chagall, Picasso, Benjamín Palencia, Portocarrero, Castagnino, Rendón Seminario, Muñoz Mariño, Roberto Mata et Sucre. Dans d'autres pièces de la maison, on trouve d'autres toiles signées de Miró, Juan Villafuerte, Isabel Pons, Wilfredo Lam ou Cavalcanti. Ailleurs, on aperçoit au fond du couloir un cheval Chinois en marbre. Le site archéologique jouxtant la *Capilla* réunit à l'extérieur une collection variée, comprenant des tombes pré-incas datant de plus de mille ans, de nombreuses pièces offertes par d'autres pays du continent comme un Atlante de Tula, de culture toltèque, des céramiques ou une copie de stèle du site de Tikal. Des collections de différentes époques et de différentes régions sont donc placées en perspective pour former une unité programmatique et proposer ainsi une réflexion identitaire sur l'homme latino-américain.

Par conséquent, l'ensemble des œuvres se présente comme un hommage aux peuples et à leurs cultures, un hommage à l'homme autochtone, cet individu enfoui sous les strates de l'histoire. Chaque salle de la *Capilla* l'évoque à un moment de son parcours. L'objectif est d'en proposer un portrait, depuis ses origines jusqu'à la période contemporaine, tel que le conçoit Oswaldo Guayasamín.

2.2 Le dialogue entre les œuvres permet de proposer une image de l'homme américain

Dès son entrée dans la *Capilla*, le visiteur est saisi par la taille des toiles exposées et l'omniprésence des visages. Les tableaux expressifs semblent significativement réincarner les hommes et les femmes

⁸ Cette civilisation, notamment connue pour sa céramique, et en particulier ses figures féminines, s'est développée de -3500 à 1800 sur la côte occidentale de l'actuel Équateur.

⁹ Cette culture s'est développée entre -1000 et -100 sur toute la région côtière de l'actuel Équateur. Elle est également célèbre pour sa céramique, notamment parce qu'elle a été produite dans un but non utilitaire. Consulter à ce sujet : Ministerio de Patrimonio y cultura, « Chorrera (1000-100 a.C) », <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/chorrera-1000-100-a-c/>, consulté le 13/09/2019.

¹⁰ Ces œuvres proviennent notamment d'artistes de la *Escuela Quiteña* : Caspicara, Pampite, Miguel de Santiago, Vélez, Sangurima.

DE L'IMAGE PRÉCOLOMBIENNE DE L'HOMME À CELLE DU LATINO-AMÉRICAIN CONTEMPORAIN

latino-américains dans leur diversité et leur souffrance. À l'étage inférieur, en particulier, l'artiste a voulu créer un espace immense pour y exposer les événements marquants des cultures amérindiennes depuis des millénaires. Il ne s'agit pas, cependant, d'une reconstitution historique, mais de l'expression artistique des jalons de l'histoire humaine latino-américaine, selon Oswaldo Guayasamín. L'artiste déclare ainsi : « En la parte baja va a estar una especie de inmenso canto de amor a nuestras culturas : la maya quiché, la azteca y la inca, como fundamento esencial de este grupo, de este grupo humano de seis-siete mil años¹¹. » Le projet se présente donc comme un hommage aux populations anonymes incarnant les ancêtres, la variété des couleurs soulignant la diversité des peuples indigènes présents sur le continent. La taille imposante des tableaux, traditionnellement adoptée pour les compositions historiques, force le visiteur à contempler ces personnages marqués par la souffrance, la douleur ou la colère et les restaure dans leur humanité. L'homogénéité des toiles met en évidence une continuité qui invite à percevoir l'homme latino-américain sous le prisme de son vécu et de ses émotions à travers les âges. L'espace ouvert contribue à une mise en perspective des tableaux, exposés selon leur thématique. Au sous-sol, dans la salle de la *Llama Eterna*, les murs exposent des esquisses réalisées à l'aquarelle et intitulées « Rostros de América ». Sur le mur contigu, se dresse le mural « El Toro y el Cóndor », puis « Madre de la India » ; dans l'angle opposé, en face, répondent significativement deux *murales* en céramique : la « Mujer pájaro » et le « Muro Inca », ainsi que la « Silla Manteña », sculpture-mural en céramique également.

Deux techniques artistiques, témoignant de deux traditions et propres à deux mondes, se font face : la peinture – acrylique ou aquarelle – d'une part, la céramique, d'autre part. La « Silla Manteña » apparaît comme une synthèse des deux univers : l'objet, en tant que tel, est caractéristique de la culture Manteña. Rappelons que le peuple indigène « Manteño Huancavilca » est identifié comme le premier de l'actuel territoire équatorien à être entré en contact avec les Européens et que l'élément archéologique le plus notable de cette culture est le fauteuil

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=cp4pF03S6tg>, *op. cit.*

CAROLINE BERGÉ

ou la chaise en pierre, en forme de U. La *silla* d'Oswaldo Guayasamín est recouverte de céramique sur les quatre côtés du pied et l'assise représente un oiseau. Si l'artiste utilise la céramique et s'inspire des motifs traditionnels indigènes – animaux, indiens, végétation –, le choix des couleurs et des formes souligne l'influence du surréalisme. Le fauteuil ici exposé met en évidence le métissage culturel et resignifie l'objet traditionnel. En combinant modernité et tradition et en le plaçant face à la pièce archéologique, il s'impose comme un nouveau vestige, une nouvelle trace de l'homme, métis cette fois. Les œuvres exposées sur les murs tout autour offrent un panorama historique et artistique. Rien n'est laissé au hasard : les visages indigènes, masse tirée de l'anonymat par l'artiste, font face à la monarchie espagnole, qui apparaît représentée symboliquement par le taureau du mural. On remarquera que le peintre a pris soin de représenter un condor combatif et résistant pour incarner les Indigènes ; placé au-dessus du taureau, le mouvement le montre sous un angle double, à la fois attaquant et comme sur le point d'être terrassé. La disproportion de taille entre les deux animaux redonne aux Indiens une force et une puissance perdues. Le mural, qui met en évidence l'influence de Picasso, fait face aux deux muraux d'influence indigène en céramique. Notons qu'il se détache du mur, comme pour matérialiser l'invasion du territoire.

Si chaque pièce du musée propose une trace ou une image de l'homme latino-américain au cours du temps, le dialogue ouvert par les œuvres enrichit leur signification. Les portraits apparaissent, de manière significative, comme une trace supplémentaire de cet homme ; ils ouvrent un dialogue avec les vestiges et les pièces archéologiques de la collection et mettent en évidence l'expérience humaine et sociale des populations, souvent imperceptible à travers les objets seuls. La variété des objets exposés dans la maison, notamment, met en évidence l'opération de métissage culturel à l'œuvre sur le continent, comme le suggèrent la salle à manger et le salon. Les crucifix, candélabres et les statues de la Vierge ou de saints côtoient les meubles en bois sculptés du salon et les poteries indigènes. Le dialogue ouvert entre les pièces exposées, à plusieurs échelles, dans le temps et dans l'espace, permet à l'art de faire le lien entre les diverses époques et les divers lieux culturels. De surcroît,

les toiles de Guayasamín éclairent les vestiges et resignifient l'histoire. L'artiste, en effet, propose une relecture de l'histoire indissociable de son engagement politique, comme nous allons maintenant le voir.

3. Une relecture de l'histoire américaine indissociable de l'engagement politique d'Oswaldo Guayasamín : temple voué au culte de l'art, temple voué à une relecture de l'histoire

3.1 Le métissage comme fondement de la société : un métissage problématique

Oswaldo Guayasamín a revendiqué ouvertement ses racines indiennes et la phrase est passée à la postérité : « ¡Yo soy un indio; ¡Carajo yo soy un indio! ¡Me llamo Guayasamín!¹² »

Si l'artiste insiste lui-même sur son héritage culturel indigène pour expliquer sa démarche et la conception du projet de sa Fondation, sa définition de l'identité latino-américaine n'est pas sans rappeler la politique culturelle développée au cours des années trente en Équateur, époque à laquelle la nation, en crise, est repensée par les intellectuels sous le prisme du métissage et du caractère authentique, *genuino*, de la nation. Le peintre-sculpteur définit l'homme équatorien de la manière suivante : « Somos una unidad increíble : un poquito más de sangre india, un poco más de sangre negra, o cincuenta y cincuenta, pero todos somos iguales. Religión, lengua, y la cosa pues humana, digamos la cosa del mestizo propiamente¹³ ». D'après Oswaldo Guayasamín, l'homme équatorien est métis. Pourtant, ce métissage revendiqué ouvertement oublie – occulte – les racines européennes de l'homme latino-américain.

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=cp4pFO3S6tg>, *op. cit.*

¹³ *Ibid.*

CAROLINE BERGE

L'image que l'artiste construit renvoie à l'homme du passé, voire à un Indien qui n'appartiendrait qu'au mythe. En témoigne cet extrait reproduit sur le mur du sous-sol de la *Capilla*¹⁴ :

De pueblo en pueblo, de ciudad en ciudad, fuimos testigos de la más inmensa miseria: pueblos de barro negro, en tierra negra, con niños embarrados de lodo negro; hombres y mujeres con rostros de piel quemada por el frío, donde las lágrimas estaban congeladas por siglos, hasta no saber si eran de sal o eran de piedra, música de zampoñas y rondadores que describen la inmensa soledad sin tiempo, sin dioses, sin sol, sin maíz, solamente el barro y el viento.

L'emploi récurrent de la première personne du pluriel pour définir l'homme latino-américain met en évidence une identification avec l'homme du passé et du mythe. L'expression « congeladas por siglos » suggère l'existence de strates de l'histoire que portent en eux les hommes contemporains. La présence espagnole n'est envisagée que sous le prisme de la violence, de la domination et de la Conquête, et non en termes d'échanges.

Le tryptique¹⁵ intitulé *El descubrimiento del Amazonas*, qui correspond au mural exposé dans le palais du gouvernement¹⁶ et datant de 1958, dénonce la Conquête et illustre la résistance indigène face à l'envahisseur. Le texte qui apparaît sur le mural définitif est éloquent : « El sacrificio de tres mil aborígenes glorifica la presencia del Ecuador en el río de las Amazonas ».

On le voit, l'artiste propose une réécriture du roman national très discutable d'un point de vue historique. La formule antithétique « Origen de nuestro destino » suggère un destin différent de ce qu'il aurait dû être, en particulier en raison de l'arrivée de Francisco de Orellana. Le peintre-sculpteur évoque les nombreuses morts causées par l'affrontement entre Espagnols et Indigènes, mais pour leur donner une toute autre

¹⁴ <http://www.qpqweb.com/images/stories/virtual/tourvirt/capilla%20del%20hombre/1.html>, consulté le 14/09/2019.

¹⁵ <https://www.alamyimages.fr/photo-image-peinture-intitulee-el-descubrimiento-del-amazonas-par--oswaldo-guayasamin-musee-museo-guayasamin-quito-equateur-22340304.html>, consulté le 14/09/2019.

¹⁶ Lucio V. Pinedo, « La edad de la ira », *Elciudadano.com*, 16/02/2016, <https://www.elciudadano.com/artes/la-edad-de-la-ira/02/16/>, consulté le 14/09/2019. Ce mural a été réalisé en mosaïque de verre de Venise.

DE L'IMAGE PRÉCOLOMBIENNE DE L'HOMME À CELLE DU LATINO-AMÉRICAIN CONTEMPORAIN

portée. Les termes « sacrificio » et « glorifica » font des combattants autochtones des héros nationaux, puisque l'artiste évoque « la presencia del Ecuador », pays qui ne voit pourtant pas le jour avant le XIX^e siècle (1820), alors que deux dates apparaissent clairement à gauche et à droite : 1541 et 1542. Dans cette perspective, les Européens apparaissent comme les acteurs d'une tragédie, de la rupture de la paix et de l'harmonie indigène. Ils sont représentés en armure, avec des gestes autoritaires et violents. L'héritage culturel européen, au final, n'est présent dans le musée qu'à travers la langue espagnole et l'art colonial religieux.

On le voit, le projet artistique et culturel d'Oswaldo Guayasamín est indissociable d'une conception politique engagée, qui s'inscrit dans la tradition bolivarienne, dans la mesure où le peintre prône la lutte en faveur de l'intégration latino-américaine. Oswaldo Guayasamín confie ainsi dans un entretien vidéo : « Y el motivo básico de esto es que de México a la Patagonia tiene que ser un solo país. Ése es el llamamiento que estoy tratando de hacer a través de los murales que estoy haciendo¹⁷ ». Par conséquent, la Fondation a été conçue comme un lieu de dialogue et d'expression artistique engagé, afin de faire réfléchir le visiteur à un projet politique et social.

3.2 Rejet du folklore, volonté d'atteindre l'universel

Lors d'un entretien, Oswaldo Guayasamín déclare : « Mi obra es de tipo universal, menos anecdótica, menos indios con ponchos, menos indios con sombreros, es solamente el hombre descarnado de América.¹⁸ » S'il cherche à atteindre l'universel en évoquant, par exemple, la relation mère-enfant dans la célèbre étape intitulée « La Edad de la Ternura », l'artiste cherche à exprimer l'essence de l'homme latino-américain. *La Ternura*, peinte en 1989, représente deux personnages aux tons ocre, décharnés. Les bras de la mère, démesurément longs, enlacent l'enfant et encadrent littéralement la toile, tandis que l'expression de l'amour est suggérée par les yeux fermés et le visage incliné de la mère. La tendresse maternelle qui se dégage de ce tableau semble parfaitement résumer la

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=cp4pF03S6tg>, *op. cit.*

¹⁸ « Guayasamín, el indio orgulloso de Ecuador », Publicafm, 06/06/2019, <https://www.publicafm.ec/noticias/actualidad/1/oswaldo-guayasamin-100-anos-natalicio-ecuador>, consulté le 13/09/2019.

CAROLINE BERGE

portée universelle de la peinture de l'artiste. D'ailleurs, lors de l'inauguration de la *Capilla del hombre*, l'un des membres officiels de l'UNESCO rappelle le projet de Guayasamín : « Es sin lugar a dudas un acto de fe y esperanzas renovadas en el ser humano y en la humanidad entera obligada hoy día como nunca antes a repensar y reinventar su destino y vida diaria desde el amor, la poesía y el arte.¹⁹ » Cette réflexion du peintre-sculpteur, menée autour de l'homme et plus généralement de l'humanité, est favorisée par le dialogue des œuvres, qu'il a conçues par séries. Cette conception fragmentaire de l'œuvre d'art permet ainsi de parvenir à une vision globale de l'homme, et en particulier du latino-américain, résultat d'un métissage culturel et historique. Dans cette perspective, l'art apparaît comme une tentative pour dépasser la violence et penser la condition humaine. On trouve ainsi, dans la *Capilla*, les tableaux peints dans les années soixante-dix sur le Chili. Sur le même mur, sont suspendus les trois *Ríos de sangre*²⁰ et *Lágrimas de sangre* ; La figure de *Meditación I* est accrochée sur le mur contigu et semble comme tournée vers les quatre toiles. Comment ne pas voir dans cette disposition une invitation à la réflexion face au sujet exposé ? Les couleurs de l'arrière-plan sont complémentaires ; aux fonds rouges et au noir dominants de *Ríos de sangre* et *Lágrimas de sangre*, répond le jaune. Ces toiles, réalisées en 1973, dénoncent la violence militaire de la dictature chilienne d'Augusto Pinochet et rendent hommage, en particulier, aux opposants exécutés par le régime, charriés par le Río Mapocho. On le voit, l'art permet de penser la condition humaine et d'exprimer un projet politique et social pour l'Amérique latine.

3.3 La dimension sacrée de la *Capilla*

L'artiste a conçu la *Capilla* comme un lieu de recueillement. Il le définit ainsi : « Capilla es un sitio de recogimiento, de cualquier religión o no religión. La idea de capilla es de irse a recoger a uno mismo para pensar, para meditar, para llorar o para... no es una cosa esencialmente

¹⁹ https://www.youtube.com/watch?v=_4oat8kJJxE, *op. cit.* « Lágrimas de sangre » est dédié à trois hommes que l'artiste admirait – Salvador Allende, Víctor Jara et Pablo Neruda.

²⁰ <https://www.guayasamin.org/index.php/obra/la-edad-de-la-ira/199-el-rio-de-la-sangre-i-ii-y-iii-1986>, consulté le 14/09/2019.

religiosa²¹ ». Par le biais de cette chapelle, Oswaldo Guayasamín restitue à l'art sa dimension sacrée, dimension qu'il donne également et parallèlement, à l'histoire latino-américaine. Si le peintre confie être athée, la conception de son projet a partie liée avec le sacré, ne serait-ce qu'à travers le choix même du terme « *capilla* » pour nommer l'édifice. La présence de la flamme éternelle, située au sous-sol et placée au centre du bâtiment, est elle-même révélatrice de cette dimension sacrée. Dans ce complexe culturel que représente la Fundación Guayasamín, la *Capilla*, lieu de recueillement, apparaît comme le lieu privilégié et sacré où penser l'histoire et le destin de l'homme latino-américain, et en particulier Équatorien.

Conclusion

Placé sous le signe d'une quête identitaire, le projet culturel d'Oswaldo Guayasamín se présente comme un ensemble hybride, reflet du métissage de la société latino-américaine et équatorienne, en particulier. D'un point de vue architectural, tout d'abord, puisque l'édifice apparaît, par sa forme architecturale et par le choix de ses matériaux, comme un héritage culturel indigène ; d'un point de vue historique, dans la mesure où les collections rassemblent, dans leur diversité, des pièces de la période préhispanique, coloniale et contemporaine ; d'un point de vue artistique, puisque le musée et la *Capilla* exposent des œuvres d'art colonial et contemporaines. Conçu comme un espace ouvert, le musée ouvre un dialogue et propose de guider le visiteur dans sa réflexion sur le parcours de l'ancêtre latino-américain, depuis ses origines jusqu'à aujourd'hui. L'artiste ne se contente pas de montrer l'homme à travers les époques, puisqu'il propose à son visiteur, parallèlement, un projet politique et social pour remédier aux situations de violence, d'injustice et de domination qu'il constate au cours de l'histoire et qu'il dénonce. L'histoire qu'Oswaldo Guayasamín exprime artistiquement est interprétée comme étant celle d'une tragédie, déterminée par la rupture que la Conquête a constituée.

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=cp4pFO3S6tg>, *op. cit.*

Bibliographie

<https://www.alamyimages.fr/photo-image-peinture-intitulee-el-descubrimiento-del-amazonas-par-oswaldo-guayasamin-musee-museo-guayasamin-quito-equateur-22340304.html>

https://www.youtube.com/watch?v=_4oat8kJxE

<https://www.youtube.com/watch?v=cp4pFO3S6tg>

PINEDO Lucio V., "La edad de la ira", *Elciudadano.com*, 16/02/2016, <https://www.elciudadano.com/artes/la-edad-de-la-ira/02/16/>

Ministerio de Patrimonio y cultura, "Chorrera (1000-100 a. C)", <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/chorrera-1000-100-a-c/>

TERÁN *Paulina G.*, "El mercado prehispánico y la sobreposición ideológica del siglo XVI, en el Valle de Quito", *El área septentrional andina, arqueología y etnohistoria*, p. 267-275, <https://books.openedition.org/ifea/3378?lang=fr>

« Guayasamin, el indio orgulloso de Ecuador », Públicafm, 06/06/2019, <https://www.publicafm.ec/noticias/actualidad/1/oswaldo-guayasamin-100-anos-natalicio-ecuador>

<https://www.guayasamin.org/index.php/obra/la-edad-de-la-ira/199-el-rio-de-la-sangre-i-ii-y-iii-1986>

6. DIALOGUE INTERICONIQUE ET MÉTISSAGE CULTUREL DANS LES DERNIÈRES ŒUVRES DU PEINTRE PÉRUVIEN HERMAN BRAUN-VEGA (2006-2010)

Edgard SAMPER¹

À Herman, en souvenir de notre belle rencontre à Saint-Étienne

Les dernières toiles de Braun-Vega, comme tout son œuvre peint, correspondent à une esthétique du métissage. Un métissage culturel à travers lequel se construit un espace de confrontation et de dialogue entre les œuvres-sources (peinture européenne) et les productions originales, œuvres-cibles ou d'accueil, nouveau territoire pictural. Cette transplantation complexe donne lieu à une recréation, souvent ironique et impertinente, qui devient un reflet contemporain de la réalité économique, sociale et politique de l'Amérique hispanique. Ainsi, l'œuvre fait appel à la mémoire du peintre et à celle du spectateur. Cette démarche dépasse, bien évidemment, le cadre d'une pure recherche plastique ; elle participe à une réinterprétation du métissage dans tout le continent latino-américain. Le message explicite ou implicite de ces toiles implique une réflexion sur les rapports entre des cultures et des époques différentes et permet aussi de critiquer, voire de dénoncer, la réalité du monde moderne.

¹ Professeur émérite, Université Jean Monnet – Saint-Étienne, CELEC

Pour ce dialogue intericonique, nous ne nous attarderons pas sur la pratique citationnelle qui a été longuement étudiée². Le terme de « citation », dans la langue espagnole *cita*, signifie également rendez-vous : c'est-à-dire rencontre dans un endroit précis et à une heure précise, ce qui constitue, dans le cadre de notre étude, un gain sémantique supplémentaire. René Payant, dans un de ses articles, donne une définition claire : « citer implique la transformation de l'œuvre-source : transformation plastique, car le peintre reformule par son écriture plastique l'élément cité et opère une transformation sémantique car l'élément cité, sorti de son contexte, est introduit dans un autre et y acquiert de nouvelles connotations³ ».

Dans les toiles du peintre péruvien, métis, indigènes ou mulâtres font irruption dans les espaces picturaux européens des grands maîtres (Rembrandt, Gréco, Vélasquez, La Tour, Poussin, Vermeer, Goya, David, Ingres, Monet, Toulouse-Lautrec, Gauguin, Cézanne, Picasso, Matisse...).

Au départ, dans ses écrits ou dans les interviews accordées, Braun-Vega se définit lui-même comme métis biologique et culturel : né en 1933 à Lima⁴, d'un père juif austro-hongrois et d'une mère métisse d'espagnol et d'indien de l'Amazonie péruvienne, il écrit, en 1992 : « Lo que me interesó [...], fue el tema del mestizaje. Hace ya más de doce años que me ocupa el tema del mestizaje cultural. La opción de realizar combinaciones y/o extrapolaciones de las diferentes formas de lenguaje pictórico contemporáneo

² En particulier les thèses de César Santa Cruz, *La citation dans la peinture latino-américaine contemporaine. De la peinture coloniale au Pop Art péruvien*, Thèse de doctorat en arts, Université de Bordeaux Montaigne, 2013 et Yannick Chapot, *Equipo Crónica, de l'intericonicité à la métaiconicité. Étude d'un processus créatif dans l'Espagne du tardo-franquisme et de la primo-démocratie (1964-1977)*, thèse soutenue, sous la direction d'Edgard Samper, le 8 décembre 2017, à l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne. Voir aussi, pour Braun-Vega, Roberto Gac, « Maître de l'Interpicturalité », *Espace Latinos*, n°203-204, mai-juin 2003, p. 1-10 ; Rémy d'Aversa, *La peinture intericonique d'Herman Braun-Vega, variation autour des Ménines de Vélasquez et Déjeuner sur l'herbe de Manet en cinq tableaux*, mémoire de maîtrise d'Espagnol, sous la direction d'Edgard Samper, Université de Saint-Étienne, 2002-2003 ; Marion Le Corre-Carrasco, « L'intericonicité chez Herman Braun-Vega <http://www.marionlcc.fr/lintericonicite-chez-herman-braun> ; Mónica Cárdenas Moreno, « La culture populaire péruvienne à l'intérieur de la tradition artistique européenne. Passage et métissage dans la peinture d'Herman Braun-Vega », *Amerika* [En ligne], 14 1 2016, mis en ligne le 11 juin 2016, consulté le 04 octobre 2019, URL : <http://journals.openedition.org/amerika/7149> ; DOI : 10.4000/amerika.7149

³ René Payant, « L'art à propos de l'art. Première partie : la question de la citation », *Parachute*, essais choisis 1975-1984, Bruxelles, ANTE Post a.s.b.l., p. 53-63.

⁴ Décédé le 2 avril 2019 à Paris.

o tradicional, me conducen desde propuestas muy sintéticas, abstractas, hasta propuestas muy figurativas casi realistas⁵. »

Nous parlerons de la citation et du langage intericonique en distinguant la citation explicite de ce que nous appellerons la citation implicite ou emprunt conscient ou non. Chez Braun-Vega, ce travail de transposition et de réappropriation passe aussi par une contamination qui permet la réalisation d'une forme de métissage culturel.

Les trois toiles analysées ici résument et condensent l'essence même de la démarche esthétique du peintre :

1. *Le pouvoir se nourrit de dogmes (Vélasquez, Huaman Poma de Ayala, Le Greco, Goya)*, 2006, acrylique sur toile, 97 x 146 cm.
2. *L'or des Andes, violence et pillage (Huaman Poma de Ayala, Vélasquez)*, 2010, acrylique sur toile, 90 x 75 cm.
3. *Le don de la Pachamama (Huaman Poma de Ayala, Vélasquez, Goya, Picasso)*, 2010, acrylique sur toile, 160 x 120 cm.

Le peintre, depuis 1975, ne réalise pas de dessin préparatoire ou de croquis ; il ne dessine même plus sur la toile et peint directement. Les figures sont traitées avec un grand souci de réalisme et avec une célérité dans l'exécution rendue possible par la peinture acrylique. Dans les trois œuvres, les niveaux temporels se télescopent et les transformations les plus flagrantes portent sur l'espace, le lieu, l'environnement. Dans deux des toiles, Braun-Vega introduit des fragments de la vie quotidienne du Pérou ou de n'importe quel autre pays andin⁶. Les titres, comme souvent, sont dénotatifs et signalent la multiplicité des sources⁷. Les références à

⁵ Herman Braun-Vega, « Diálogo en el taller », *Herman Braun-Vega. Catálogo del Antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo*, Madrid, Ministerio de Cultura, septembre / décembre, 1992, p. 12-28 (12). Voir aussi : Edgard Samper et Fernando Carvalho, Présentation et entretien avec Herman Braun-Vega. Commentaires de 6 tableaux récents, in *Rencontres et construction des identités, Espagne et Amérique Latine, actes du colloque des 25, 26 et 27 mars 2004*, sous la direction de Jacques Soubeyroux, *Cahiers du G.R.I.A.S.*, n°11, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 257-269 et Herman Braun-Vega, *Pinturas y Dibujos 1979-2006. Memorias*, avec une introduction de Roberto Gac, « Braun-Vega, maître de l'interpicturalité », Musée de Montbéliard, Chaville, Equinoxe, 2006, p. 11-28.

⁶ Cf. Milagros Ezquerro, « El mestizaje cultural en la obra de Braun-Vega », *La représentation de l'Indien dans les arts et la littérature d'Amérique Latine*, textes réunis par Alejandro Canseco Jerez, Metz, Université Paul Verlaine, Centre de Recherches Écritures, Collection Littérature des Mondes Contemporains, Série Amérique, 2008, p. 63-74.

⁷ Voir Sylvie Mégevan, « Ne pas peindre pour ne rien dire, l'écrit dans quelques tableaux de Herman Braun-Vega », *Transitions, transgressions dans l'iconographie hispanique moderne et contemporaine*, coll. Hispania, Belgique, éd. Lansman, 2006, p. 11-18.

EDGARD SAMPER

Vélasquez (autoportrait⁸, Pape Innocent X⁹ et Philippe IV¹⁰) et à Huaman Poma de Ayala apparaissent dans les trois tableaux¹¹; les *Caprices* de Goya sont présents dans deux toiles¹²; *Le portrait du Cardinal Fernando Niño de Guevara* du Greco¹³ est présenté sous forme de mise en abyme et l'allusion fragmentaire au *Guernica* de Picasso se devine à peine, sous la forme d'une surimpression graphique¹⁴.

Analysons, en premier lieu, le choix opéré par l'artiste dans le patrimoine iconographique identifié.

Le *Portrait de Philippe IV* de Vélasquez correspond non pas à la version du Prado (1653–1655, huile sur toile, 63 x 56 cm) ou à une de ses copies mais à la toile conservée à Londres où, sur un fond gris brun, se détache le buste du roi, vêtu de noir et arborant le collier de la Toison d'Or qui devient parodiquement, dans la toile de Braun-Vega, un surlignage violet. Vélasquez, entre 1623 et 1655, peignit 12 portraits de Philippe IV. Celui-ci est l'un des derniers : l'impassible et imposante majesté ne suffit plus à cacher les traits vieilliss du monarque que l'historiographie associe traditionnellement au déclin de l'Espagne. Dans ce portrait officiel aux tons terreux, on relève l'austère mélancolie du personnage, obsédé par la mort et par son salut, comme on peut le lire dans sa relation épistolaire avec l'abbesse franciscaine Marie d'Agreda¹⁵.

Le célèbre *Portrait du pape Innocent X*, peint lors du second séjour du peintre à Rome (1650), entre dans la tradition du portrait papal depuis Raphaël (Jules II) et Le Titien (Paul III). Le dispositif de Vélasquez est sensiblement le même : pose solennelle sur le trône, espace rituel clos des audiences du souverain pontife, représentation du pouvoir de l'Église catholique. Dans cette toile, l'artiste décline toutes les variations du

⁸ *Autoportrait*, attribué à Vélasquez, 1645, huile sur toile, 103,5 x 82,5 cm, Galerie des Offices, Florence.

⁹ *Portrait du pape Innocent X*, 1650, huile sur toile, 140 x 120 cm, Galerie Doria Pamphili, Rome.

¹⁰ *Philippe IV en buste*, 1656, huile sur toile, 64,1 x 53,7 cm, National Gallery, Londres.

¹¹ Manuscrit autographe conservé à la Bibliothèque Royale de Copenhague. Édition fac-similé du manuscrit *Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Felipe Huaman Poma de Ayala, Institut d'Ethnologie de Paris (1936). Madrid, Édition de John V. Murra, Rolena Adorno et Jorge L. Urieste, Edición Actual : Historia 16, 1987.

¹² On peut voir plusieurs caprices dans ces deux toiles : 8, 13, 19, 20, 24, 26, 45, 70 : cf. édition de Jean-Pierre Dhainault, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2005.

¹³ *Portrait de 1600*, huile sur toile, 194 x 130 cm, Metropolitan Museum de New York.

¹⁴ 1937, Huile sur toile, 349,3 x 776,6 cm, Musée Reina Sofía, Madrid.

¹⁵ Voir, de Antonio Moreno Garrido et Miguel Angel Gamonal Torres, *Velázquez y la familia real a través de un epistolario de Felipe IV*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988.

rouge, avec une dominante sang d'une grande violence : rideau qui ferme la composition, velours pourpre du fauteuil, mozette de satin écarlate, camauro de soie. Outre les yeux perçants qui scrutent le spectateur et les traits durs, le visage empourpré traduit la froideur colérique du modèle. La main droite du Saint-Père est parée de l'anneau pastoral et il tient un feuillet de la main gauche portant une inscription : la signature du peintre, symbole de sa dignité auctoriale¹⁶. Le portrait se retrouve, de la sorte, engagé dans une narration et une relation diplomatique peu remarquées à première vue. Vélasquez se projette dans l'espace même du tableau comme représentant et ambassadeur de la monarchie auprès du Vatican.

L'*Autoportrait* de 1645, convoqué par Braun-Vega, attribué à l'atelier du maître sévillan et rejeté par l'ensemble de la critique, présente Vélasquez sans les éléments caractéristiques de sa fonction de peintre (pinceaux et palette), transformés dans cette toile en une épée, des gants et la clef de valet de chambre attachée à un ruban. Ces attributs et l'élégante attitude du personnage transforment cet autoportrait en un manifeste en faveur du prestige social auquel pouvait aspirer le peintre. La citation braunienne n'est pas littérale ; au niveau sémantique, on ne peut d'ailleurs plus vraiment parler de citation stricto sensu, mais d'emprunt partiel. Braun-Vega ne traite pas le personnage à l'identique : il le place dans un nouvel espace accueillant sans conserver les motifs symboliques de sa charge à la cour. L'artiste péruvien revisite aussi l'apparence physique et l'attitude de Vélasquez ; il modifie la position des deux bras et l'orientation du regard, cette fois, dirigé non plus vers nous mais vers le personnage féminin, dans le but d'une insertion plus vraisemblable aux yeux du spectateur.

Dans *Le pouvoir se nourrit de dogmes*, la toile du Greco (*Portrait du Cardinal Fernando Niño de Guevara*) du Metropolitan Museum de New York fonctionne, dans une mise en abyme organisée à l'intérieur de la composition, comme un indice de représentation, autrement dit, l'œuvre-source est clairement délimitée, mise en relief par son cadre accroché au mur qui fait face au récepteur. L'homme d'Eglise devint cardinal en 1596 avant d'être élevé à la charge d'Inquisiteur Général d'Espagne

¹⁶ Cf. Charlotte Guichard, *La griffe du peintre*, Paris, Seuil, 2018.

EDGARD SAMPER

(1599). Tourné vers la gauche, représenté de trois quarts, il se détache, dans sa pourpre cardinalice, sur un mur tendu de cuir de Cordoue. A un demi-siècle d'intervalle, le Cardinal du Greco et le Pape de Vélasquez présentent quelques similitudes.

Quant aux gravures de Goya, exposées dans deux des toiles, elles apparaissent sans leur légende et peuvent se regrouper autour de thématiques significatives parmi les plus décapantes : folie et violence du monde, société corrompue, satire sociale, sorcellerie et superstition, obscurantisme de l'Église.

La citation explicite que l'on retrouve dans les trois tableaux de Braun-Vega provient des illustrations de la chronique écrite par l'indigène alphabétisé et christianisé Felipe Guaman Poma de Ayala et adressée, en 1615, au roi d'Espagne Philippe III. *El primer nueva corónica y buen gobierno* (*Nouvelle chronique et bon gouvernement*) représente un document de protestation très singulier, écrit en quechua et en espagnol¹⁷. Il consiste en un terrible réquisitoire, une longue supplique et une défense acerbe des indigènes maltraités et exploités par le système colonial ; l'ouvrage est abondamment illustré (398 pages sur 1200). Ce discours métis entre deux cultures, utilise donc un langage écrit et graphique qui est repris par Braun-Vega. Dans ce cas flagrant d'hybridation culturelle, les images prennent un sens didactique : elles sont sobres et symboliques et, par conséquent, relativement faciles à lire. Cette chronique a pourtant posé de multiples problèmes d'interprétation car elle exprime, en réalité, une pensée chrétienne reprise et assimilée par le cacique andin. Les images choisies par Braun-Vega insistent sur la violence de la conquête espagnole : hostilité des hommes barbus, évangélisation forcée, exploitation physique des Indiens, sujets andins flagellés au pilori, brutalité du métissage biologique, exécution de l'Inca Atahualpa, décapitation de

¹⁷ Voir Marie-Claude Cabos Fontana, *Mémoire et acculturation dans les Andes : Guaman Poma de Ayala et les influences européennes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Recherches Amériques Latines », 2000. Également : Michel Graulich et Serge Núñez Tolín, « Les contenus subliminaux de l'image chez Felipe Guaman Poma de Ayala », *Journal de la société des américanistes*, année 2000, n°86, p. 67-112 (ample bibliographie) et Jérôme Thomas, « Un pont entre deux cultures. *El primer nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala (1615) », *Cahiers d'Études des Cultures Ibériques et Latino-américaines (CECIL)*, n° 2, 2016, p. 7-29.

Tupac Amaru... bref, les multiples exemples de ce que Nathan Wachtel a appelé « le traumatisme de la conquête¹⁸. »

Dans *Le don de la Pachamama* de 2010, Braun-Vega utilise aussi une citation-emprunt ou, ce que nous appellerons plutôt, une allusion fragmentaire interpicturale. Le spectateur reconnaît, en surimpression graphique, quelques éléments du *Guernica* de Picasso (l'ampoule-soleil ou œil-bombe, le cheval et le personnage de la mère à l'enfant mort, mais inversé). Cette superposition presque surréaliste d'une image à une autre (scène peinte de la guerre civile espagnole sur les dessins reproduits de Poma de Ayala) rappelle et dénonce les crimes contre l'humanité en Occident en les télescopant avec l'histoire violente de la conquête de l'Amérique et de la colonisation européenne. L'empreinte, la trace du *Guernica* vient alors former une nouvelle image qui fait osciller le tableau de Braun-Vega entre deux temporalités et deux espaces, projetant ainsi un imaginaire qui correspond à la propre écriture picturale du peintre péruvien. Les affinités thématiques entre les œuvres sont suffisamment claires et savamment orchestrées pour qu'aucune cohabitation ou collision incongrue ne vienne perturber notre lecture.

Comme on peut le percevoir dans ces trois tableaux de Braun-Vega, les références se multiplient ; le dialogue entre les citations est de plus en plus complexe et l'œuvre d'accueil devient un lieu de croisement. Antoine Compagnon explique ainsi cette métamorphose : « lorsque je cite, j'excise, je mutile, je prélève¹⁹. » Cependant, jusqu'ici nous n'avons fait que suivre les indications données par Braun-Vega dans les titres de ses tableaux, c'est-à-dire reprendre et analyser les emprunts iconographiques retenus par l'artiste de façon explicite, emprunts parcellaires ou non, combinés ou juxtaposés. Mais le palimpseste est plus riche encore. Nous voudrions aussi, pour compléter cette étude, nous placer davantage du côté du récepteur et parler à présent de citation « masquée », intégrée, évoquée, d'allusion picturale. C'est-à-dire, pour le reprendre et l'adapter au domaine

¹⁸ Nathan Wachtel, *La Vision des vaincus. Les Indiens du Pérou devant la Conquête espagnole, 1530-1570*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », rééd. 1999.

¹⁹ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 17.

EDGARD SAMPER

de l'art, utiliser le concept d'« impli-citation proposé par Bernard Magne²⁰. Il ne s'agit en aucun cas d'une volonté d'opacité référentielle de la part du peintre. Nous parlerions plutôt d'un écho intericonique, identifié ou non par le spectateur, sans toutefois tomber dans la dérive subjective du « ça me fait penser à ». Ces citations implicites, pour dire les choses plus simplement, se retrouvent dans les trois toiles étudiées. Leur analyse facilitera, par la suite, l'interprétation de l'ensemble et éclairera – nous semble-t-il – le métissage culturel qui est le support essentiel de l'acte de création pour Braun-Vega.

Disons, pour commencer, que ces « échos » correspondent à des productions propres à Braun-Vega, insérés dans ses toiles comme des éléments de la réalité latino-américaine et qu'ils côtoient les citations d'œuvres d'art européennes. C'est aussi l'introduction de ces objets et de ces personnages qui produit le métissage à la fois artistique, historique et social dont nous parlerons plus loin.

Dans deux des œuvres, pratiquement au premier plan de la composition, nous est présenté, sous la forme d'une nature morte, un assortiment de légumes et de fruits (pomme de terre, avocat ou papaye, tomate et maïs). Il s'agit bien là du produit des anciennes colonies d'Amérique, des richesses ramenées en Europe, comme la métaphore d'un don généreux fait au Vieux Monde et qui alimente, si l'on peut dire, un imaginaire aujourd'hui mondial. Cette interprétation explique parfaitement le titre de *Le don de la Pachamama*, toile de 2010. Pour Braun-Vega, la tomate, le maïs et l'avocat, originaires du Mexique et la pomme de terre, tubercule des hauts plateaux des Andes, traduisent un syncrétisme pacifique et une représentation symbolique de ce que l'Amérique a apporté à l'Europe. En effet, l'arrivée des produits d'Amérique a bouleversé l'alimentation traditionnelle du vieux continent. Pomme de terre et maïs ont été les aliments de base des pauvres, au moins jusqu'au XIX^e siècle. Ces natures mortes bien qu'elles aient un sens tout à fait différent, rappellent les fruits de la terre dans la peinture coloniale péruvienne. En 1783, Vicente Alban, artiste de Quito, peignit six toiles, conservées au Musée des Amériques de Madrid et qui

²⁰ Bernard Magne, *Percollages 1981-1986*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail-Toulouse, 1989, p. 74. Voir également : Sabine Forero-Mendoza, « De la citation dans l'art et dans la peinture en particulier », Pierre Beylot (dir.), *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris, L'Harmattan, 2004.

se présentent toutes sous la même forme (109 x 80 cm), agrémentées d'un texte explicatif. Cette sorte de témoignage correspondait à la fois à la commande d'un botaniste et géographe espagnol José Celestino Mutis, passionné par les plantes, mais aussi aux missions scientifiques des expéditions qui, au XVIII^e siècle, furent organisées en Amérique, dans un but d'information. L'intention de Braun-Vega, bien évidemment, est différente et éloignée de tout exotisme. S'il retient la tradition andine de la Pachamama, Terre-Mère en quechua, c'est que, dans la cosmogonie inca, son image est liée à la fertilité car elle est pourvoyeuse de récoltes. Représentée ici par une indienne métisse, elle offre ce don à Vélasquez, ambassadeur occasionnel de la mère-patrie. La nature morte illustre bien la capacité de syncrétisme que possède la nature. Le dialogue du peintre avec l'Histoire et l'histoire de l'art culmine avec l'exaltation du métissage qui caractérise l'identité américaine : dans cette démarche, un rôle prépondérant est donné au corps humain et aux produits naturels de la terre américaine. Dans la toile *Le don de la Pachamama*, Braun-Vega dépose malicieusement la nature morte sur le plateau d'un guéridon dessiné à la manière cubiste.

Pour d'autres raisons qui concernent la structure même de la toile au titre ironique *L'Or des Andes*, on pense aussi aux natures mortes et aux vanités du peintre espagnol Sánchez Cotán où légumes et fruits sont souvent étalés sur le parapet d'une fenêtre-niche et servent d'intermédiaire entre le premier plan et le spectateur. On y retrouve la même géométrisation, accentuée par la bordure du cadre et une lecture allégorique, religieuse pour le frère chartreux et historico-sociale pour Braun-Vega.

Un autre point a retenu notre attention et ne peut laisser indifférent quiconque examine deux de ces tableaux : la présence de traces sanguinolentes qui recouvrent les murs d'un abattoir imaginaire et l'aspect repoussant des morceaux de viande pendant aux crochets d'une échoppe ou à l'étal d'une boucherie. Le chromatisme agressif et cru de la chair et du sang désigne, bien sûr, la violence extrême et la souffrance, ce qui explique la relation de contiguïté avec le *Guernica*, les *Caprices* et les dessins de Poma de Ayala. L'intericonicité permet à Braun-Vega de créer des connexions entre les diverses citations, en les insérant dans

EDGARD SAMPER

un nouveau contexte, en les mettant en dialogue. De toute évidence, les modifications qu'il leur fait subir sont nécessaires pour établir ce dialogue. C'est sans doute par contamination qu'on est en droit de rapprocher ces carcasses dépecées, ce lapin écorché, toute cette charogne, d'une toile de Francis Bacon : *Figure avec quartier de viande* de 1954 (huile sur toile, 129,2 x 121,9 cm, Art Institute de Chicago). Ce rapprochement illustre à souhait le fonctionnement intericonique. Dans l'œuvre du peintre irlandais où deux larges carcasses de bœuf (image parodique d'ailes angéliques ?) encadrent, à l'arrière-plan, la figure du pape, on retrouve l'image obsédante²¹ et détournée d'Innocent X, présente dans les toiles de Vélasquez et de Braun-Vega. La silhouette du personnage, déformée, presque invisible, occupe tout l'espace central du tableau et le chromatisme froid des noirs et des violets a remplacé les rouges chauds du peintre sévillan. Le fauteuil est devenu, comme dans de multiples autres représentations du pape par Bacon, une cage qui isole le Saint-Père du reste du monde. Le pontife devient dès lors l'allégorie même de l'horreur et d'un pouvoir terrifiant et démentiel, proche de celui des sorcières de Goya. Mais le principe même de la pratique interpicturale consiste à combiner de multiples strates ; la mémoire des arts favorise un dialogue permanent. Les viandes suspendues de Bacon et de Braun-Vega nous conduisent, tout naturellement, au *Bœuf écorché* de Rembrandt (1655, huile sur toile, 94 x 69 cm, Musée du Louvre). Le motif de la carcasse, de tradition hollandaise au départ²², sera probablement source d'inspiration commune pour Goya (*Nature morte à la tête de mouton*, 1808, 45 x 62, Musée du Louvre), Soutine (*Le Lapin écorché*, 1921, huile sur toile, 73 x 60 cm, Barnes Foundation et *Le bœuf écorché*, 1925, huile sur toile, 202 x 114 cm, Musée de Grenoble) et Picasso (*Nature morte au crâne de mouton*, 1939, huile sur toile, 50,2 x 61 cm, collection privée). Réappropriation ou détournement, emprunt ou reflet, la filiation picturale, consciente et inconsciente est, à n'en pas

²¹ L'obsession de Bacon est bien connue : le peintre réalisa 46 tableaux d'après Vélasquez. Le plus célèbre est *Étude d'Innocent X d'après Vélasquez*, 1953, huile sur toile, 153 x 118 cm, Des Moines Art Center, États-Unis dans lequel la stabilité du tableau espagnol est mise à mal, le corps qui se désincarne, se décompose sous nos yeux et la bouche ouverte laisse percevoir un immense cri.

²² Cf. Valérie Boudier, « Lorsque le morcellement animal structure l'espace de la représentation », *Anthropology of food*, [en ligne], S13 | 2019, Online since 12 March 2019, consulté le 26 octobre 2019. URL : <http://journals/openedition.org/aof/9317> ; DOI : 10.4000/aof.9317

douter, pour Braun-Vega, au service d'un message politique. En reprenant les mêmes thèmes ou motifs déclinés de ses maîtres, le peintre semble nous dire que rien n'a changé à l'aube du troisième millénaire : la violence est la même partout.

La peinture de Braun-Vega est donc bien une peinture réflexive. Si la complexité iconique se trouve être plus importante dans certaines toiles, c'est que le peintre, comme il l'a souvent exprimé, fait appel à plusieurs mémoires : dans un même espace pictural qui réunit plusieurs temps, sont convoquées la mémoire culturelle et historique de l'observateur, la mémoire socio-politique et la mémoire du quotidien²³. Quel est le sens de ces combinaisons ? Comment les interpréter dans leur contexte de production ?

Comme nous l'avons déjà signalé, Braun-Vega insère, de façon multiforme, au beau milieu de toutes les références picturales anciennes (« élément exogène »), des créations propres (« élément endogène ») qui fusionnent tout en créant une œuvre nouvelle apparemment hétérogène²⁴. En dehors des fruits, de la chair et des traînées de sang que nous avons déjà commentés, plusieurs personnages de la vie quotidienne péruvienne apparaissent dans deux tableaux : il s'agit de métisses (Pachamama) ou d'indiennes. *Le Pouvoir se nourrit de dogmes* semble la plus révélatrice des trois toiles. L'œuvre bouleverse nos repères traditionnels car plusieurs imaginaires s'imbriquent : Le Gréco, Vélasquez, Goya, Poma de Ayala, mais aussi Soutine (le lapin écorché), Bacon et ses quartiers de viande, le tout réuni dans une sorte d'échoppe improbable... En outre, Braun-Vega ouvre le champ visuel vers un extérieur indéfini d'où surgit une indienne du Pérou portant son enfant dans le dos. Art et réalité se mêlent et à cela le peintre ajoute, dans la main gauche du pape Innocent X, en lieu et place de la signature de Vélasquez, un fragment de journal qui a une fonction plastique, mais aussi informative sur la situation sociale et politique. La lecture de ce médium permet d'orienter l'interprétation du tableau. On peut y lire, en espagnol : « El teólogo de la liberación Leonardo Boff se

²³ Fabrice Parisot, « Mémoire culturelle et mémoire sociale dans la peinture d'Herman Braun-Vega », *Image et mémoire, Actes du 3^e congrès international du GRIMH*, Publications du GRIMH, Lyon, 2003, p. 203-224.

²⁴ Nous empruntons ce vocabulaire à Jean-Pierre Leduc-Adine, *Métissages, Actes du Colloque International de Saint-Denis de la Réunion (2-7 avril 1990)*, Cahiers du CRLH-CIRAOT, n°7, 1991, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 264.

EDGARD SAMPER

declara en una dura y amarga carta vencido por el Vaticano ». Braun-Vega utilise assez souvent cette technique du transfert d'encre, qui n'est pas un collage, afin d'introduire dans ses toiles des coupures de journaux qui, grâce à la photocopie inversée, peuvent être lues par le spectateur²⁵. Dans ce cas, il se trouve que Léonard Boff, charismatique théologien brésilien de la libération au début des années 60, accusait moralement et socialement le capitalisme. Dans sa lutte pour l'émancipation des peuples et sa solidarité avec les pauvres, le franciscain s'opposa au dogmatisme du Vatican, synonyme pour lui d'intolérance. Il publia, en 1981, un ouvrage intitulé *L'Église : charisme et pouvoir* qui lui valut d'être convoqué et condamné par les autorités doctrinales du Vatican. En 1992, dans une lettre adressée au Saint-Père, il renonça à son sacerdoce. Ainsi, avec une ironie cinglante, Braun-Vega dénonce le pouvoir de l'Église lié aux intérêts du pouvoir politique²⁶. S'il renoue avec le langage pictural du Greco, de Vélasquez et autres maîtres de la peinture européenne, c'est bien sûr pour leur rendre hommage, mais aussi pour détourner et parfois subvertir leur message. Il nous propose, en même temps, une nouvelle vision métisse du monde en condamnant guerres, attentats, crises, cortèges de pauvreté, fossé entre pays riches et pauvres.

Braun-Vega témoigne, dans ces trois toiles et dans tout son œuvre peint, de la capacité des peuples à additionner des patrimoines culturels différents. Conscient de la richesse apportée par la multiplicité des cultures qui se mélangent, il conçoit le métissage non pas comme un état, mais comme un processus mouvant, vivant et imprévu malgré les idéologies et les pressions acculturatrices. En cela, il rejoint la pensée de Serge Gruzinski dans son ouvrage *La pensée métisse*²⁷. Cet historien du Nouveau Monde, pour mieux cerner ce « brassage des êtres et des

²⁵ Braun-Vega dit : « Dans les années soixante-douze, à New York, j'étais justement en train de faire un collage sur une toile lorsqu'un bout de scotch s'est fixé sur le collage et quand je l'ai tiré, j'ai enlevé le papier, mais la partie blanche du papier, que l'on voit quand il se déchire, est restée. Et moi, furieux, j'ai pris une éponge et j'ai tout lavé mais ce qui était imprimé de l'autre côté est resté sur le tableau. Alors, j'ai réalisé que je pouvais faire un transfert d'encre de cette façon ». Herman Braun-Vega, « Conversando con don Herman », *Nudos, Revista de artes y letras de América Latina*, n°2, année 2, Bordeaux, printemps 2008, p. 21-24 (24). On trouvera une explication technique et détaillée de cette méthode dans la thèse déjà citée de César Santa Cruz, *op. cit.*, p. 167-168.

²⁶ Voir Rémy d'Aversa, « Métissage et intericonicité dans l'œuvre d'Herman Braun-Vega », *Rencontre et construction des identités. Espagne et Amérique Latine, Cahiers du GRIAS* n°11, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 247-256.

²⁷ *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999.

imaginaires qu'on appelle métissage », explore la nature du métissage comme phénomène culturel en lui donnant un sens assez large. Il écrit : « Il faut analyser les métissages américains à la fois comme un effort de recomposition d'un univers effrité et un aménagement local des cadres nouveaux imposés par les conquérants²⁸ ». Dans le titre des deux tableaux *Le Don de la Pachamama* et *L'Or des Andes*, il ne faut pas voir qu'une dérision ; pour le peintre péruvien, le métissage – aussi bien esthétique qu'historique – est un processus combinatoire qui ne fonctionne pas à sens unique. Toute culture est fondamentalement métisse et l'interaction des sociétés fonctionne sur cette dynamique. Le « bricolage » formel utilisé par Braun-Vega, au fond, ressemble à ce que peut être la pensée métisse. L'artiste prouve, en ce début de XXI^e siècle qu'il n'existe pas de culture « pure ». Les cultures ont toujours eu tendance à se mêler pour finir par devenir indissociables. Le métissage, comme mélange des cultures, est inéluctable et irréversible. Dans les toiles étudiées, l'intericonicité démontre que l'on peut circuler entre le monde latino-américain actuel, héritier de l'époque précolombienne et la culture européenne. Il faut aussi en retirer une leçon d'enseignement pour notre époque. Braun-Vega insiste sur le fait que le terme de « métissage » implique toujours des formes de violence et de destruction potentielles qui sont, le plus souvent, elles-mêmes fondatrices du métissage. Nous avons vu comment s'exprimait cette violence latente dans les trois œuvres. Braun-Vega n'occulte pas les massacres de la conquête et de la colonisation, la soumission à une culture et l'occidentalisation forcée sous la haute autorité de l'Eglise catholique. Mais il revient, comme le fait Gruzinski, sur l'ouvrage déjà ancien de Nathan Watchel « La vision des vaincus²⁹ ». Sans nier le traumatisme indien dont parle Watchel après l'effondrement de l'empire inca et la conquête espagnole, l'historien et le peintre ne considèrent pas les deux cultures comme deux mondes absolument irréductibles. Le métissage est une réalité mouvante et la complexité du phénomène ne peut se réduire à une simple domination européenne sur le monde américain, à une relation entre dominants et

²⁸ *Ibid.*, p. 104.

²⁹ *La Vision des vaincus*, *op. cit.*

EDGARD SAMPER

dominés. Serge Gruzinski, écrit à ce propos : « L'occidentalisation n'a pas été qu'une irruption destructrice ou une entreprise normalisatrice, puisqu'elle a pris part à la création de formes métisses. Une part à la fois calculée et involontaire, mais une part indéniable³⁰ ». Braun-Vega a bien compris que les métissages pouvaient aussi échapper à l'emprise de ceux qui les ont déclenchés.

Bibliographie

BOUDIER Valérie, « Lorsque le morcellement animal structure l'espace de la représentation », *Anthropology of food*, [en ligne], S13 | 2019, Online since 12 March 2019, consulté le 26 octobre 2019. URL : <http://journals/openedition.org/aof/9317> ; DOI : 10.4000/aof.9317

BRAUN-VEGA Herman, « Diálogo en el taller », *Herman Braun-Vega. Catálogo del Antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo*, Madrid, Ministerio de Cultura, septembre / décembre, 1992, p. 12-28

BRAUN-VEGA Herman, *Pinturas y Dibujos 1979-2006. Memorias*, avec une introduction de Roberto Gac, « Braun-Vega, maître de l'interpicturalité », Musée de Montbéliard, Chaville, Equinoxe, 2006, p. 11-28

CABOS FONTANA Marie-Claude, *Mémoire et acculturation dans les Andes : Guaman Poma de Ayala et les influences européennes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Recherches Amériques Latines », 2000

CARDENAS MORENO Mónica, « La culture populaire péruvienne à l'intérieur de la tradition artistique européenne. Passage et métissage dans la peinture d'Herman Braun-Vega », *Amerika* [En ligne], 14 | 2016, mis en ligne le 11 juin 2016, consulté le 04 octobre 2019, URL : <http://journals.openedition.org/amerika/7149> ; DOI : 10.4000/amerika.7149

CHAPOT Yannick, *Equipo Crónica, de l'intericonicité à la métaiconicité. Étude d'un processus créatif dans l'Espagne du tardo-franquisme et de la primo-démocratie (1964-1977)*, thèse soutenue, sous la direction d'Edgard Samper, le 8 décembre 2017, à l'Université Jean Monnet de Saint-Etienne

COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979

D'AVERSA Rémy, *La peinture intericonique d'Herman Braun-Vega, variation autour des Ménines de Vélasquez et Déjeuner sur l'herbe de Manet en cinq tableaux*, mémoire de maîtrise d'Espagnol, sous la direction d'Edgard Samper, Université de Saint-Etienne, 2002-2003

³⁰ *Op. cit.*, p. 128.

DIALOGUE INTERICONIQUE ET MÉTISSAGE CULTUREL

D'AVERSA Rémy, « Métissage et intericonicité dans l'œuvre d'Herman Braun-Vega », *Rencontre et construction des identités. Espagne et Amérique Latine, Cahiers du GRIAS n°11*, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 2004, pp. 247-256

EZQUERRO Milagros, « El mestizaje cultural en la obra de Braun-Vega », *La représentation de l'Indien dans les arts et la littérature d'Amérique Latine*, textes réunis par Alejandro Canseco Jérez, Metz, Université Paul Verlaine, Centre de Recherches Écritures, Collection Littérature des Mondes Contemporains, Série Amérique, 2008, p. 63-74

FORERO-MENDOZA Sabine, « De la citation dans l'art et dans la peinture en particulier », Pierre Beylot (dir.), *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris, L'Harmattan, 2004

GAC Roberto, « Maître de l'Interpicturalité », *Espace Latinos*, n°203-204, mai-juin 2003, p. 1-10

GOYA Francisco de, *Caprices*, édition de Jean-Pierre Dhainault, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2005

GRAULICH Michel et NUÑEZ TOLIN Serge, « Les contenus subliminaux de l'image chez Felipe Guaman Poma de Ayala », *Journal de la société des américanistes*, année 2000, n°86, p. 67-112

GRUZINSKI Serge, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999

GUICHARD Charlotte, *La griffe du peintre*, Paris, Seuil, 2018

LE CORRE-CARRASCO Marion, « L'intericonicité chez Herman Braun-Vega <http://www.marionlcc.fr/lintericonicite-chez-herman-braun>

LEDUC-ADINE Jean-Pierre, *Métissages, Actes du Colloque International de Saint-Denis de la Réunion (2-7 avril 1990)*, Cahiers du CRLH-CIRAOT, n°7, 1991, Paris, L'Harmattan, 1992

MAGNE Bernard, *Perecollages 1981-1986*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail-Toulouse, 1989

MEGEVAN Sylvie, « Ne pas peindre pour ne rien dire, l'écrit dans quelques tableaux de Herman Braun-Vega », *Transitions, transgressions dans l'iconographie hispanique moderne et contemporaine*, coll. Hispania, Belgique, éd. Lansman, 2006, p. 11-18

MORENO GARRIDO Antonio et GAMONAL TORRES Miguel Angel, *Velázquez y la familia real a través de un epistolario de Felipe IV*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988

PARISOT Fabrice, « Mémoire culturelle et mémoire sociale dans la peinture d'Herman Braun-Vega », *Image et mémoire, Actes du 3^e congrès international du GRIMH*, Publications du GRIMH, Lyon, 2003, p. 203-224

EDGARD SAMPER

PAYANT René, « L'art à propos de l'art. Première partie : la question de la citation », *Parachute*, essais choisis 1975-1984, Bruxelles, ANTE Post a.s.b.l., p. 53-63

POMA DE AYALA Huaman, Manuscrit autographe conservé à la Bibliothèque Royale de Copenhague. Édition fac-similé du manuscrit *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, Institut d'Ethnologie de Paris (1936). Madrid, Édition de John V. Murra, Rolena Adorno et Jorge L. Urieste, Edición Actual : Historia 16, 1987

SAMPER Edgard et CARVALHO Fernando, Présentation et entretien avec Herman Braun-Vega. Commentaires de 6 tableaux récents, in *Rencontres et construction des identités, Espagne et Amérique Latine, actes du colloque des 25, 26 et 27 mars 2004*, sous la direction de Jacques Soubeyroux, *Cahiers du G.R.I.A.S.*, n°11, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2004, p. 257-269

SANTA CRUZ César, *La citation dans la peinture latino-américaine contemporaine. De la peinture coloniale au Pop Art péruvien*, Thèse de doctorat en arts, Université de Bordeaux Montaigne, 2013

THOMAS Jérôme, « Un pont entre deux cultures. *El primer nueva corónica y buen gobierno de Felipe Guaman Poma de Ayala (1615)* », *Cahiers d'Etudes des Cultures Ibériques et Latino-américaines (CECIL)*, n° 2, 2016, p. 7-29

WACHTEL Nathan, *La Vision des vaincus. Les Indiens du Pérou devant la Conquête espagnole, 1530-1570*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », rééd. 1999

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 Martin 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 Piamonte 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 Piamonte » (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 Piamonte « 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_tradición_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 arrêté 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.

CHARLEMAGNE AU MEXIQUE. PROCESSUS DE MÉTISSAGE CULTUREL

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

8. LA PRINCESSE TURQUE ET LE SAINT « CABOCLO » : RENCONTRES ET CONFRONTATIONS COLONIALISTES (BRÉSIL ET SÃO TOMÉ-ET-PRINCIPE)

Alexandra G. DUMAS¹

Notre travail a pour objet l'analyse de deux spectacles qui représentent des combats entre Maures et chrétiens : la *Lutte entre Maures et chrétiens* (Prado, État de Bahia, Brésil) et l'*Auto de Floripes* (Santo Antônio, Île de Principe, São Tomé-et-Principe, Afrique).

La *Lutte entre Maures et chrétiens* a lieu le 2 février, jour de la fête de Notre Dame de la Purification, dans la ville de Prado, État de Bahia, Brésil, en hommage à Saint-Sébastien. D'une manière générale, ce spectacle se déroule selon les étapes suivantes :

1. La veille au soir, une image de Saint-Sébastien est « volée » dans l'église par les Maures et gardée dans le fort du groupe.
2. Le jour de la fête, dans la matinée, les groupes adversaires – les Maures en rouge et les chrétiens en bleu – marchent dans des rues distinctes ;
3. La rencontre se déroule dans des lieux spécifiques, rues ou places, en vue de la bataille ;
4. La lutte débute par une joute verbale, dénommée ambassade, où chacun des groupes cherche à convertir l'autre ;
5. N'arrivant à aucun accord à l'issue de l'ambassade, les groupes s'engagent dans un combat d'épées ;
6. Ils se séparent et répètent la marche, la rencontre, l'ambassade et la lutte d'épées qui se prolonge toute la journée ;
7. En début de soirée se déroule le combat final face à l'église, avec des ambassades et des luttes d'épées. Le groupe chrétien est déclaré vainqueur et convertit le groupe maure ;
8. L'image de Saint-Sébastien est restituée à l'Église.

¹ Profesora, UFBA – Escola de Teatro / UFS – Pós-graduação em Culturas Populares, Sergipe, Brasil

ALEXANDRA G. DUMAS

Situé de l'autre côté de l'Atlantique, l'*Auto de Floripes* a lieu le 15 août dans le village de Santo António, sur l'île de Principe, à São Tomé-et-Principe, en hommage à Saint-Laurent. La mise en scène correspond aux chapitres I à XLVII du Livre Second de la Première Partie de *L'Histoire de l'Empereur Charlemagne et les douze pairs de France*.

Dans une longue mise en scène qui commence le matin, aux alentours de sept heures et qui dure jusqu'à vingt heures environ, sont représentés des passages du livre sus-cité.

Voici les principales scènes qui composent l'*Auto de Floripes* :

1. La formation des groupes maure et chrétien s'effectue avec le recueillement des pairs, qui se rendent sur le lieu de résidence de chacun des participants, sans exception, selon un ordre hiérarchique qui est celui de chacun des personnages au sein de la corporation ;
2. Un hommage est rendu aux morts dans le cimetière ;
3. Les groupes se rendent sur la Place de l'Indépendance, les Maures et les chrétiens occupant chacun un espace spécifique ;
4. Le vol des saintes reliques par les Maures provoque le début du combat ;
5. Les ambassades ont lieu ;
6. Une partie du groupe chrétien est capturée par les Maures ;
7. La princesse maure Floripes, amoureuse du chrétien Guy de Bourgogne, trahit son père, ce qui favorise le groupe chrétien ;
8. Les chrétiens vainqueurs exterminent les maures, à l'exception de leur chef l'Amiral Balão qui, devant l'Empereur Charlemagne, refuse de se convertir au catholicisme.

Dans le projet d'expansion portugaise en outre-mer, débuté au XV^e siècle, et dont le but était d'exploiter de nouveaux territoires, les deux pays en question, ont passé plusieurs siècles sous le joug de la Couronne lusitanienne : le Brésil, de 1500 à 1822, et São Tomé-et-Principe, durant une période plus longue, de 1470 à 1975. Malgré certains points communs, chacun de ces pays présente des particularités historiques.

Après la découverte des archipels atlantiques, le Cap Vert et São Tomé-et-Principe, les Portugais ont trouvé de nouvelles terres à exploiter

de l'autre côté de l'Océan Atlantique. C'était en 1500, date symbole de l'arrivée des premiers portugais au Brésil. À l'inverse de ce qui se passa dans l'archipel africain, dès les premiers instants sur la terre ferme, les Portugais ont pris connaissance de la présence d'une population native. Cette particularité par rapport à São Tomé-et-Principe revêt un aspect particulier et significatif dans la trajectoire culturelle de chacune des ex-colonies.

Alors qu'à São Tomé-et-Principe le peuplement s'effectuait prioritairement grâce aux Portugais et aux Africains, au Brésil, outre ces derniers, des groupes ethniques étaient déjà présents sur le territoire : nous voulons parler des diverses communautés de peuples originaires de ces territoires, les indigènes.

La colonisation portugaise au Brésil a débuté dans la région sud de l'État de Bahia, sur la côte atlantique de la région du nord-est du Brésil. Le projet d'appropriation du nouveau territoire est passé par l'implantation agraire qui avait déjà été expérimentée dans la colonie santoméenne : l'exploitation de la canne à sucre et de la main d'œuvre esclave. Après avoir vécu son apogée sur les îles de la côte africaine, l'industrie sucrière a traversé l'Atlantique et s'est établie aux Amériques. D'abord au Brésil, en 1540, et ensuite aux Caraïbes.

Issues de la culture agraire prédominante à l'époque coloniale, les exploitations de canne à sucre ont occupé une grande partie de l'économie coloniale brésilienne et santoméenne. À cette époque, la traite d'esclaves était intense entre l'Afrique et le Brésil, entre São Tomé-et-Principe et principalement le littoral nord-est, où se situe la ville de Bahia.

Considéré comme « laboratoire tropical » São Tomé a servi d'espace d'adaptation pour l'outre-mer. Avant d'arriver aux Amériques, les esclaves passaient un certain temps sur le sol santoméen pour y vivre une sorte de préparation, développer leur résistance aux maladies européennes, suivre un apprentissage de la langue ou de la fabrication du sucre. Parmi les mesures prises en vue de la colonisation culturelle, les esclaves recevaient un nouveau nom, portugais et catholique, destiné à les éloigner de leur origine et d'incorporer au maximum les références lusitaniennes propres à leur condition de marchandise de la Couronne. Dans cette perspective, l'historien Alencastro emploie la dénomination

ALEXANDRA G. DUMAS

« luso-tropicalisme atlantique » : « [...] le complexe de Madère et santoméen configure un vecteur propre d'amplification et d'adaptation de la présence portugaise en Amérique »². Après avoir été le principal producteur sucrier de la Couronne de 1530 à 1560, léguant postérieurement cette charge au Brésil, São Tomé-et-Principe est devenu le principal agent de la triangulation atlantique de la traite négrière vers les Amériques. Les îles sont devenues la « [...] troisième pointe d'un triangle commercial qui préfigure le commerce triangulaire vers le Brésil. *São Tomé-et-Principe* sont le banc d'essai des grands bouleversements à venir. Elles sont aussi le véritable laboratoire du Portugal pour le commerce et l'agriculture³ ».

Au-delà de l'aspect agricole, la colonisation portugaise a eu une grande influence dans le domaine religieux, celle-ci jouant un rôle moralisateur. L'orientation première était de prêcher un idéal comportemental orienté vers les préceptes religieux. Pour cela, on rejetait les attitudes qui déviaient de la norme établie par l'Eglise.

L'opposition entre le Bien et le Mal était le principe directeur de l'évangélisation des Indiens et des Noirs, groupes subalternes présents sur les terres occupées. Les stratégies d'implantation de la foi catholique dans les colonies passaient par l'affirmation morale selon laquelle le portugais, l'homme blanc, représentait le Bien, alors que l'infidèle, l'Indien ou le Noir représentaient le Mal. L'intention des ordres religieux responsables de la catéchisation des nouveaux territoires était de transformer les "infidèles" en "bons chrétiens" et être un "bon chrétien", c'était « aussi acquérir les habitudes des Européens, avec lesquelles était créé un groupe de cultivateurs indigènes, flexible par rapport aux nécessités de la Colonie⁴ ».

Le pacte entre le pouvoir administratif et le pouvoir religieux rendait extrêmement importante l'évangélisation des peuples qui habitaient les colonies : « En 1545, débutait le Concile de Trente, et la christianisation des populations des deux côtés de l'Atlantique devint un des points

² Luis Felipe de Alencastro, *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p. 64.

³ Izequiel Batista de Sousa, *São Tome et Principe de 1485 à 1755: une société coloniale du blanc au noir*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 18.

⁴ Boris Fausto, *História concisa do Brasil*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2009, p. 23.

d'honneur du programme tridentin⁵ ». C'était à ce contexte européen que les colonies lusitaniennes étaient soumises.

Pour la réalisation de l'idéal évangéliste, les jésuites recouraient, parmi d'autres stratégies, à des fêtes et à des activités culturelles attrayantes, incluant l'intégration et l'adaptation au contexte catholique de quelques usages locaux tels que les danses et des instruments musicaux utilisés habituellement par les natifs.

Outre les rituels festifs façonnés à l'aune du comportement chrétien, les activités scéniques n'ont pas été limitées à l'espace clos des églises construites au cours du XVI^e siècle. Le caractère collectif et participatif a pris une dimension plus forte dans les rituels de rue :

Ce mouvement dans le sens d'un acheminement des festivités, de la surface limitée de l'intérieur des temples vers le ciel ouvert de l'espace public, allait dès lors provoquer un déplacement approprié de la directive religieuse de telles manifestations (basée sur l'incitation à la foi et à la dévotion) vers des objectifs profanes (dont l'intérêt majeur était l'affirmation du pouvoir séculier et la recherche de diversion⁶.

Par conséquent, les actions scéniques proposées par les jésuites, se sont focalisées sur des événements réunissant une multiplicité de langages artistiques à forte teneur religieuse. Les « autos » étaient des mises en scène représentatives de l'époque coloniale. Ce type de textes théâtralisés avaient une intention moralisatrice et avaient déjà été diffusés par le dramaturge Gil Vicente, au Portugal, dans des représentations publiques accompagnées de musique et de danse.

Au Brésil, de telles pièces étaient mélangées à des fragments de la culture indigène, qui identifiaient l'Indien comme le représentant du mal. Des fêtes civiles et religieuses célébraient, à travers la mise en scène des saints, des mariages, des arrivées de gouvernants, parmi d'autres événements, rendant ainsi plus étroites les relations entre le sacré et le profane. Dans les premières fêtes réalisées par les Portugais au Brésil, il y avait déjà « l'annonce de ce qui allait constituer, dans les siècles à venir,

⁵ Laura de Mello Souza e, *Inferno Atlântico: demonologia e colonização: séculos XVI-XVIII*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p. 23.

⁶ José Ramos Tinhorão, *A imprensa carnavalesca no Brasil*, São Paulo, Hedra, 2000, p. 63.

ALEXANDRA G. DUMAS

le phénomène de la théâtralisation des fêtes publiques elles-mêmes, à travers la vocation baroque à transformer ses thèmes en spectacles pour le peuple⁷. »

Les manifestations scéniques introduites par les Portugais ont été annonciatrices de ce qui allait devenir la marque des principales fêtes de leurs ex-colonies. De caractère populaire, moralisateur, contemplatif et participatif, occupant les espaces ouverts des rues ou des places, les drames carolingiens – et beaucoup d'autres fêtes populaires actuelles – qui ont lieu à São Tomé et au Brésil, maintiennent encore aujourd'hui de telles caractéristiques.

De cette façon, le lien entre drame théâtral et affirmation du catholicisme comme religion a été une stratégie importante dans le processus d'implantation des drames carolingiens sur le sol santoméen au XIX^e siècle et dans la poursuite de cette pratique jusqu'à nos jours. On peut imaginer la même logique pour le Brésil.

D'ailleurs, la relation entre les drames carolingiens brésilien et santoméen peut être comprise en tant qu'espace commun d'un point de vue religieux. Pendant près de deux siècles, São Tomé a appartenu à l'archidiocèse de Bahia. Mais après avoir envoyé des esclaves libérés dans les séminaires brésiliens pour y recevoir une formation cléricale, la relation avec Bahia s'est refroidi en raison des circonstances liées à l'indépendance brésilienne, en 1822. Les îles ont vécu un déclin sur le plan de l'investissement dans le domaine religieux, investissement qui

⁷ José Ramos Tinhorão, *As festas no Brasil colonial*, São Paulo, Editora 34, 2000, p. 43.

connaîtra un regain pendant la période de la recolonisation au XIX^e siècle. Et, comme l'observe Seibert,

Bien que le nombre de prêtres fût insuffisant pour renforcer toutes les paroisses, les créoles cessèrent d'être formés comme prêtres, parce qu'en raison des doctrines racistes émergentes du XIX^e siècle, ils étaient considérés inconvenants pour cette fonction. En contraste avec la messe et le mariage, la population créole participait massivement aux processions et aux fêtes religieuses dans les diverses localités⁸.

Bien que nous n'ayons pas de preuves testimoniales et documentaires, nous pensons que c'est à cette époque que les drames carolingiens, le *Tchiloli* et l'*Auto de Floripes*, sont arrivés respectivement sur les îles de São Tomé et de Príncipe.

Fernando Reis met en avant comme étant la source d'introduction de ces fêtes les maîtres sucriers venus de l'île de Madère, qui ont apporté, de mémoire et sous forme de livres, les histoires développées dans les spectacles qui ont lieu tant au Brésil qu'à São Tomé-et-Príncipe. Mais en ce qui concerne le livre *L'Histoire de l'Empereur Charlemagne et des douze pairs de France*, œuvre de référence des drames carolingiens, l'ethnographe a affirmé en 1969 que : « Dans cette île-là nous ont été concédés deux de ces livres : l'un, très ancien, imprimé au Brésil ; l'autre très vieux, dont le nom est illisible mais nous présumons qu'il est du XIX^e siècle⁹ ». Malgré l'apparente rupture des liens entre les deux pays, ce qui est passé par les eaux de l'océan, ce qui est venu et reparti, a continué à se manifester dans une dynamique propre et complexe en ce qui concerne la culture et ses formes de transmission et de survie.

De même que sur les îles africaines, au Brésil, il n'est pas non plus possible d'attester la généalogie des drames carolingiens tels que les *Cheganças*, les *Cavahadas* et les *Luttes entre Maures et Chrétiens*. Mais certains récits de voyageurs nous permettent d'affirmer qu'au XVIII^e siècle il existait déjà des histoires carolingiennes représentées en terres

⁸ Gerhard Seibert, *Camaradas, clientes e compadres: colonialismo, socialismo e democratização em São Tomé e Príncipe*, 2^a edição. Lisboa, Vega, 2002, p. 55.

⁹ Reis Fernando, *Povô Flogá: o povo brinca*, São Tomé, Edição da Câmara Municipal de São Tomé, 1969, p. 127.

ALEXANDRA G. DUMAS

brésiliennes. Ces célébrations spectaculaires étaient liées aux fêtes de la Couronne et de l'Église.

Les stades de la colonisation santoméenne dépeignent un lien résultant de l'échange culturel. L'insertion de la culture agraire, de la traite des esclaves et des fêtes populaires sont des points représentatifs du flux et de la communication identitaire dans la formation du monde atlantique, en ce qui concerne la triangulation Portugal, São Tomé-et-Principe et Brésil.

Il devient important d'identifier l'idéal catéchiste imprimé au sein de la culture santoméenne et brésilienne à l'époque coloniale et de reconnaître les traces de cet idéal dans *l'Auto de Floripes*, de Principe, São Tomé-et-Principe, et dans la *Lutte entre Maures et chrétiens*, de Prado, au Brésil. Rappelons que ces deux pays ont vécu près de trois siècles sous la domination de la Couronne portugaise et celle-ci sous la protection du catholicisme.

Une bonne partie des voyages entre l'Afrique et le Brésil ont eu lieu entre le XVI^e et le XIX^e siècle depuis les ports de Salvador, capitale de l'état de Bahia, dans la région du nord-est du Brésil, et de São Tomé-et-Principe. Parmi les échanges réalisés entre les colonies et le Portugal, on peut identifier des références culturelles qui se manifestent encore actuellement, tels les spectacles populaires mis en évidence dans cette communication.

Les drames carolingiens qui se déroulent encore aujourd'hui dans les deux ex-colonies révèlent une caractéristique commune en ce qui concerne le principe évangélisateur du Bien contre le Mal. Dans la *Lutte entre Maures et chrétiens*, le groupe maure, qui s'habille en rouge, est associé aux Indiens, le groupe « infidèle » d'autrefois. Ce rapport apparaît dans les discours des amuseurs, des figurants, des acteurs de ces spectacles : « Nous sommes des guerriers indigènes comme le saint [Saint-Sébastien]¹⁰ » affirme le maure de Prado, Irдинho, mettant ainsi au même niveau les Indiens et les Maures.

Dans *l'Auto de Floripes*, l'axe dramaturgique se rapproche du spectacle brésilien en ce qui concerne l'opposition binaire Bien-Mal. Dans la mise

¹⁰ Hidilberto Coelho Ferreira est né le 16 janvier 1925 et est mort en janvier 2003. Témoignage accordé le 02/02/2002.

en scène de l'*Auto de Floripes*, le Mal est situé verbalement du côté de la culture musulmane et l'idéal du Bien mis en rapport avec les personnages catholiques. Le cavalier chrétien santoméen Osvaldo Moreira affirme ainsi : « Chez les chrétiens, toutes les choses ont à voir davantage avec Dieu, la prière, la Bible et c'est tout. Le maure est une chose de Lucifer, du Diable¹¹ ».

Aujourd'hui encore, à Principe et à Prado, ces spectacles carolingiens sont mis en scène chaque année et malgré des changements significatifs, l'axe dramaturgique qui les rapproche du principe catéchiste de la colonisation demeure présent.

Les relations historiques entre São Tomé-et-Principe et le Brésil sont fortement liés à la culture coloniale. Les stratégies d'exploitation agraire ont rendu possible un large flux et un échange entre les groupes ethniques impliqués dans la culture de la canne à sucre, dans la catéchisation et dans les autres négociations culturelles et économiques.

L'Église a joué un rôle prépondérant dans l'insertion des drames, danses et fêtes au sein de ses colonies. Le but était d'évangéliser, mais les fêtes, au-delà de l'idéal colonisateur, offraient de nouvelles perspectives.

Si le caractère évangélisateur de la dramaturgie et de la mise en scène a répondu aux aspirations de la Couronne, sur les scènes actuelles, ce principe converge vers d'autres croisements, intérêts, interprétations et significations. C'est en assimilant l'espace atlantique en tant qu'espace de rencontres et de croisements culturels englobant des populations africaines, brésiliennes et ibéro-lusitaniennes que les manifestations populaires traditionnelles s'actualisent et se singularisent.

¹¹ Augusto Baptista, *A Floripes Negra*, Coimbra, Cena Lusófona, 2001, p. 15.

Bibliographie

ALENCASTRO Luis Felipe de, *O trato dos viventes : formação do Brasil no Atlântico Sul*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000

BAPTISTA Augusto, *A Floripes Negra*, Coimbra, Cena Lusófona, 2001

FAUSTO Boris, *História concisa do Brasil*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2009

REIS Fernando, *Povô Flogá : o povo brinca*, São Tomé, Edição da Câmara Municipal de São Tomé, 1969

SEIBERT Gerhard, *Camaradas, clientes e compadres : colonialismo, socialismo e democratização em São Tomé e Príncipe*, 2^ª edição. Lisboa, Vega, 2002

SOUSA Izequiel Batista de, *São Tome et Príncipe de 1485 à 1755 : une société coloniale du blanc au noir*, Paris, L'Harmattan, 2008

SOUZA Laura de Mello e, *Inferno Atlântico : demonologia e colonização : séculos XVI-XVIII*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993

TINHORÃO José Ramos, *As festas no Brasil colonial*, São Paulo, Editora 34, 2000

TINHORÃO José Ramos, *A imprensa carnavalesca no Brasil*, São Paulo, Hedra, 2000

9. ENJEUX DE L'INTÉGRATION DE L'INDIGÈNE DANS LA CHANSON POPULAIRE CHILIENNE ET DANS LA CONSTRUCTION D'UNE MUSIQUE POPULAIRE NATIONALE

Emmanuelle RIMBOT¹

L'intégration des Indigènes chiliens dans la construction de genres musicaux susceptibles d'incarner la nation où l'identité nationale n'est pas chose aisée dans une société issue du colonialisme. La bibliographie sur cette question, encore très restreinte et quasi confidentielle dans la première moitié du XX^e siècle, s'est développée à partir des années 1960 et de façon exponentielle après la dictature d'Augusto Pinochet. D'excellents travaux ont vu le jour dans les champs historique, sociologique, littéraire et musicologique, explorant la chanson populaire de tradition orale et la chanson « médiatisée² » d'origine folklorique dans ses moindres variations, sans parler des innombrables essais interdisciplinaires, témoignages et chroniques émanant des artistes eux-mêmes ainsi que de leur public. La parution, dans les années 1990, d'une anthologie en trois volumes, intitulée *Clásicos de la música popular chilena*³, comme aboutissement d'un projet de recherche mené par le musicologue Juan Pablo González, pour le premier (1900-1960), en collaboration avec le compositeur Luis Advis pour le deuxième (1960-1973), puis avec l'écrivain et musicien Desiderio Arenas pour le dernier (1960-1973), a permis une large diffusion auprès du grand public et une mise en perspective des divers genres musicaux. Le titre commun aux trois volumes s'appuie en effet sur la notion de « classique ». Les auteurs ont pris le parti de sélectionner une soixantaine

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

² Paul Zumthor, « Chansons "médiatisées" », *Études françaises*, Num. 22-23, 1987, p. 13-19.

³ Luis Advis, Juan Pablo González, *Clásicos de la música popular chilena. Vol. I, Años 1900-1960 ; Vol. II, Años 1960-1973, Raíz folklórica*, Santiago, Sociedad de Derechos del Autor - Ediciones Universidad Católica de Chile, 1994 et 1998. Un troisième volume est paru en 2010, portant le sous-titre *Vol. III, Años 1960-1973, Canciones y baladas*.

EMMANUELLE RIMBOT

de chansons significatives des trois périodes envisagées, prenant pour critères de sélection une circulation et une permanence des chansons dans les pratiques artistiques et sociales, suffisantes pour constituer « des modèles dans leur genre » et acquérir de ce fait la « catégorie de classiques ». Suffisantes, en d'autres termes, pour pouvoir constituer « un bien culturel pérenne ou classique » dans la mémoire collective⁴. Pour chaque volume, une à deux études de trente à cinquante pages propose une mise en perspective des chansons sélectionnées avec leur contexte, favorisant ainsi une compréhension de leur appropriation par le public en fonction de paramètres historique, sociologique et esthétique. Ces études, complétées de nombreux documents iconographiques – photographies d'artistes, pochettes d'albums, affiches de spectacle, photographies de concerts, de costumes, d'instruments – sont suivies des textes des chansons et des partitions, d'une discographie et d'une bibliographie. Nous laisserons de côté le troisième volume, consacré au Rock and Roll anglo-saxon et à la *Nueva Ola* chilienne⁵ qui s'en inspire, au profit des deux premiers, qui constituent le point de départ de cette étude.

Le choix du répertoire et de la périodisation s'appuie sur le tournant opéré dans les années 1960 au Chili en matière d'ouverture, de créativité et d'accessibilité accrue aux produits de consommation culturelle. Les années 1960 sont en effet une période où les classes moyennes et aisées de la société tirent profit des effets des expériences socio-économiques de la décennie précédente, visant la modernisation et le développement du pays, suivies de la mise en place de l'Alliance pour le Progrès, plan d'aide au développement économique lancé par le président John Kennedy. Les progrès technologiques permettant d'accroître la production, la diffusion et la circulation de la chanson populaire « médiatisée », principalement en milieu urbain, celle-ci va connaître un développement inédit à la faveur du développement de l'industrie de la musique. Son essor aura pour effet la consolidation d'un marché, avec ses créateurs, ses intermédiaires et ses consommateurs, ainsi que la formation de goûts – en matière de

⁴ *Ibid.*, Vol. I, p. 8.

⁵ *Nueva Ola* est le nom donné dans plusieurs pays d'Amérique latine à la musique inspirée du Rock and Roll et de la Pop entre les années 1960 et les années 1980.

ENJEUX DE L'INTÉGRATION DE L'INDIGÈNE DANS LA CHANSON POPULAIRE CHILIENNE

genres et de profils d'artistes – et d'usages propres – musique vivante, enregistrée, commercialisée sous forme de supports écrits ou sonores, promue grâce au développement d'une presse spécialisée, etc. Dans le champ des genres nationaux qui nous occupent ici, les artistes vont s'attacher à puiser leur inspiration dans la culture populaire traditionnelle, ou plutôt dans ce qui est perçu et proclamé comme tel. C'est ainsi que diverses tendances vont pouvoir émerger à partir de l'élaboration de projets artistiques signifiants. Il sera question, dans cette étude, de musique, de rythme, d'instruments et de chansons, de noms de groupes, de *performance* ou stratégies performatives⁶, de mise en scène et de costumes ; nous allons aborder la question de l'engagement, des choix idéologiques et des représentations, de culture officielle et de contre-culture, d'imaginaire national et de revendication identitaire.

La consultation du répertoire proposé dans les deux premiers volumes, de la discographie et des illustrations, met en évidence d'emblée une forte disparité au sein de ces deux recueils, entre la place accordée à la culture indigène autochtone et celle accordée à la culture métisse issue de la cohabitation généralement douloureuse entre les peuples ayant enfanté la société chilienne, considération que nous pouvons étendre à l'ensemble des sociétés latino-américaines.

Les années 1960 sont une période d'effervescence sur le plan de la création et de la consommation de musique populaire, comme l'attestent les innombrables études publiées sur le sujet. En témoigne l'augmentation spectaculaire du nombre d'albums édités au tout début de la décennie suivante : 2,8 millions pour l'année 1971 et 6,3 millions l'année suivante⁷. Dans les années 1970, indique Valerio Fuenzalida, la création musicale chilienne atteint 70 % du marché national du disque, jusqu'alors dominé

⁶ La notion de *performance*, terme anglais, a été proposée par Richard Bauman pour désigner les stratégies mises en œuvre dans la réalisation publique d'une prestation artistique orale. Il préfère la notion d'art verbal et de littérature orale à la notion floue de folklore. Par performance et stratégies performatives, Richard Bauman entend formes et façons de l'expression poétique orale (« verbal art as a way of speaking ») et l'ensemble de contraintes auxquelles le chanteur doit se plier pour que son art puisse être réalisé et reçu (« multiplicity of additional formal laws restricting the poet's free choice of expressions »). Richard Bauman, "Verbal art as performance", *American Anthropologist*, n°77, 1975, in *Papers from the American Anthropologist, 1971-1995*, Arlington, Regna Darnell Publisher, 2002, p. 165-199.

⁷ Valerio Fuenzalida, *La industria fonográfica chilena*, Santiago, CENECA, 1985, p. 1.

EMMANUELLE RIMBOT

par la musique étrangère, nord-américaine principalement⁸. Si l'on devait ne retenir qu'un nom dans la constellation d'artistes ayant émergé durant cette période, il faudrait sans nul doute retenir celui de Violeta Parra. Née en 1967, originaire de la région de Chillán dans le sud du pays, Violeta Parra est ce que l'on appelle une « cantora popular », à ne pas confondre avec « cantante popular⁹ ». Issue d'un milieu précaire, elle consacre sa vie à la collecte et à la préservation des rythmes et chansons traditionnelles de régions rurales éloignées, transmises de génération en génération dans les campagnes et les contreforts des Andes chiliennes, mais tombant en désuétude dans les milieux urbains et ne jouissant que d'un bien maigre droit de cité dans l'univers artistique et médiatique de cette époque. Bravant l'indifférence générale, Violeta Parra introduit des formes méconnues qu'elle tire de sa propre expérience de *cantora*, à l'époque où on la faisait venir dans les villages pour animer les cérémonies familiales, tels que naissances, mariages et veillées mortuaires, fêtes patronales liées au calendrier liturgique et fêtes agricoles dictées par celui plus profane des récoltes et des saisons.

Violeta Parra se fait connaître pour ses chansons de dénonciation, où elle montre la misère et l'impuissance de son peuple au milieu de l'indifférence générale, et sera l'une des rares artistes à introduire des rythmes et instruments indigènes dans un paysage musical dominé par les genres issus de matrices européennes. Il faut savoir que dans le paysage musical chilien du milieu du XX^e siècle, qu'il s'agisse tant de la musique savante, que de la musique populaire, les formes musicales d'origine indigène ne jouissent pas d'espace de diffusion. En matière de musique traditionnelle, le public chilien montre un goût pour la musique folklorique *criolla*¹⁰, un ensemble de formes de souche hispanique nées sur le sol américain. Cette culture *criolla* se développe tout au long de la période coloniale et

⁸ *Ibid.*, p. 189.

⁹ Le terme *cantor* au Chili renvoie à une fonction sociale bien précise, que Violeta Parra incarnera tout au long de sa vie : celle du chanteur traditionnel, dont le métier était d'accompagner par le chant les temps forts de la vie des hommes. Cette fonction, assurée principalement par des femmes et issue d'une longue tradition aux sources hispaniques, voire arabo-andalouses, fera l'objet d'une réhabilitation dans toute l'Amérique latine par les artistes engagés des années 1960 et suivantes, et dès les années 1950 sous l'impulsion de Violeta Parra en particulier, et de Margot Loyola.

¹⁰ Le terme hispanique *criollo* désigne le descendant d'Européens ou d'Africains, né sur le sol des anciens territoires coloniaux de l'Amérique espagnole, et ne désigne nullement le mulâtre, né lui aussi dans les colonies d'outre-mer, mais issu de l'union entre un(e) Européen(ne) et un homme ou une femme noire. Contrairement au terme français *créole*, le *criollo* n'est pas mulâtre, c'est un Espagnol d'Amérique.

ENJEUX DE L'INTÉGRATION DE L'INDIGÈNE DANS LA CHANSON POPULAIRE CHILIENNE

fait l'objet d'une construction politique dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, dans un pays tout récemment affranchi de l'autorité coloniale espagnole, où la nécessité de construire le territoire, la nation et la société se traduit, entre autres, par des démarches convergentes de définition d'une culture nationale, c'est-à-dire un ensemble de traditions, d'usages et d'arts populaires significatifs permettant l'identification avec la nation et la distinction vis-à-vis des nations voisines. Écrivains, dramaturges et peintres du XIX^e vont s'attacher à dégager ces éléments propres au folklore et à l'histoire du pays, à les interpréter, à les actualiser et à les faire entrer sciemment dans l'imaginaire national. Le domaine des arts vivants, la danse, la musique, la chanson, les joutes poétiques et la poésie de tradition orale va leur fournir un matériau conséquent.

Ce phénomène est toujours à l'œuvre dans la première moitié du XX^e siècle. À travers quelques poèmes symphoniques et opéras, au succès d'ailleurs très mitigé¹¹, la musique savante va porter sur la scène des reconstitutions historiques inspirées du grand poème épique du XVI^e siècle, *La Araucana* de Alonso de Ercilla, composé entre 1569 et 1589¹². Les académies de danse, les bals de salon et les bals populaires, les *chinganas*, sortes de tavernes où l'on boit, chante et danse, les *casas de canto*, sont les espaces de sociabilité par excellence où diverses formes vont se croiser et mûrir pour constituer un vaste répertoire dont va se saisir l'industrie naissante de la musique. Aux côtés des valse, gavottes, contre-danses, fandangos, polkas introduites en Amérique au gré des modes européennes, ainsi que de leurs versions américanisées, on trouve également de nombreuses formations musicales et troupes spécialisées dans la reconstitution de tableaux vivants du monde rural propres à la consommation du public urbain. Ce phénomène se produit notamment grâce au théâtre, sous forme de saynètes, zarzuelas et opérettes, qui mettaient en scène des personnages caractéristiques sous forme de tableaux de mœurs reflétant la réalité sociale du pays¹³. Il se produira

¹¹ Mario Cánepa Guzmán, *La ópera en Chile*, Santiago, Editorial del Pacífico, 1976.

¹² *Lautaro*, drame lyrique en trois actes, de Eliodoro Ortiz de Zárate, en 1901 ; *Caupolicán*, de Remigio Acevedo Guajardo, tragédie lyrique en trois actes et huit tableaux, en 1909.

¹³ Il existe de nombreux travaux sur ce sujet, dont celui de Luis Pradenas, *Teatro en Chile : huellas y trayectorias, siglos XVI-XX*, Santiago, Lom Ediciones, 2006.

EMMANUELLE RIMBOT

ensuite à travers le cinéma muet et musicalisé en direct des années 1920, puis à travers le cinéma sonore à partir des années 1930.

L'engouement du public urbain pour les spectacles musicaux, le cinéma national et pour les traditions criollas des campagnes proches de la capitale, va permettre à des groupes de chanteurs et musiciens de se produire en dehors du théâtre et de la comédie, d'être sollicités pour l'accompagnement musical de films et l'interprétation de scènes rurales au cinéma, puis de devenir des artistes à part entière, pouvant générer leurs propres espaces de diffusion et publier leurs premiers albums. C'est ainsi qu'apparaissent des groupes tels que Los Guasos de Chincolco créé en 1921, Los Cuatro Huasos en 1927, Le Duo Rey Silva en 1935, Los Huasos Quincheros en 1937, les Sœurs Loyola en 1938 parmi les plus célèbres et les plus prolifiques. La radiophonie et l'industrie du disque vont permettre une popularisation de ces genres musicaux. Divers genres vont se partager le public et les espaces de diffusion, les lieux de sociabilité : les genres importés d'Europe mentionnés tout à l'heure, et déjà bien intégrés, tels que la valse, la polka, le pasodoble, mais aussi des genres afro-américains de la Caraïbe tels que le mambo, d'Amérique du Nord, tels que le swing, le fox-trot, le tango d'Argentine, ainsi que des genres nationaux issus du folklore chilien tels que la cueca, la tonada.

Les artistes urbains prélèvent dans le folklore des éléments propres à évoquer le monde rural et à en construire une vision idyllique, festive, en mettant en relief ses aspects les plus attachants, les plus pittoresques, parfois pour leur potentiel comique mais surtout comme vecteur de nostalgie. L'élément central de cette reconstruction urbaine du monde rural est le *huaso*, un personnage de spectacle inspiré du folklore, à la fois motif et sujet poétique des chansons, dissocié de sa condition sociale d'origine, réinventé en fonction de nouvelles constructions de sens et de nouveaux attributs sociaux, pour être érigé en emblème de l'âme chilienne. Le *huaso*, en principe, est un paysan de condition extrêmement modeste, travaillant dans les grandes fermes, les *fundos* du centre du pays, au contact de la terre et des bêtes. Le *Glosario etimológico* d'Armengal Valenzuela, en 1918, le définit comme un « paysan mal vêtu, confus dans

ENJEUX DE L'INTÉGRATION DE L'INDIGÈNE DANS LA CHANSON POPULAIRE CHILIENNE

sa façon de parler, mais au tempérament joyeux et espiègle¹⁴ ». Or le *huaso* de spectacle se présente sur scène vêtu d'un costume originaire d'Andalousie, composé d'un pantalon, d'une veste courte et d'un chapeau à bords droits, agrémenté d'un *chamanto*, poncho court de laine et de fils de soie tissée et colorée. Il est chaussé de bottes de cuir cirées, ornées d'éperons d'argent. Ce costume, composé pour la scène, est bien plus représentatif des tenues du patron issu de la caste des créoles, du propriétaire des terres et des troupeaux, que du péon, employé de ferme, au sang mêlé.

C'est pourtant autour de ce *huaso*-là que va se constituer un véritable courant, dénommé *Música típica*, un genre musical qui va occuper le devant de la scène musicale urbaine au détriment de formations plus modestes composées d'artistes et chercheurs soucieux de préserver les sources anciennes et les formes les plus fidèles de la culture des campagnes. Formés dans des écoles de chant et des conservatoires, les chanteurs représentatifs de la *Música Típica* projettent sur la scène une image édulcorée et idéalisée en décalage avec les réalités sociales censées être représentées. Le poncho de laine grossière, brune ou grise, comme attribut de l'homme de la campagne perd sa fonction première de protection contre les intempéries, de couverture, pour ne conserver que son aspect pittoresque et compléter une tenue destinée à la scène. Il sera assez vite délaissé au profit du *chamanto*, de confection plus fine. En passant du *huaso* de la campagne au *huaso* de spectacle, ce personnage connaît une ascension sociale inattendue, qui traduit la volonté de l'artiste à produire un folklore et une identité en accord avec sa propre condition sociale.

Quant aux paroles des chansons, elles font l'apologie du monde paysan, de la beauté de ses paysages, de la loyauté des ouvriers envers leur patron, de l'espièglerie des *chinitas*, servantes, pendant féminin du péon ; on évoque avec nostalgie le terroir, l'hospitalité, la maison de famille où aiment revenir les fils et filles devenus citadins en quelques générations. Les paysages, décrits avec nostalgie, sont ceux du Valle

¹⁴ « Campesino mal vestido, enrevesado para hablar, pero alegre y picaresco », Armengal Valenzuela, *Glosario etimológico*, Santiago, Imprenta Universitaria, 1918, p. 341.

EMMANUELLE RIMBOT

Central, la région agricole par excellence, fertile, arborée, la région des grands *latifundia*. Il convient d'aborder la question de la construction de l'image artistique et de la représentation que projettent les artistes au regard de leur appartenance à la bourgeoisie, certains étant même des descendants des familles de l'oligarchie latifondiaire chilienne. La figure du *huaso* dont ils s'inspirent vient des campagnes de cette Vallée centrale, vaste territoire fertile dont les Espagnols se sont appropriés au cours des siècles, cœur historique du pays, où fut fondée en 1541 la première ville, Santiago de Nueva Extremadura, par le Conquistador Pedro de Valdivia. C'est là que s'installèrent les grandes familles créoles de la colonie puis les grands propriétaires terriens du XIX^e. C'est de là que proviendra aussi une bonne partie de la classe dirigeante du XIX^e et du XX^e siècles. Il n'est pas étonnant que le personnage type dont ce Chili fera l'emblème de la culture nationale provienne du territoire même d'où sont issues ces familles.

Le *huaso* de spectacle, stylisé, idéalisé, s'est ainsi transformé en une dizaine d'années en figure emblématique et quasi exclusive du folklore chilien à l'intérieur du pays et, en une dizaine d'années supplémentaires, en un emblème du Chili à l'étranger. Les noms de groupes ou d'artistes intègrent soit un patronyme (Hermanos Barrientos, Los de Ramón), soit une référence à une provenance régionale réelle ou inventée (Los de Pillán, Los de Las Condes, Los de Santiago), ou au monde rural (Los Arrieros de Chile, Los del Sendero, Los Huasos de Algarrobal).

Nous avons parlé de la tenue de scène des hommes, qu'en est-il des femmes ? Dans la tradition, la *cantora* porte une robe à fleurs et le tablier blanc de la servante, marque d'un statut et d'une fonction spécifiques au sein de la micro-société latifundiaire. Un des classiques contenus dans l'anthologie mentionnée plus haut porte ce titre, justement : la *tonada* « El delantal de la china »¹⁵, d'Antonio Viergol et Osmañ Pérez Freire, évoque ce fameux tablier qui semble prendre vie et trahir les émois de la jeune servante courtisée. Le thème du rapport homme/femme se

¹⁵ Cette chanson a vraisemblablement été composée durant les années 1920. Il en existe un enregistrement par l'interprète espagnole La Goya, édité par la maison madrilène *Compañía del Gramófono* en 1924. *El Sol, Diario independiente*, Madrid, 5 juin 1924, p. 6.

ENJEUX DE L'INTÉGRATION DE L'INDIGÈNE DANS LA CHANSON POPULAIRE CHILIENNE

décline parfois en des évocations quelque peu éculées de conquêtes masculines gagnées d'avance et de molle résistance de jeunes filles ravies d'êtres vaincues. Revenons à la tenue vestimentaire des femmes dans la *Música Típica* : un pendant féminin du costume de l'*hacendado* a été conçu à l'initiative du chanteur et musicien Raúl de Ramón, afin de créer un équivalent, du point de vue social, de celui que porte l'homme. Son épouse, membre du groupe, se refusait en effet à entrer sur scène en arborant le tablier de domestique¹⁶.

Il est un grand absent dans tout ce déploiement de symboles de l'identité nationale chilienne : le métis, et plus encore l'Indien. Ce silence n'est pas le nôtre. Photographies d'artistes, paroles et rythmes des chansons, costumes, jusqu'aux proverbes et onomatopées ponctuant l'interprétation d'un thème, construisent une représentation de la culture chilienne d'où sont absents les Indiens et les Métis. Ces Métis sont issus des contacts des Espagnols puis Chiliens avec les Aymaras, les Quechuas et Atacameños, au Nord du terroire ; avec les Kollas, Diaguitas et Mapuches occupant le Valle Central et ses territoires limitrophes ; avec les Fueguinos de l'extrême sud, enfin, dont la désignation en espagnol regroupe en réalité plusieurs ethnies. Car c'est bien le Chili de matrice hispanique, andalouse plus précisément, à l'exclusion du Chili indigène et métis, que les gouvernements successifs utiliseront comme vitrine culturelle, non seulement à l'intérieur du pays mais aussi à l'étranger, au gré des tournées financées par l'État et les institutions qui lui sont subordonnées. La presse chilienne, relayant ces événements et saluant leur réception par le public étranger, en fournit de nombreux exemples. La tournée des Cuatro Huasos à New York en 1939 permet au groupe de se produire dans divers espaces de grande notoriété : le Waldorf Astoria, le grand hôtel de luxe de Park Avenue sur l'île de Manhattan, où ils animeront des soirées privées ; la chaîne CBS pour des concerts radiodiffusés ; et le pavillon chilien de l'Exposition Universelle de New York. La tournée aux États Unis et au Canada, en 1964, du groupe Los de

¹⁶ Osvaldo Rodríguez, *La Nueva Canción Chilena, continuidad y reflejo*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, Premio de Musicología 1986, 1988, p.73.

EMMANUELLE RIMBOT

Ramón, « Imagen de Chile », suivie de l'édition d'un album éponyme, fut financée par le gouvernement de Jorge Alessandri, ancien président de la Confédération patronale chilienne et membre du Parti conservateur¹⁷ et relayée elle aussi par la presse officielle.

Autre exemple de projection à l'attention d'un public étranger, l'album *Recuerdo de Chile* des Huasos Quincheros, édité en 1960 par EMI-Odeón Chile. L'album est composé à l'intention des touristes, comme objet à emporter en souvenir de leur passage dans le pays. Le groupe y est présenté comme le groupe chilien le plus célèbre, son répertoire comme emblématique, et qui rappellera au voyageur « le visage souriant du Chili, gravé à tout jamais dans sa mémoire : l'hospitalité, la bonhomie, la gentillesse de ses habitants ; la symphonie des verts des vallées centrales ; le frais murmure des ses innombrables rivières et ruisseaux grouillants de poissons, etc... la prodigieuse beauté du paysage national »... ; un album conçu comme une « véritable carte postale sonore avec les voix et les guitares de ses plus dignes représentants »¹⁸.

Les Indigènes n'apparaissent donc que de manière fugace. Soit l'Indigène est clairement absent, soit on le retrouve dans une transposition considérablement épurée pour la consommation culturelle urbaine. Dans le domaine de la musique ou de la chanson, en particulier, il s'agit tout au plus d'une couleur donnée au morceau, au sens propre comme au sens figuré, permettant l'évocation d'un exotisme intérieur, un Autre méconnu, bien qu'habitant pourtant sur le même territoire. Un Autre dont on ne partagerait pas le quotidien mais qu'on aime à incorporer avec une sincérité et une empathie affichées, comme un motif de plus dans le paysage culturel national. Quelques compositeurs de la première moitié du XX^e siècle se sont essayés à des expérimentations telles que « Friso araucano » de Carlos Isamitt (1887-1974) en 1931, « El huaso y el Indio », de Juan Casanova Vicuña (1894-1976) en 1941. Les deux auteurs

¹⁷ En 1964, Jorge Alessandri achève son mandat présidentiel, pour lequel il avait remporté les élections de 1958 devant Salvador Allende, à la tête du Front d'Action Populaire rassemblant socialistes et communistes, et devant Eduardo Frei Montalva, à la tête de la Démocratie chrétienne, de centre-droite. Il se présente de nouveau aux élections présidentielles de 1970, comme candidat du Parti national, face à Allende et Frei de nouveau. Ces élections seront remportées cette fois par le candidat socialiste.

¹⁸ Los Huasos Quincheros, *Recuerdo de Chile*, Santiago, EMI-Odeón, LDC-36302, 1960.

ENJEUX DE L'INTÉGRATION DE L'INDIGÈNE DANS LA CHANSON POPULAIRE CHILIENNE

introduisent dans ces compositions savantes, des inflexions, des ruptures de rythme, des séquences de percussion, des dissonances inspirées de leurs recherches personnelles sur la musique mapuche. Dans les années 1940, un nouveau genre fait son apparition, la *mapuchina*, chanson urbaine incorporant des éléments musicaux d'origine mapuche, mêlant des paroles en espagnol et mapudungún, et où prend parole un Indigène mapuche imaginaire. Plusieurs de ces mapuchinas ont été éditées par *Casa Amarilla* : « Panchilla Lincoman » et « Pilana aney (no quiero yo) » d'Hortensia Valdivia, « Mi tierra es mi fortuna » et « A motu yanei », de Fernando Lecaros, entre autres.

Certains, parmi les musiciens, associent leur formation musicale à une démarche ethnologique. Carlos Isamitt se rendra ainsi régulièrement, à raison de sept mois par an, dans les réserves du sud du pays entre 1931 et 1937, une décennie qui, paradoxalement, marque aussi un renforcement du repli des communautés mapuches sur elles-mêmes. Ce repli fut la conséquence du long processus d'expropriation des terres communautaires, de démembrement de leur société, de morcellement des réserves en parcelles isolées, et d'intégration forcée des Indigènes dans la société nationale¹⁹, ce processus dramatique faisant suite à de la campagne d'extermination, ou « Pacification de l'Araucanie », menée par l'armée chilienne entre 1861 et 1883²⁰. Dans ce processus d'intégration forcée, la violence physique fut le premier instrument : violence policière, mais aussi de particuliers, d'habitants, de propriétaires installés sur les terres usurpées ; détentions, mais aussi torture, élimination de résistants, marquage corporel (oreilles coupées, marquage au feu). L'acculturation en fut une autre : l'école fut un instrument d'acculturation par l'élimination

¹⁹ Rapport de la *Comisión para la Verdad Histórica y el Nuevo Tratado con los Pueblos Indígenas*, présidée par l'ex-président de la République, Patricio Aylwin, le 28 octobre 2003. Disponible sur www.mapuche-nation.org/espanol/html/documentos/doc-117.html

²⁰ En 1861, Cornelio Saavedra met en œuvre un plan d'occupation militaire des terres mapuches, par la construction de complexes militaires et l'installation graduelle d'infrastructures et de places fortes. Cette première étape se voulait pacifique et passait par la négociation et l'attribution de prébendes aux chefs locaux. En 1866, le gouvernement impose une Loi d'Occupation : les terres mapuches sont déclarées « tierras fiscales », c'est-à-dire propriété de l'État. À ce titre, elles sont confisquées aux Mapuches. En 1883, le gouvernement crée une Commission sur l'implantation des autochtones (« Comisión radicadora de Indígenas »), en vue de délimiter les possessions des Indigènes et déterminer le statut des terres. Les Indiens perdent leurs terres et sont placés dans des réserves, appelées « reducciones » à partir de 1883 et jusqu'en 1929.

EMMANUELLE RIMBOT

progressive de tout ce que relevait de la culture indigène et l'imposition d'une vision *criolla*, catholique et occidentale²¹.

Du fier et indomptable guerrier du XVI^e siècle de la *Araucana*, poème épique colonial et première page de l'histoire littéraire nationale, à l'Indien dépressif, paresseux et alcoolique, rétif à toute forme d'intégration, des années 1930, en passant par le rebelle, sauvage et imprévisible, de l'époque de l'occupation militaire en Araucanie, les stéréotypes se modifient dans l'imaginaire. Certains perdurent et s'expriment dans le racisme populaire à travers des expressions du type « se le despertó el indio », « se le paró la pluma », avec une petite ambivalence à connotation sexuelle, « estar más contento que mapuche con reloj », « hacer el indio » – ainsi qu'à travers les attitudes. L'absence persistante des Mapuches dans le paysage musical chilien, encore bien réelle dans les années 1960, est symptomatique. Roberto Escobar, sociologue et compositeur, indique que 10% à peine des compositeurs chiliens actifs à la fin des années 1960 reconnaissent avoir une influence thématique ou littéraire de la culture indigène²². Toutefois, cet intérêt porté au monde autochtone, jugé superficiel et purement ornemental, est le signe d'une prise de conscience. Hormis les opéras retraçant l'épopée menée par les Conquistadors en terre indigène, quelques chansons, quoique rares, feront entendre la détresse des Mapuches dans le monde de la capitale. « El copihue rojo », d'Ignacio Verdugo Cavada, écrite en 1904 et mise en musique en 1906, l'évoque en plein contexte d'expropriation. Le *copihue*, fleur rouge sang et emblème du Chili, s'impose comme métaphore idoine du sang versé et du génocide. Mais ces instants artistiques sont rares et de peu d'effet. Il ne s'agit encore que d'évocation en milieu urbain et bourgeois d'un drame qui se produit loin, très loin dans le sud.

Car pour ses habitants, le Chili n'existe dans sa configuration territoriale définitive que depuis à peine une vingtaine d'années, au début du XX^e siècle, et depuis tout juste un demi-siècle dans les années 1930.

²¹ *Commission pour la vérité historique, op. cit.*

²² Juan Pablo González, « Estilo y función social de la música chilena de raíz mapuche », *Revista musical chilena*, n° 179, Santiago de Chile, Enero-Junio 1993, p. 84.

ENJEUX DE L'INTÉGRATION DE L'INDIGÈNE DANS LA CHANSON POPULAIRE CHILIENNE

Cet aspect doit être impérativement pris en compte. Le pays a en effet doublé sa superficie au milieu des années 1880 :

- au nord par l'annexion des territoires appartenant à la Bolivie et au Pérou – les provinces d'Antofagasta et de Tarapacá, respectivement – à l'issue de la Guerre du Pacifique (1879-1884) dont le Chili est sorti victorieux ;
- au sud avec la dernière phase de la pacification de l'Araucanie (1879-1881), menée au même moment, d'ailleurs, que la Conquête du Désert dans la Patagonie argentine.

Il s'agit, dans les deux cas, de mouvements partant du centre du pays, de la Vallée Centrale, cœur historique, économique et politique du pays. Pendant toute la période coloniale, ainsi que pendant tout le XIX^e siècle, le Chili, le Chili historique se conçoit comme une île, une enclave entre l'océan à l'ouest et la Cordillère à l'est, entre le désert de pierre, brûlant et sec, au nord et le désert humide et gelé, au sud. La représentation du pays comme territoire et le concept de nation chilienne a été depuis sa fondation, et encore aujourd'hui, extrêmement centraliste. Le pays s'est construit dans une tension perpétuelle entre ce centre et les marges, un centre qui s'impose et des marges avec lesquelles ce centre entretient des relations pour le moins asymétriques.

Dès lors, on saisit un peu mieux ce qui se joue, encore timidement dans les années 1930 et 1940, plus clairement dans les années 1950, et de manière de plus en plus explicite et militante des années 1960 jusqu'à nos jours. 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. Le changement dans la représentation du mapuche est perceptible à travers plusieurs éléments :

- L'adoption de noms de groupes ou d'artistes en mapudungún. Citons par exemple le cas de la soprano María Georgina Quital Espinoza, active entre 1937 et 1967, chanteuse d'opéra et de musique de chambre, qui se choisira pour nom d'artiste Rayen Quital, associant un prénom mapuche, *Rayen* (feu) et son patronyme Quital (fleur) écartant de fait ses deux prénoms et son deuxième patronyme castillans. On peut citer

EMMANUELLE RIMBOT

les frères Nahuelpan, au début des années 1950, qui, inspirés notamment par le travail de l'Argentin Atahualpa Yupanqui, composent des morceaux mêlant la guitare hispanique aux phrasés, rythmes et instruments *mapuches*. L'utilisation de noms en langue indigène va devenir de plus en plus courant : le groupe Cuncumén (murmure d'eau) créé en 1955, composé d'étudiants formés à l'Université du Chili par Margot Loyola, elle-même formée et orientée par le compositeur et chercheur Carlos Isamitt ; le groupe Quilapayún (trois barbes, en mapudungún) en 1965. D'autres groupes de la même génération opteront pour des noms empruntés au quechua ou à l'aymara, en lien avec les ethnies andines du nord du pays – Inti Illimani, Illapu, Curacas, Huamarí – dans les années 1960–1970, puis – Wampara, Aymará, Yaguarkolla, Paracas, Napalé, Antupay, Mayarauco, Huara, Karaucanto, Antara, Quipamán, Ayllarehue, Llay Llay, Arak Pacha, Guamari, – des années 1980 puis 1990. D'autres encore, feront le choix de noms en espagnol, mais qui suggèrent des éléments de la nature, propres à évoquer la cosmogonie ou l'univers indigène : Raíz, Semilla, Arcilla, Agua, Ventisquero, Cantierra, Alerce, Llanura, Alturas, Tierra del Fuego, Altiplano, etc.

– Les paroles des chansons ne se limiteront plus à l'évocation d'époques lointaines, mais au contraire tenteront de dire la réalité des Mapuches d'aujourd'hui. Seront laissés de côté la célébration du guerrier Araucan de la Conquête et la commisération pour le guerrier vaincu des premières campagnes coloniales, nostalgique de sa gloire passée – « Hoy cantar yo quiero Arauco guerrero, tu pasado lleno de esplendor, tus angustias y tu gran dolor ». La femme indigène fait son apparition à son tour, soit par évocation, à la troisième personne du singulier, soit par apostrophe – « Canta araucana tus quejas / en el fondo de tu ruca (...) llora el corazon al mirar envilecida esa raza dolorida que ingratitud agostó » (1930) –, soit comme énonciatrice de la chanson – « Soy Panchilla Lincomán / pa lo que guste mandar, sí señor, pa' lo que guste mandar²³ ». Destinées à l'interprétation par des artistes lyriques auprès d'un public aisé, ces chansons ont de quoi susciter la perplexité aujourd'hui, tant

²³ « Araucano », Fox-trot de 1929, de Roberto Retes et Oscar Verdugo, enregistré pour la première fois en 1930 ; « Llantos de Arauco », en 1928, de Roberto Retes et Francisco Davagnino ; « Panchilla Lincoman », *mapuchina* d'Hortensia Valdivia, en 1952 (*op. cit.*) Nous tirons ces références de Juan Pablo González, *op. cit.*, p. 93.

ENJEUX DE L'INTÉGRATION DE L'INDIGÈNE DANS LA CHANSON POPULAIRE CHILIENNE

les hommages et marques d'empathie à contretemps peuvent avoir été anachroniques et paradoxaux. De même pour les paroles, s'attardant sur la condition des Indigènes depuis les salles de concert de la capitale : le décalage drastique entre, d'une part, le registre et le contexte de production, circulation et consommation de ces chansons et, d'autre part, la réalité quotidienne et la discrimination subies, ne peut que souligner le caractère pathétique et misérabiliste de ces manifestations.

Les *mapuchinas* de Fernando Lecaros Sánchez tranchent avec les chansons évoquées à l'instant. L'utilisation du mapudungún dans les paroles n'est plus réduite à un simple motif, ou une simple couleur. Elle traduit une démarche consistant à faire entendre autant que possible la voix indigène de la chanson, le *canteur*²⁴, pour reprendre la terminologie proposée par Stéphane Hirschi. De même, l'utilisation de la première personne dépasse la simple fonction d'évocation, au profit d'une identification de l'artiste aux Indigènes dont il tente de faire entendre la voix. En ce sens, l'inclusion de phrases ou de vocables en mapudungún et énonciation à la première personne sont deux outils linguistiques entrant dans la construction de sens de ces chansons. Le Mapuche devient présent. La *mapuchina* la plus célèbre, composée par Lecaros en 1940 et intitulée « A motu yanei », dénonce la couleur de peau comme élément de discrimination : « India por que soy negra me llama por ahí la gente (...) por que llevo en mis venas sangre morena, siempre seré esclava de mi suerte²⁵ ». Dans « Mapuche soy » (1948), de Fernando Lecaros encore en fois, il sera question également de conscience et d'identité : « Mapuche soy, de Kuriñam. Nací entre un copihual de roja flor. Mi corazón sabe cantar. También reír, llorar dicha y dolor. Voy por mis campos bajo la lluvia frente a luna o cara al sol. Entre copihues blancos y rojos escondo enojos de ayer y de hoy. Mapuche soy²⁶ ». Le terme *araucano*, utilisé par les Espagnols de la colonie, puis par les Chiliens, s'efface au profit du terme *mapuche*, en langue *mapudungun*,

²⁴ Le néologisme « canteur », proposé par Stéphane Hirschi, permet d'attribuer à la chanson une voix énonciatrice équivalente du narrateur en littérature. Stéphane Hirschi, *Les Frontières impossibles de la chanson*, Valenciennes, Presses universitaires, 2001, p. 12.

²⁵ *Ibid.*, p. 95.

²⁶ *Ibid.*, p. 97.

EMMANUELLE RIMBOT

qui est le terme par lequel ce peuple se désigne lui-même et dans sa propre langue : « gente de la tierra ». *Araucano* aurait été emprunté aux Incas qui employaient des formes apparentées (*ayarauca*, *purumauca*, *promauca*), pour désigner les ennemis, les insoumis (*auka*), les sauvages, les rebelles (*purum*) des terres du sud.

C'est ainsi que le Mapuche commence à figurer, moins comme entité littéraire, comme dans les chansons d'hommage au guerrier d'antan, que comme entité incarnée, du moins dans l'intention. Lecaros, puis les chercheurs et musiciens folkloristes, vont s'efforcer de porter sur la scène et à travers les ondes la voix des Indiens des communautés, ainsi que celles des Indiens et Métis ayant migré vers les centres urbains. Paroliers, interprètes et musiciens s'attachent à exprimer au présent le désarroi du Mapuche, sa frustration, mais aussi la conscience de son histoire, de sa condition et sa propre spécificité ethnique et culturelle. Ces chansons, bien que rares, ont eu le mérite de faire entendre ces voix discordantes dans une société qui fait la sourde oreille. Comme l'explique le musicologue Juan Pablo González à propos de « Mapuche soy », la colère d'hier persiste dans la colère d'aujourd'hui et, à ce titre, elle apostrophe le Chilien qui l'écoute, ce Chilien qui par son silence se rend complice de la perpétuation d'un système depuis la colonisation jusqu'à nos jours.

Avec l'apparition de Violeta Parra, puis de Victor Jara, au début des années 1950, c'est une nouvelle page de l'histoire sociale de la musique chilienne que l'on voit s'ouvrir. L'un comme l'autre vont parcourir le pays à la recherche des sources de la tradition populaire. Sous leur impulsion, et en étroite collaboration avec eux, de jeunes artistes vont s'engager dans la recherche, la collecte et la création musicale et chansonnière, et donneront naissance au milieu des années 1960 à un mouvement extrêmement prolifique et novateur que l'on connaît sous le nom de *Nueva Cancion Chilena*. Si l'intérêt se portera davantage, quantitativement, vers les cultures indigènes du nord du pays, le travail de Violeta Parra en particulier, celui de Victor Jara, de Margot Loyola et de quelques autres, aura pour effet de poursuivre cette prise de position croissante de la conscience de la tragédie subie par le peuple mapuche. Il sera question cette fois, non plus d'évoquer l'Indigène, mais de l'incarner, de le rendre

ENJEUX DE L'INTÉGRATION DE L'INDIGÈNE DANS LA CHANSON POPULAIRE CHILIENNE

présent et réel dans la conscience nationale. Les recherches, plus fines, réalisées par les interprètes et créateurs eux-mêmes, portent leurs fruits et permettent la composition de morceaux et de textes bien plus parlants et plus juste. « Arauco tiene una pena », également connue sous le titre « Levántate Huenchullán », de Violeta Parra, s'adresse tant aux Mapuches qu'aux Chiliens. C'est une invitation à l'insurrection : chaque strophe termine par un appel à se relever et retrouver sa dignité, et pour chacun de ces appels la chanteuse s'adresse à un personnage, un héros ou un martyr de la cause mapuche : Huenchullán, Curimón, Manquilef, Callfull, Callupán, Pailahuán. Ces noms sont tous des oxytons²⁷ et sont placés en fin de strophe, marquant ainsi une prosodie que l'on retrouve dans les rythmes mapuches. La scansion est marquée par le tambour. L'ensemble est extrêmement sobre. La chanson « Guillatún » est à relever elle aussi, car elle met en scène un rituel mapuche, destiné à implorer le « Roi du ciel » d'arrêter la pluie afin que les récoltes soient épargnées. On retrouve l'emploi d'oxytons en fin de vers : mots courants en espagnol (*temporal, barrial, llorar, San Juan*) et mots en mapudungún (*nguillatún, kultrún, machitún*). Ces accents prosodiques reproduisent le phrasé descendant des incantations mapuches et contribuent à l'unité sémiologique de la chanson formant un tout. C'est de cette unité, de cette cohérence interne, que la chanson tire sa légitimité et sa pertinence.

Dans une société postcoloniale où persiste encore une hiérarchisation entre descendants de colons et descendants de colonisés, l'exposition du moindre aspect de la culture des peuples ou communautés mises à la marge peut être perçue comme un acte militant. Rappelons la distinction que formule l'aphorisme attribué au chanteur Facundo Cabral et repris par Mercedes Sosa : « cantante es el que puede, cantor es el que debe ». Les Indigènes du Chili ont d'abord fait l'objet d'une politique de neutralisation par la guerre à la fin du XIX^e, puis par l'intégration forcée durant les décennies suivantes, puis par un processus d'invisibilisation. Projeter la voix, les sons et la sensibilité indigènes devient un acte politique, en particulier dans les années 1960, car il est question d'opposer à la musique traditionnelle

²⁷ Mot dont l'accent tonique est placé sur la dernière syllabe.

EMMANUELLE RIMBOT

dominante, héritière de la culture créole un autre Chili, populaire, métis, en accord avec le projet d'une société nouvelle, portée par l'alliance des partis de gauche autour de la personne de Salvador Allende.

Sur les vertus de la musique et de la chanson, en particulier celles issues de la tradition orale, dans leur capacité à fédérer et impulser identification et sentiment national, Augusto Pinochet ne s'est pas trompé. Les artistes les plus actifs, Victor Jara au premier chef, seront assassinés ou contraints à l'exil. Un bureau de la censure est très vite mis en place et se chargera d'établir des listes d'indésirables, où figureront des noms d'artistes, des titres de chansons, et même des instruments. Ainsi *charangos*, *quenas*, *zampoñas* des Andes, *kultrunes*, *pifilcas*, *trutucas* du sud tombent en disgrâce. Parmi les assesseurs de ce bureau de la censure, le directeur artistique du groupe de *Música típica criolla* le plus en vogue, Benjamin Mackenna, secrétaire des Relations culturelles du Secrétariat général du gouvernement²⁸. La *Música típica criolla* et le *Neofolklore* qui la renouvelle et la rajeunit dans les années 1960, reprennent leurs aises et leurs chansons, des *cuecas* et *tonadas* en majeure partie, redeviennent le modèle dominant de la culture traditionnelle chilienne, tant dans la représentation projetée à l'extérieur des frontières, qu'à l'usage interne au pays, au point de devenir des genres emblématiques de la culture officielle du nouveau régime. Le 18 septembre de 1979, la *cueca* sera même promue « danse nationale » par le régime militaire, dans un décret paru au *Journal officiel*.

Du milieu des années 1960 à la fin des années 1980, de la mobilisation autour du projet socialiste de Salvador Allende au référendum ayant mis fin à la dictature militaire, la très forte polarisation politique de la société chilienne a trouvé dans la chanson populaire un terrain propice à la confrontation de conceptions antagoniques de la fonction sociale du chanteur et des composants de l'héritage culturel. Bien que lésés par le désintérêt des médias et de l'industrie musicale, des musiciens

²⁸ Benjamin Mackenna, que nous avons eu l'occasion d'interviewer en avril 2009 dans le cadre de nos recherches, évoque facilement cette époque de collaboration, comme une activité de diffusion culturelle (« labor de extensión cultural ») et réfute avoir exercé toute censure. Cependant, de nombreux témoignages d'artistes ont révélé les avertissements et mises au pas subies au sujet de l'emploi d'instruments indigènes ou la fréquentation d'artistes associés à l'Unité Populaire.

ENJEUX DE L'INTÉGRATION DE L'INDIGÈNE DANS LA CHANSON POPULAIRE CHILIENNE

et des chercheurs soutenus par leur public ont lutté pour opposer à la conception d'un Chili homogène, sans Indiens – « en Chile no hay indígenas, son todos chilenos »²⁹ –, celui d'un Chili multiculturel et métis. Plusieurs milliers de Chiliens ont fui le pays au lendemain du coup d'état, plusieurs millions sont restés. De nouvelles générations ont éclos dans et hors du pays, se sont rencontrées et se sont succédé durant les cinq dernières décennies. Elles sont porteuses aujourd'hui d'une nouvelle définition de l'identité nationale. Comptant de plus en plus de Chiliens au métissage assumé parmi leurs artistes et leur public, elles dénoncent de plus en plus ouvertement les dénégations séculaires sur la diversité ethnique, culturelle et sociale de leur pays. Marchant dans les pas de leurs aînés, les chanteurs et les musiciens embrassent leur rôle de passeurs, d'intermédiaires, de « proclamateurs » d'une identité multiple et complexe, dont la vocation est d'« occuper les tribunes de l'identité, de dire qu'il existe un groupe, doté d'une histoire et de caractères propres qui doivent être défendus³⁰ » et d'offrir un récit et des symboles porteurs de sens pour la communauté.

Bibliographie

BAUMAN, Richard, *Verbal art as performance*, *American Anthropologist*, n°77, 1975, in *Papers from the American Anthropologist, 1971-1995*, Arlington, Regna Darnell Publisher, 2002, p. 165-199

DÔLZ-BLACKBURN, Inés, *Violeta Parra y la expresión poética de la conciencia social*, *Folklore Americano*, n°56, julio-diciembre 1993, p. 43-73

FUENZALIDA, Valerio, *La industria fonográfica chilena*. Santiago, CENECA, 1985

FUNDACIÓN FUCOA, *La tonada de Margot Loyola. Vida y obra de la folclorista y revisión de sus aportes a la música tradicional de Chile*, Santiago, Fundación Fucoa, Fondo de Fomento para la Música Nacional, 2018

GONZÁLEZ, Juan Pablo, *Evocación, modernización y reivindicación del folklore en la música popular chilena : el papel de la performance*, *Revista Musical*

²⁹ Estanislao Gacitúa, *Hacia un marco interpretativo de las movilizaciones mapuche en los últimos 17 años*, *Nütram*, año VIII, n° 28, Santiago, 1992, p. 33. Cité par Gabriel Salazar et Julio Pinto, *Historia contemporánea de Chile II : Actores, identidad y movimiento*, Santiago, LOM, 1999, p. 165.

³⁰ Denis Constant-Martin, « Le choix d'identité », *Revue Française de Science Politique*, vol. 42, n° 4, Paris, Presses Universitaires de France, août 1992, p. 587.

EMMANUELLE RIMBOT

Chilena, vol. 50, n° 185, Santiago, Editorial Universitaria, enero-febrero 1996, p. 25-37

GONZÁLEZ, Juan Pablo, « Estilo y función social de la música chilena de raíz mapuche », *Revista musical chilena*, n° 179, Santiago de Chile, Enero-Junio 1993, p. 78-113

GONZÁLEZ, Juan Pablo, *Clásicos de la música popular chilena. Vol I : años 1900-1960*, Santiago, Sociedad Chilena de Derechos del Autor- Ediciones Universidad Católica de Chile, 1994

GONZÁLEZ, Juan Pablo, ADVIS, Luis, *Clásicos de la música popular chilena. Vol II : 1960-1973*, Santiago, Sociedad de Derechos del Autor - Ediciones Universidad Católica de Chile, 1998

GONZÁLEZ, Farfán, Cristian, BRAVO CHIAPPE, Gabriela, *Ecos del tiempo subterráneo : las peñas en Santiago durante el régimen*, Santiago, Lom Ediciones, 2009

HIRSCHI Stéphane. *Les Frontières impossibles de la chanson*, Valenciennes, Presses universitaires, 2001

MARTIN, Denis-Constant, « Le choix d'identité », *Revue Française de Science Politique*, vol. 42, n° 4, Paris, Presses Universitaires de France, août 1992, p. 583-593

RODRÍGUEZ MUSSO, Osvaldo, *La Nueva Canción Chilena, continuidad y reflejo*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, Premio de Musicología 1986, 1988

SALAZAR, Gabriel, PINTO, Julio, *Historia contemporánea de Chile II : Actores, identidad y movimiento*, Santiago, LOM, 1999

VICUÑA, Ignacio, *Historia de los Quincheros, 1937-1977*, Santiago, Ediciones Ayer, 1977

ZUMTHOR, Paul, « Chansons "médiatisées" », *Études françaises*, Les Presses de l'Université de Montréal, num. 22-23, 1987, p. 13-19

Discographie

HUASOS QUINCHEROS, *Recuerdo de Chile*, Santiago, EMI-Odeón, LP LDC-36302, 1960

PARRA, Violeta, *Las últimas canciones de Violeta Parra*, Santiago, RCA-Victor, CML 2456, 1966

PARRA, Violeta, *Canciones reencontradas en París*, Santiago, DICAP, DCP-22, 1971 [à partir d'une édition française, par ARION, dont les enregistrements furent réalisés entre 1961 et 1963]

10. ANA TIJOUX, CHANTEUSE AUX IDENTITÉS MULTIPLES. L'ART AU SERVICE DU MÉTISSAGE LATINO-AMÉRICAIN

Julien JOLY¹

Alors que les engagements, les rêves d'une autre société font convulser le Chili en cette fin d'année 2019, il est essentiel d'observer que l'artiste qui a le plus associé son nom aux mouvements sociaux et manifestations l'a fait à la force d'une chanson. Le « Cacerolazo » (qu'on peut traduire par « coup de casserole ») d'Ana Tijoux est rapidement devenu un matériau audiovisuel emblématique de cette actualité chilienne. Par la mélodie, le texte mais également grâce à un clip devenu viral, qui peut faire référence aux mêmes qui façonnent la cartographie de la culture internet depuis quelques années.

Ana Maria Tijoux, née en 1977, est une chanteuse et rappeuse franco-chilienne active depuis le début des années 1990. Figure essentielle des nouvelles chansons latino-américaines du XXI^e siècle, elle participe aux luttes et engagements inhérents au Chili, à l'Amérique latine mais aussi au sein d'un spectre plus universel. Tout en affirmant, grâce à la pluralité de ses influences et la richesse de ses identités, une nouvelle culture chilienne et latino-américaine. Une nouvelle culture, forte de ses interactions avec les cultures-mondes qui régissent notre époque. Cet article me permettra d'évoquer les différents versants qui nourrissent sa trajectoire et ses pratiques artistiques, pour illustrer et donner du relief aux apports d'Ana Tijoux dans ces métissages latino-américaines contemporains.

¹ Docteur

JULIEN JOLY

1. L'arrivée au monde : une fille transnationale, loin du Chili

1.1 Fille d'exilés : côtoyer le traumatisme et se construire entre plusieurs strates

Ana Tijoux naît à Lille, de parents chiliens exilés suite au coup d'État militaire du 11 septembre 1973 mené par Augusto Pinochet. Son enfance est donc marquée par la désorientation familiale, où identités et repères sont chamboulés après une période d'extrêmes tensions, violences et émotions, propres aux 1000 jours de l'Unité Populaire portée par Salvador Allende. Née française, la jeune Ana Maria est chilienne sur le papier, tout en ayant une certaine distance avec son pays d'origine. Ses drames. Ses vérités. Cela se ressentait d'ailleurs sur la langue utilisée en famille :

A la maison, mes parents me parlaient en espagnol et je répondais soit en français, soit en mélangeant le français et l'espagnol. C'était très bizarre².

Le fait de grandir loin de la terre de ses ancêtres (à Lille, puis Paris à partir de 1982) incarne alors une porte ouverte pour sentir les altérités, prendre conscience de l'Autre, de l'universel :

Je crois que j'ai eu une superbe éducation : mes parents ont toujours eu une vision très internationaliste. Au-delà du Chili. Et je crois que la France, sur ça, a été super aussi. On avait des amis de partout, il y avait une sensibilité, aussi, face à l'Autre³.

J'ai la chance d'avoir une mère intelligente, réfléchie, avec un sens critique développé, qui m'a donné beaucoup d'outils pour affronter le monde⁴.

Affirmation d'une identité bafouée par la dictature, nostalgie des vibrations de l'Amérique latine, refus des réalités de l'exil chez ses parents : tout cela conduit Ana Tijoux à écouter énormément de musiques latino-américaines au sein du foyer familial. Dès ses jeunes années, Chili et Amérique latine s'embrassent dans les mélodies du quotidien hexagonal, contribuant à décoloniser l'imaginaire de la jeune fille concernant les

² Entretien avec Luis Hernandez Navarro, diffusé sur TeleSur TV dans l'émission « Cruce de palabras », le 25 novembre 2016.

³ Entretien avec Antoine de Caunes, diffusé sur France Inter dans l'émission « Popopop », le 16 octobre 2019.

⁴ Entretien avec Katherine Salosny, diffusé sur TVN Chili dans l'émission « No culpes a la noche », le 25 mai 2018.

frontières et rivalités entre sociétés et cultures du continent. Le métissage latino-américain devient une évidence, grâce à une éducation inspirée :

Mes parents, en France, écoutaient beaucoup de Chico Buarque (Brésil), Daniel Viglietti (Uruguay), Victor Jara (Chili), Astor Piazzolla (Argentine), Ruben Blades (Panama). On a toujours eu la culture latinoaméricaine dans la maison familiale. Et comme je vivais en banlieue parisienne, mes camarades de classe et amis étaient originaires du Maroc, d'Algérie, de Tunisie, du Mali, du Congo. J'ai donc beaucoup écouté de musiques africaines. Du coup, ça a construit cette sensation, cette certitude en moi : la musique est un langage universel⁵.

Entre fantasme, idéal chilien et réalités françaises, Ana Tijoux vit ses premières années dans un cadre multiculturel, nourrissant ses curiosités pour créer sa propre identité. C'est à l'adolescence que l'immersion dans la musique débute. Par le biais du hip-hop et de la danse, première pratique d'Ana Tijoux dans ce milieu, à la fin des années 1980. Fruit d'un syncrétisme entre musiques latino-américaines et hip-hop (genre musical plus largement influencé par les musiques noires), Ana Tijoux mélange ses influences au sein d'un cocktail inédit, cosmopolite.

1.2 Retour au Chili : attrait pour les marges, les alternatives

À partir de 1983, Ana Tijoux découvre le Chili, rendant réel, palpable, une terre racontée mais jamais ressentie, jamais vécue. En 1993, quelques années après la chute du régime dictatorial de Pinochet, les parents de la jeune danseuse décident de rentrer au Chili. Elle a seize ans. Ce changement de vie n'est pas simple, et il fallut un certain temps à l'adolescente pour créer un dialogue serein, fructueux, avec son pays d'origine.

Quand je suis arrivée, ce fut un coup dur, qui m'a forgé : la difficulté donne un charme différent à l'amour que je découvre, petit à petit, pour le Chili. Je suis tombée amoureuse du Chili, de Santiago, grâce à des petites choses du quotidien⁶.

⁵ Entretien d'Ana Tijoux, Music Choice, 10 octobre 2012.

⁶ Entretien avec Katherine Salosny, diffusé sur TVN Chili, *op. cit.*

JULIEN JOLY

Le retour d'exil, vécu par procuration pour une Ana déjà sensibilisée aux rythmes du hip-hop en France, est jonché d'incompréhensions, de frustrations. De découvertes, de rencontres, de prises de conscience. Évidemment, la rage d'être un peu d'ici, un peu d'ailleurs, les souffrances endurées par les proches et l'accueil de la société chilienne vont inspirer le bouillonnement de sa plume. Des mots pour matérialiser ses éruptions intérieures. En s'installant au Chili, Ana Tijoux s'immerge rapidement au sein des communautés hip-hop de la capitale. D'abord danseuse, elle développe et affirme ses capacités littéraires et musicales pour devenir rappeuse, au milieu de la décennie. Le besoin d'écrire, d'exprimer ses sentiments tout en représentant ceux des autres donne un sens à ses engagements artistiques, au sein d'un genre musical dont l'essence est la remise en question des fondements des sociétés. Plus de 20 ans plus tard, elle n'a d'ailleurs pas changé sa ligne de conduite quand elle écrit et partage le morceau *Cacerolazo* :

L'action immédiate était nécessaire, il n'y avait pas à se poser de questions. Dans mes morceaux, je ne dis rien de nouveau, je n'invente rien. Je fais un mix de choses que demandent les gens. J'ai commencé à faire de la musique pour ça, je n'ai pas fait des études particulières, j'avais un besoin, un truc à dire, à exprimer⁷.

Né au tout début des années 1970 dans le Bronx (quartier majoritairement peuplé par des communautés afro-américaines), le hip-hop naît de l'affirmation identitaire et culturelle de minorités marginalisées par le modèle sociétal dominant aux États-Unis. Basé sur l'expression des doléances et frustrations des marges, ce mouvement fusionne divers éléments rythmiques, venus d'Afrique et des Caraïbes, à l'utilisation du langage pour exprimer les réalités du quotidien. Il a l'avantage d'être accessible et peu exigeant en termes matériels : dans les années 1970 et 1980, le hip-hop devient une voie pour les sans-voix. Tout en récoltant une audience toujours plus étoffée, que ce soit aux États-Unis, mais également dans d'autres sociétés (notamment en Europe de l'ouest), c'est

⁷ Mathieu Dejean, « Le Chili n'était pas endormi, il était anesthésié », interview d'Ana Tijoux, *Les Inrocks*, 25 octobre 2019 (lien : <https://www.lesinrocks.com/2019/10/25/actualite/monde/la-rappeuse-ana-tijoux-le-chili-netait-pas-endormi-il-etait-anesthesie/>)

un art qui utilise, par le biais du *sampling*, des extraits musicaux venus de genres variés. Il incarne le métissage musical, tout en étant un patrimoine culturel foisonnant d'horizons, de par la variété des personnes et des communautés qui se l'approprient. D'abord national, le hip-hop accède à un statut transnational, à l'aune des années 1990. Il devient un mode de vie, un univers commun pour de nombreux êtres, qui intègrent, avec toutes les richesses de leur diversité, un groupe sans nationalité définie : « Le hip-hop c'est ma maison, mon arbre, mon refuge⁸. »

Ana Tijoux est le fruit de cette culture transnationale. Elle participe à en fixer les jalons dans un Chili post-dictature encore traumatisé, et peu loquace par rapport aux drames récemment vécus. Évidemment, l'histoire nationale va imprégner de toutes ses spécificités un art venu d'ailleurs. Au Chili, les cultures musicales dominantes sont alors traditionnelles (notamment la *cueca* ou la *cumbia*), mais également des chansons à textes, épurées, engagées et donnant la part belle aux instruments et rythmiques andines (avec comme figure de proue Victor Jara). De plus, le rock national s'est forgé une audience assidue dans les années 1980, notamment chez les jeunes générations à la recherche d'un exutoire, d'une musique contestataire connectée aux temps troublés de la dictature. Le hip-hop chilien naît au début des années 1990, lorsque le pays s'ouvre après la fin du régime dictatorial (1990) : il est alors marginal, et Ana Tijoux va accompagner son essor durant cette décennie, participant à nourrir la culture nationale d'une nouvelle forme musicale à forts échos sociopolitiques. L'oubli, le déni défendu par les pouvoirs chiliens devient l'ennemi numéro un des artistes engagés. Et le hip-hop ne fait pas exception. Ana Tijoux pas davantage.

En 1997, elle cofonde *Makiza*, groupe qui va devenir une référence dans le panorama musical chilien. Pour la qualité de leurs chansons tout autant que par la force des contestations et mises en lumière de faits historiques tombés dans l'oubli, notamment par rapport à la dictature. Contester, prendre conscience, lutter, critiquer mais aussi éduquer : Ana Tijoux prend à cœur cette fonction de l'artiste : un médiateur culturel, qui peut participer à nourrir les curiosités, élever les consciences.

⁸ Entretien avec Katherine Salosny, diffusé sur TVN Chili, *op. cit.*

2. Évoluer, sans cesse. Entre traditions et modernité (années 2000)

2.1 Lutter contre l'oubli : honorer les mémoires, secouer les inerties du présent

Se réclamant d'un art où les mots doivent faire bouger les lignes, Ana Tijoux participe à la libération des mémoires, des paroles. À l'invitation aux souvenirs, tout en pointant du doigt les coupables et les héritiers de la dictature, encore bien présent dans les hautes sphères du pays. Son art est brûlant, au service de la majorité silencieuse. Au service de la connaissance pour se débarrasser des démons intérieurs, et arpenter plus sereinement les chemins de demain.

Par exemple, le morceau *En paro*⁹ est une attaque frontale contre le modèle post-dictature chilien. C'est alors l'héritier direct de celui construit en dictature, dont le pouvoir et la puissance symbolique perdurent, malgré l'apparence d'une démocratie. On peut noter cette préoccupation viscérale à mettre en valeur les populations marginalisées par le modèle dictatorial chilien. Cela concerne par exemple les communautés *mapuches*, négligées dans le roman national et repoussées vers les portes de l'oubli, de la transparence par les pouvoirs en place. Cette volonté de donner du relief à ces versants négligés, et pourtant essentiels à l'identité chilienne, devient un des engagements clés portés par Ana Tijoux, au fur et à mesure de son œuvre.

Autre chanson clé de Makiza : *La rosa de los vientos* (1999). Le thème de l'exil est abordé, tout comme celui des enfants nés hors du Chili, qui peinent à trouver leur place, une fois de retour sur la terre de leurs ancêtres. Ces oubliés de la transition post-dictature à la démocratie sont mis en lumière grâce à cette chanson, participant d'une reconfiguration de l'identité chilienne, prenant en compte ses mélanges et métissages, liés

⁹ Du groupe Makiza, dans l'album *Aerolíneas Makiza* (piste 8), 1999.

aux bouleversements historiques. Et questionnant, de fait, l'inertie des frontières, des cultures et identités de par sa condition de fille d'exilés :

Le monde est une grande arche de Noé. Oui, je suis née ailleurs et j'en suis fière, comme d'avoir du sang indien. C'est encore mieux car c'est une belle richesse ! Je suis une globe-trotter, je me construis sans inerties : là où je débarque, c'est ça mon monde. Je suis du nord, du sud, de l'ouest, de l'est. Une voyageuse sans arrêt, sans nom, sans papiers ; une Ulysse sans terre promise. Je crée ma propre Odyssée moderne¹⁰.

Les thématiques, ainsi que le genre musical, façonnent un art où la remise en question de l'ordre établi se mêle à la mise en lumière d'identités multiples. Où l'essence chilienne côtoie les expériences vécues à l'étranger. Cela contribue à faire d'Ana Tijoux, dès ses premiers pas artistiques avec *Makiza*, une créatrice qui nourrit le métissage culturel, identitaire, historique entre le Chili et le reste du monde. Redéfinissant par la même le modèle chilien, en le complexifiant.

2.2 Du hip-hop à la « chanson » latino-américaine : synergies, fusions et métissages

« J'écoute du hip-hop, mais j'écoute de la musique en général¹¹. »

En 2006, Ana Tijoux débute une carrière en solo. Son art devient source d'expérimentations, de mélanges entre traditions et modernité. Elle n'hésite pas à s'affranchir des codes classiques du hip-hop, au passage, avec une place toujours plus importante faite au chant, aux mélodies. Aux langages audiovisuels en général. D'abord musique de puristes, ce hip-hop strict des débuts se transforme progressivement en un art plus « accessible », faisant des messages portés la priorité par rapport à une sacralisation des codes et règles tacites du hip-hop. C'est riche de ce cocktail métissé qu'Ana Tijoux va poser les jalons de son propre style, sa signature unique. Elle nourrit le hip-hop des débuts de références, d'influences et d'outils au service d'une musique plus complexe, et moins définissable. Synchrétismes et dépassements deviennent ses *leitmotifs*.

¹⁰ Makiza, extrait de « La rosa de los vientos », dans l'album *Aerolíneas Makiza* (piste 5), 1999 (traduction personnelle).

¹¹ Entretien avec Antoine de Caunes, diffusé sur France Inter, *op. cit.*

JULIEN JOLY

En 2007, son premier album solo (*Kaos*) est marqué par un mélange des genres : funk, soul, musiques latines et africaines. La rappeuse se met à chanter, donnant plus d'amplitude à ses compétences vocales. De plus, elle collabore avec des artistes d'autres horizons (exemple de Julieta Venegas, chanteuse pop mexicaine, ou encore Bajofondo, groupe argentin), élargissant le spectre de ses possibilités créatives. Elle se permet d'ouvrir le champ des possibles ailleurs que dans l'unique univers chilien :

Je trouve que c'est beau, et louable, de rompre avec tous les fascismes, toutes les barrières musicales. Même si on me dit : « Ça ne se fait pas, de mélanger musiques traditionnelles et hip-hop », je tente le coup. C'est beau de réinterpréter, faire une relecture de ces musiques traditionnelles. Avec mes compagnons de route musicaux, on essaie. On rit. On se trompe. On tâtonne, on savoure aussi : c'est une belle aventure¹².

L'ambition artistique d'Ana Tijoux est un mélange entre traditions et modernité. Musicalement, avec l'utilisation de percussions, instruments à vent, les rythmiques andines s'invitent dans un hip-hop fortement influencé par des références jazz. Tout en faisant également la part belle aux maîtresses et maîtres de la chanson latino-américaine des années 1960-70, dans les univers sonores et les paroles : Victor Jara, Violeta Parra, Mercedes Sosa et bien d'autres... C'est une occasion pour inscrire, au sein du panorama des musiques latino-américaines, le hip-hop comme un prolongement naturel de ce que l'on a nommé « la nouvelle chanson latino-américaine », dans les années 1960. Lorsque cet art se mettait au service des perspectives politiques progressistes et révolutionnaires (par exemple dans le Chili de Salvador Allende).

C'est en 2009 qu'Ana Tijoux va véritablement se révéler aux yeux du public chilien, mais aussi latino-américain et plus largement international, grâce à son album *1977*. Il est un aboutissement des expériences et expérimentations effectuées par la franco-chilienne jusqu'ici : le métissage, le syncrétisme entre sa culture chilienne, son identité latino-américaine et sa condition de fille d'exilés est sublimé par un foisonnement créatif notable, qui va lui donner un nouveau statut, celui d'une référence en

¹² Entretien avec Luis Hernandez Navarro, diffusé sur TeleSur TV, *op. cit.*

Amérique latine. Avec cet album, elle fait de ce mélange des genres et des vocabulaires une signature propre, qui transcende les générations et les publics. Par la puissance du métissage artistique, elle invite à un métissage des auditeurs, unis par un même langage, un univers de pensées qui rassemblent et des valeurs communes.

3. Les années 2010 : reliefs et engagements transnationaux

Pour m'informer, je m'informe de ce qui se passe dans le monde. Les problèmes chiliens ne sont pas spécifiques au Chili, ce sont des problématiques présentes à l'échelle mondiale : les migrations, le féminisme, les violences sont des problématiques mondiales. On ne peut pas limiter ces thèmes à des problèmes liés à un territoire en particulier. En comprenant ce qui se passe ailleurs, on comprend d'autant mieux ce qui se passe ici¹³.

3.1 Le temps de la synthèse : Chili et autres identités s'emmêlent, avec des échos mondiaux

Parler aux autres, c'est faire de la musique. La beauté des connaissances, c'est lorsqu'elles entrent dans la vie quotidienne de chacun. La connaissance est une réflexion permanente. Et la rébellion n'a pas d'âge¹⁴.

Avec ses nouveaux albums, Ana Tijoux revient à ses origines chiliennes, en questionnant les manières de les transcender pour s'approprier les inerties globales d'une décennie peuplée d'agitations (exemples : Occupy Wall Street, les mouvements du 15 mai 2011 en Espagne et les révoltes étudiantes chiliennes, incarnée par la figure médiatique qu'est Camila Vallejo). L'artiste fait une force du mélange, du métissage, de l'ouverture au monde et aux sources pour s'informer, s'éduquer. Une nécessité. Une fusion exaltante et bienvenue. Les références au livre de Naomi Klein, *La stratégie du choc* (2007), sont évidentes et attestent, chez Ana Tijoux, d'une pensée altermondialiste, qui dépasse l'identité chilienne pour la

¹³ Entretien avec Katherine Salosny, diffusé sur TVN Chili, *op. cit.*

¹⁴ Entretien avec Luis Hernandez Navarro, diffusé sur TeleSur TV, *op. cit.*

JULIEN JOLY

nourrir d'un regard transnational. En effet, son art est aussi celui de transmettre des idées transnationales, d'être un relais, notamment pour un public pour qui l'accès à la culture pourrait être restreint. Métissage des horizons, métissage dans les points de vue sur la réalité vécue : son morceau *Shock* illustre cette dynamique :

Constitution de Pinochet : lois de l'Opus Dei, un livre fasciste, militaire déguisé grâce au pardon des élites. Tombent les gouttes, la Bourse s'effondre, les frondeurs s'emparent d'une machine brisée. Et là ils la démembrant, ils vendent tout. Tout doit être rentable, la vie, la mort : tout est commerce. Toi, tout le monde, la graine, la Pâques, les méthodes et les cœurs. Avec la mémoire, avec l'histoire : le futur c'est maintenant. Tout cet immense tube à essai, tout ce laboratoire, tous ces échecs, tout ce modèle économique ancestral voué à l'échec. Et tout se criminalise. Tout est justifié dans les journaux, tout se confisque, tout se piétine. Tout est fiché, rangé, classifié¹⁵.

L'idée est d'élargir le spectre de la pensée, en prenant conscience que les logiques hiérarchiques d'oppressions menant aux inégalités ne sont pas propres au Chili : « Le voyage permet de se rendre compte que nombre de processus sont liés, au-delà des frontières. On y développe son sens critique, et l'envie de partager ses observations¹⁶. »

Mettre en valeur ces dynamiques globales permet aussi à son public de grandir, de s'agrandir, tout en s'affranchissant des barrières que sont les frontières du national. L'identité transnationale d'Ana Tijoux se dote d'une sorte de mission : tenter d'être une médiatrice, artistique et citoyenne, entre sociétés, engagements et cultures. Et cela, en faisant l'éloge des racines chiliennes, latino-américaines, ces piliers grâce auxquels chacun se construit et donne du sens à sa place dans un monde globalisé. D'où l'importance, par exemple, de la cause mapuche, l'importance de la mise en valeur des cosmogonies des peuples précolombiens et leurs interactions avec notre époque.

Les années 2010 confirment ce virage internationaliste pris par Ana Tijoux, avec 2 albums : *La bala* (2011) et *Vengo* (2014). Son art est fortement ancré par une perspective de syncrétismes culturels au service

¹⁵ Ana Tijoux, extrait de « Shock », dans l'album *La bala* (piste 2), 2011 (traduction personnelle).

¹⁶ Entretien avec Luis Hernandez Navarro, diffusé sur TeleSur TV, *op. cit.*

de messages, de valeurs qui aspirent à dépasser le cadre chilien pour une aire de diffusions plus globale. Les collaborations, voyages, expériences façonnent une discographie où Ana Tijoux mêle l'incandescence du hip-hop sous sa forme la plus traditionnelle, les chansons plus pop où les racines latino-américaines transpirent, les expérimentations sonores ainsi que des routes ouvertes à l'international. Un exemple est la collaboration avec Shadia Mansour (britannique et palestinienne), qui permet d'installer sa musique engagée comme un porte-drapeau des voix dissidentes, remettant en question l'ordre établi au niveau mondial, avec la chanson *Somos sur*¹⁷.

S'intéresser aux choix visuels d'Ana Tijoux, avec l'outil du clip musical, conforte cette définition de l'Être multiple. Rappeuse, chanteuse, elle se pare de vêtements et visuels traditionnels (notamment mapuches), avec pour but de révéler les inégalités, ainsi que l'inhumanité que le néolibéralisme engendre. Tout en variant ses propositions, par exemple dans ses clips. Celui de la chanson « *Todo lo solido se desvanece en el aire* »¹⁸ renvoie aux codes des séries d'animation nord-américaines, elles aussi très critique du modèle de société capitaliste.

3.2 Citoyenne, femme et mère : condition féminine, patrimoines, contestations des pesanteurs locales/mondiales

« Tout est très macho en général, mais les choses changent, notamment en Amérique latine¹⁹ ».

Femme en colère contre la société qui avait bouleversé l'existence de ses géniteurs, Ana Tijoux a développé un art de remises en question de l'ordre établi. Jusqu'à devenir mère, elle-même. C'est un point essentiel de son identité, de ses choix et actes depuis qu'elle a mis des enfants au monde. Cela transpire dans ses chansons, avec une énergie positive qui

¹⁷ Ana Tijoux feat. Shadia Mansour, « *Somos sur* », dans l'album *Vengo* (piste 2), 2014.

¹⁸ Dans l'album *Vengo* (piste 14), 2014.

¹⁹ Entretien avec Antoine de Caunes, diffusé sur France Inter, *op. cit.*

JULIEN JOLY

se partage et impose d'autres valeurs, à une époque où l'avenir paraît bien sombre :

Je décide de ce que je fais, comment je le fais, où je le fais. Je suis née indépendante, je fais mes choix toute seule. Je ne marche pas derrière toi, mais en couple avec toi. Tu ne m'humilieras pas, tu ne me hurleras pas dessus. Tu ne vas pas me soumettre, tu ne me violenteras pas. Tu ne me dénigreras pas, tu ne me forceras pas. Tu ne me feras pas taire, jamais. Ni soumise, ni obéissante, femme forte et insurgée. Indépendante, vaillante pour rompre les chaînes de l'indifférence. Ni passive, ni opprimée. Belle femme, source de la vie. Emancipée, autonome : anti-patriarcat, puis vient le bonheur²⁰.

Au-delà de tout, c'est l'être, nourrie d'expériences et de vies, qui pose des balises qui pourront servir à ses enfants. Et aux jeunes générations, en général. On peut citer la chanson *Los peces gordos no pueden volar*²¹, qui s'inscrit totalement dans cette ambition de l'artiste franco-chilienne : « Mes textes sont toujours portés par une visée éducative. En pensant avant tout à mes enfants²². »

Sa montée en puissance, dans l'étendue de son art et les reconnaissances qui vont avec, fait donc d'Ana Maria Tijoux une voix chilienne internationale. Elle s'échine donc pour une invitation à sortir des carcans. Quels qu'ils soient. Le monde est un jardin, partagé, et cette simple prise de conscience permet d'ouvrir un arbre des possibles exaltant, qui prône l'union et la connaissance de l'Autre plutôt que le cloisonnement des ignorances :

Ma musique s'est diffusée à des publics que je n'aurais jamais imaginés. Je vois des jeunes et leurs oncles, leurs grands-parents à mes concerts, avec un mélange de générations inattendu. C'est beau, et tellement inespéré ! En Amérique latine, les gens sont très réceptifs à mes chansons. Finalement, nous nous ressemblons beaucoup. On se connaît bien, je crois, sans le savoir²³.

²⁰ Ana Tijoux, extrait de « Antipatriarca », dans l'album *Vengo* (piste 3), 2014 (traduction personnelle).

²¹ Dans l'album *Vengo* (piste 6), 2014.

²² Entretien avec Luis Hernandez Navarro, diffusé sur TeleSur TV, *op. cit.*

²³ *Idem.*

Dans cette dynamique de compréhension et de tolérance, la native de Lille se fait chantre de la défense des droits de l'homme. Avec l'exemple des *Mapuches*, au Chili. Cet engagement n'est pas nouveau pour Ana Tijoux : l'oppression et la violence d'État sont au cœur de son itinéraire, par son histoire familiale, sa sensibilité et son observation du monde. Où le capitalisme sauvage réprime celles et ceux qui n'embrassent pas les valeurs du modèle dominant. La montée en puissance de la question *mapuche*, durant les années 2000 puis 2010, incarne les racines de l'identité chilienne, bien avant l'arrivée européenne. Défendre leurs droits, leur dignité, leur vision du monde (notamment sur la propriété de la terre), c'est une manière d'opposer une résistance au modèle chilien, hérité de la dictature. Ce modèle qui rature les mémoires en fonction de ses intérêts. La constance d'Ana Tijoux dans ses engagements en faveur des mapuches s'illustre par sa participation, par une chanson et son clip, au documentaire de Paola Castillo, *Genoveva*²⁴. La Terre mère et les racines de l'essence chilienne sont au cœur du discours. Cet hommage ininterrompu aux peuples natifs est une constante chez l'artiste. Clamer, hurler, encore et toujours, les mémoires et la connaissance du passé comme essentielles, c'est une façon de participer à la réappropriation de l'Histoire par les vaincus, afin de s'inscrire avec plus de force dans le monde actuel, la finalité étant de décoloniser les imaginaires :

J'arrive, comme un livre ouvert, soucieuse d'apprendre l'histoire oubliée de nos ancêtres. Avec l'air légué par les grands-parents, qui vit dans chaque pensée de notre Terre bien-aimée. Cette Terre, ceux qui savent la protéger sont les seuls qui l'aiment. Je débarque pour observer à nouveau, déduire et réveiller le regard de l'aveugle. Sans peurs, toi et moi, décolonisons ce qu'ils nous ont enseigné. Avec nos cheveux bruns, nos mains marquées, avec la fierté indienne tatouée au fond de l'âme²⁵.

La violence, l'oppression, la définition des hiérarchies culturelles imposées par les pouvoirs en place, depuis des siècles, sont pour Ana

²⁴ Ana Tijoux, « Canelo sagrado », bande originale du documentaire *Genoveva*, de Paola Castillo, 2015.

²⁵ Ana Tijoux, extrait de « Vengo », dans l'album *Vengo* (piste 1), 2014 (traduction personnelle).

JULIEN JOLY

Tijoux des barrières mentales à déconstruire. L'art est au service de ce nouveau « roman » :

Ils ne cessent pas, ils tirent, décident et tuent. Les costumes-cravates détruisent grâce aux lois. Patriarches et chefs ou présidents, patrons, maîtres et propriétaires terriens. Au nom de Dieu, de la sécurité, au nom du calme, de la tranquillité, des croix, des empires, des couronnes, des crédos, du pétrole : au nom de tout ça, ils dévorent tout. Ce sont des terroristes d'Etat, de lâches criminels, qui noient la vie depuis leurs bureaux. Envoyant leurs troupes à une mort certaine, ils sont coupables de verser le sang sur la terre. Coupables de décimer les communautés, coupables pour les larmes des enfants. Coupables d'enterrer la vie²⁶.

Pour conclure, l'identité, les influences artistiques et l'itinéraire transnational d'Ana Tijoux ont nourri un art complexe, subtil dans ses diversités et ses syncrétismes. En fusionnant traditions et modernités musicales venant de différents coins du monde, pour en faire une musique métisse où l'aura chilienne n'est pas un point final, la chanteuse et rappeuse franco-chilienne participe à la richesse et au dynamisme des mélanges culturels, identitaires. Au Chili, en Amérique latine, mais également là où se trouvent ses auditeurs. Cela provoque une ode à la prise de parole : pour remettre en question l'ordre établi, les hiérarchies poussiéreuses et les visions du monde réductrices. L'ambition pédagogique d'Ana Tijoux, tirée des valeurs propres du hip-hop, y est essentielle : « L'éducation se fait aussi grâce à la musique, c'est un moyen magnifique pour éduquer. On ne donne pas les moyens pour mettre cela en avant au Chili²⁷ ».

À l'heure où, un peu partout dans le monde, femmes et hommes critiquent l'ordre établi (social, économique, culturel...), les chansons et engagements d'Ana Tijoux invitent à surpasser, à transcender l'identité nationale, les frontières traditionnelles. Pour affirmer qu'il est urgent de revenir aux racines. Ce sont des bases solides pour ériger des valeurs et des quotidiens débarrassés des violences, effectives et symboliques, qui peuplent la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle. Et au Chili, souvent

²⁶ Ana Tijoux, extrait de « Oro negro », dans l'album *Vengo* (piste 11), 2014 (traduction personnelle).

²⁷ Entretien avec Katherine Salosny, diffusé sur TVN Chili, *op. cit.*

considéré comme une sorte d'île isolée du monde de par la puissance de la frontière qu'est la cordillère des Andes, cet art est bénéfique : il incarne le métissage, l'ouverture au reste du continent. Mais aussi au monde. C'est une condition essentielle pour que ce même monde évolue dans le sens de l'humain.

En ce sens, par son exigence artistique, où rythmes, mélodies et rimes s'embrassent, Ana Tijoux s'inscrit dans la lignée d'artistes latino-américains portés sur la transmission d'hier pour transcender l'aujourd'hui : Eduardo Galeano, Patricio Guzmán ou encore Residente (du groupe portoricain Calle 13) en sont 3 exemples. Mais Ana Tijoux, par son identité transnationale, s'invite également dans des réseaux de médiateurs culturels et intellectuels qui appellent à interroger les cadres actuels de l'existence humaine, afin d'en modifier les violences et pesantes hiérarchies : elle y côtoie Thomas Piketty, Noam Chomsky ou encore Bono, chanteur du groupe irlandais U2. Multiple, l'artiste participe à l'évolution des cultures chiliennes, latino-américaines et internationales : elle y forge des horizons métisses, et doit donc être reconnue à sa juste valeur : « Être engagée, c'est sentir que ce qui affecte au coin du monde m'affecte aussi : c'est avoir un lien avec le reste du monde²⁸. »

Bibliographie

CORREA Verónica, *Entre la sumisión y la emancipación : mujeres latinoamericanas ante la prueba inmigratoria en Santiago de Chile*, Paris, EHESS, 2016

FRANÇOIS Frédéric, *Pratiques de l'oral : dialogue, jeu et variations des figures du sens*, Paris, Nathan, 1993

GOMEZ-BARRIS Macarena, *Beyond the pink tide : art and political undercurrents in the Americas*, Oakland, Presses de l'Université de Californie, 2018

KALTENECKER Martin & FRANÇOIS Nicolas (dir.), *Penser l'œuvre musicale au XX^e siècle : avec, sans ou contre l'Histoire ?*, Paris, CDMC, 2006

MAIRA Manuel, *Canciones del fin del mundo : música chilena 2.0*, Santiago du Chili, RIL editores, 2012

SAN MARTIN Java, TIJOUX Ana María, *Antipatriarca*, Santiago du Chili, MásKe Ediciones, 2019

²⁸ Entretien avec Antoine de Caunes, diffusé sur France Inter, *op. cit.*

**IV. EN ROUTE
VERS DES
LITTÉRATURES
MÉTISSES**

11. HABITER LE MONDE EN *HOMO FRONTERIZUS* : LE PROJET DE L'ARTISTE-PERFORMER, POÈTE ET ÉCRIVAIN ACTIVISTE *CHICANO*, GUILLERMO GÓMEZ PEÑA

*Idoli CASTRO*¹

Introduction

Je souhaiterais avant toute chose situer mon savoir et ma parole sur l'artiste et performer *chicano* Guillermo Gómez Peña, fondateur du collectif de performance *La Pocha Nostra*, qui étend son champ d'action sur les cinq continents. Guillermo Gómez Peña 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. Or, je rappellerais simplement que mon parcours et mon regard est celui d'une poéticienne, qui a traversé à la fois la frontière du livre (pour aller vers une littérature en expansion) et la frontière de la péninsule ibérique, entraînée outre-Atlantique par un artiste et poète espagnol nomade, Dionisio Cañas, « el gran criminal² » nous dit l'un de ses recueils au sujet de cette voix poétique qui advint au sein des communautés hispano-américaines de New York.

En tant que chercheuse, ce double franchissement de frontière, à la fois géographique et esthétique, aux confins du genre poétique, m'a incitée à explorer un des genres les plus pratiqués par notre *homo fronterizus*³ (c'est ainsi que se qualifie Guillermo Gómez Peña), à savoir la performance.

¹ Maître de conférences, Université Lumière Lyon 2, Passages Arts & Littératures XX-XXI

² Dionisio Cañas, *El Gran Criminal*, Madrid, Ave del paraíso, 1997.

³ Ce terme fut repris en 2012 comme titre d'une exposition consacrée à l'artiste au Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM (Las Palmas de Gran Canarias). Présentation en ligne : https://www.caam.net/es/expos_int.php?n=125, consulté le 04/02/2020.

« *Perfil de identidad criminal (prohibida su publicación)*⁴ »

Quelle option adopter pour vous présenter le « profil d'identité criminelle (interdite à la publication)⁵ » de cet artiste né au Mexique en 1955⁶, auteur de nombreux ouvrages écrits en anglais et en espagnol, ayant obtenu dès 1989 (soit onze ans seulement après le passage de la frontière) le prix de la Parole au Festival de théâtre international des Amériques de Montréal et le prix Bessie de New York. En 1991, l'obtention de la bourse MacArthur entérine une reconnaissance internationale.

La question est posée par John Ochoa, dans son prologue, lorsqu'il nous oriente moins vers le « *quién* » de l'identité de Gómez Peña que vers la définition d'une entité : « *¿qué es?*⁷ ». Il cite alors l'artiste lui-même qui, en une juxtaposition de termes, se démultiplie de manière rhizomatique en une foulditude de fonctions. Assurément, c'est par l'agir que Gómez Peña se définit, bien plus que par une essence donnée d'emblée, le métissage résultant moins alors d'un être – il est davantage envisagé par l'histoire de la langue comme un demi-être, un être à moitié – que d'un devenir en action, d'où la primauté donnée au genre de la performance qui réalise et rend visible ce devenir en action de l'homme métis.

Artista del performance, escritor, videoasta, periodista, activista, borderólogo, antropólogo **invertido**, lingüista **experimental**, **pirata** mediático, **mal actor**, representante latino de servicio al consumidor para el mundo artístico norteamericano, y **doble** de Antonio Banderas⁸.

En quelques termes, on comprend d'emblée l'idée de « défi des frontières » que pointe John Ochoa⁹, avec comme maîtres mots, le détournement (*pirata*), la subversion (*experimental*) et/ou l'invention, voire l'inversion (*invertido*), la défaillance (*mal actor*), l'imposture (*doble de Antonio Banderas*).

⁴ Titre de la première section de l'ouvrage de Guillermo Gómez Peña, *Bitácora del cruce*, México, Fondo de cultura económica, 2006.

⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁶ Dans *Bitácora del cruce*, *op. cit.*, p. 36, l'artiste publie une photo de ses 6 ans où il apparaît vêtu en *chinaco*, figure du guérillero libéral mexicain qui s'illustre pendant la Guerre d'Indépendance, la guerre contre les États-Unis et l'intervention française.

⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁸ *Ibid.*, p. 33. Les mots soulignés sont de mon fait.

⁹ John Ochoa, « Prólogo : el desafío de las fronteras », in Guillermo Gómez Peña, *Bitácora del cruce*, *op. cit.*, p. 9–25.

Son départ, en 1978, pour la migration aux États-Unis l'installe d'emblée dans un profil criminalisé, comme il se présente dans l'introduction de l'ouvrage *Bitácora del cruce* ; la traversée devient un acte criminel faisant de lui un être « interdit ». Or, il va reproduire cet acte de franchissement dans ses nombreuses performances réalisées sur le territoire frontalier entre Tijuana et San Diego. Acte interdit, la traversée constituera également une nouvelle naissance, re-naissance dont il analyse « la extraña lógica¹⁰ » dans la deuxième section de *Bitácora del cruce* : il quitte Mexico pour aller étudier l'art en Californie, déjà perçu dans son pays comme un « rebelle interstitiel¹¹ » au sein d'une « culture officielle étouffante¹² », structurée comme « la hiérarchie ecclésiastique » dirigée par « un chef intouchable », à savoir « l'archevêque et arbitre définitif de ce qui était acceptable comme "haute culture" et "mexicanité" : Don Octavio Paz¹³ ».

« *Bitácora del cruce* »

Bitácora del cruce est l'ouvrage de référence qui constitue le corpus de cet article, bien que ma première rencontre ou choc avec l'œuvre eût lieu à travers le visionnage de performances filmées ou de traces documentaires de ces performances que je mentionnerai également pour étayer ma réflexion. Une rapide analyse du titre pluridirectionnel de cet ouvrage¹⁴ s'impose, étant donné le sujet qui nous occupe aujourd'hui. Sans doute serait-il plus approprié d'envisager *Bitácora del cruce* comme un lieu littéraire, en soi frontalier, déconstruisant, en un métissage fructueux, les genres littéraires et/ou scripturaux ; je parlerais même volontiers de cet ouvrage comme d'un 'site'¹⁵ en attente d'être actionné, accompli et performé en 'lieu' puisque « parte del reto al leer(lo) yace en tratar de

¹⁰ *Bitácora del cruce*, op. cit., p. 51.

¹¹ *Ibid.*, p. 53.

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.* Pour fluidifier la lecture, je traduis certains extraits lorsqu'ils sont cités de manière parcellaire et seulement si la traduction ne diminue pas la force de l'expression en langue originale.

¹⁴ Le sous-titre nous engage également sur les voies d'un agir esthétique diffracté : « Textos poéticos para accionar, ritos fronterizos, videografitis, y otras rolas y roles », in Gómez Peña Guillermo, *Bitácora del cruce*, op. cit., p. 5.

¹⁵ Le 'site', terme plus neutre et objectif, en attente, est déterminé par une localisation fixe ; par les enjeux politiques et esthétiques, il peut devenir 'territoire', traversé par des relations de pouvoirs, puis 'lieu', ce dernier terme marquant déjà l'appropriation subjective, moins figée et mouvante, ouverte aux flux et interférences.

IDOLI CASTRO

imaginar sus dimensiones visuales, físicas y sonoras, hasta las obras imposibles¹⁶ », dira son commentateur, John Ochoa. Il s'agit donc d'un ouvrage marqué par l'inachèvement.

Le terme *bitácora* fait résonner deux réalités auxquelles il est rattaché dans les expressions « cuaderno de bitácora¹⁷ », à savoir le journal de bord, et « aguja de bitácora¹⁸ », la boussole. Cet ouvrage témoigne en effet de la grande variété des directions suivies, des variations de vitesse et des manœuvres parfois périlleuses entreprises, tant d'un point de vue esthétique, éthique, politique, existentiel... dans les créations de Gómez Peña. Le contexte maritime, lié à la navigation, introduit une dimension conceptuelle et symbolique fondamentale : la liquidité. La traversée est en effet empreinte de liquidité. Mouvante et flottante, elle participe d'une définition de l'identité ou du moins d'une volonté de repousser, de ne pas fixer une définition de l'identité, de 'déloger' le concept même d'identité par un constant métissage, métissage non institué comme essence mais comme acte, fait d'aller-retour, de *cruces*. *Cruces* peut se traduire à la fois par traversée, croisement, interférence. Figure polysémique, ce *cruce* fait écho à l'image des aiguilles de la boussole qui nous précipite ici vers les quatre coins du monde, en une identité qui se rassemble, fusionne, se ramasse en des nœuds de métissage pour mieux se diffracter, se disperser, s'étendre en un tissage rhizomatique en expansion constante ; se déploie ainsi une démarche artistique paradoxale, à la croisée de la philosophie

¹⁶ *Ibid.*, p. 24.

¹⁷ DRAE en ligne, art. « bitácora » : « Libro en que se apunta el rumbo, velocidad, maniobras y demás accidentes de la navegación ».

¹⁸ DRAE en ligne, art. « bitácora » : « Caja a modo de armario, fija a la cubierta e inmediata al timón, en que se pone la aguja de marear ».

deleuzienne et de la pensée décoloniale de la philosophe chicana Gloria Anzaldúa¹⁹. Citons, comme premier aperçu, un extrait de « La experiencia emigrante del performer - Texto poético-dramático (Fragmentos) » :

Mi Latinoamérica es más bien un archipiélago que se extiende a los barrios chicanos, nuyorriqueños, a las reservaciones indígenas en los Estados Unidos, a las zonas afroamericanas ; incluso **yo siento que habito un Tercer Mundo** injertado en las entrañas del etcétera. Soy parte de la gran diáspora latinoamericana en los Estados Unidos, somos treinta y cinco millones y **constituimos una población flotante inmensa**, una de las más grandes del planeta²⁰.

La nature de *Bitácora del cruce* est celle d'une littérature débordante. Le point de départ de l'ouvrage imprimé s'instaure en une sorte de bastion en avant-garde du titre (page 5), où il est écrit, à la page 2, sur fond noir et en majuscules avec des variations typographiques : « AQUÍ, EN ESTA PÁGINA, HACE 25 AÑOS APROX., HABÍA UN MEXICANO 100% "NACIONAL" PERO ... SE ACABÓ LA TINTA²¹ ». Est-ce une exhortation à tourner la page pour franchir, en un saut quasi temporel, la frontière du livre ? La voix qui nous parle, située dans le déictique *aquí*, n'est déjà plus là ; le « mexicain 100% national » appartient à une autre dimension spatio-temporelle. À l'orée d'une œuvre scripturale, étrange résonnance que la sentence suivante : « Se acabó la tinta », induisant un passage à l'action ?... Dans la dédicace de la page suivante, ce n'est plus l'encre qui manque, mais l'ordinateur (nouvel outil d'expression) qui défaille : « computer breakdown²² ». De ce fait, l'action s'avère être la seule porte de sortie pour paradoxalement entrer pleinement dans ce livre.

1. Un être en partage

Le métissage, que Gómez Peña incarne, transcende le mélange originel opéré dans le passé qu'il évoque, certes, mais souvent avec beaucoup

¹⁹ Voir Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La frontera – The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 2012 (4ème édition).

²⁰ Guillermo Gómez Peña, « La experiencia emigrante del performer - Texto poético-dramático (Fragmentos) », *Revista Conjunto*, n°122, julio-septiembre 2001, in *CasadelasAméricas.org*, <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/122/gomespena.htm>, consulté le 04/02/2020. Les éléments surlignés sont de mon fait.

²¹ *Bitácora del cruce*, op. cit., p. 2.

²² *Ibid.*, p. 3.

IDOLI CASTRO

d'irrévérence, comme par exemple à travers un de ses avatars performatifs, le *Mexterminador*, qui nous revient en 2003 avec un « poème à trois voix intérieures » :

Soy yo el mero mero great great grandson
of Cortés y La Malinche
l'enfant de la chingada-da-da
I was...
I am...
the bastard son of Lone Ranger and Tonto
el hijo apócrifo de Frida Culo y Freddy Krugger²³

Moins rivé sur le passé, son métissage se conjugue au présent et au futur, à travers un activisme rhizomatique débordant, au-delà des frontières du réel (en route vers les réalités virtuelles de la toile en passant par la science-fiction, ou la mise en scène d'êtres mutants dans ses performances). Rappelons que le sens latin *mixticius*, à savoir 'né d'une race mélangé', s'est nourri des acceptions de termes issus des langues de puissances coloniales tel le *mestiço* portugais (« de sang mêlé ») ou le *mestizo* espagnol, *métis* ayant d'abord qualifié ce qui est fait moitié d'une chose, moitié d'une autre. Si la partition de l'être s'inscrit dans sa nature génétique, biologique, elle résulte surtout chez Gómez Peña du processus de migration et de l'acte de croiser la ligne frontalière, qui marque symboliquement la partition de cet être condamné à un impossible retour ou à un retour toujours « à moitié » : « sangrando con la identidad cuarteada y la lengua partida por la mitad. Nadie se ve la sangre. Es como tinta invisible²⁴ ». L'individu devient alors « incompleto, perplejo, distante²⁵ ». Outre le fait que cette incomplétude le fragilise – « con los brazos abiertos/y el corazón de fuera/es uno blanco fácil/

²³ *Ibid.*, p. 244. Le rapprochement du prince de l'horreur et de la figure mythique de Frida Kahlo, nominalement pornographiée (*culo*) en un processus de désacralisation participe de cette poétique de l'irrévérence.

²⁴ *Ibid.*, p. 185.

²⁵ *Idem.*

de franco-tiradores extranjeros²⁶ », écrit-il en vers dans sa « Carta de despedida a los cuates » (México D.F., 1978) –, cette vulnérabilité se transforme en force de rupture, de division, de contra-diction comme le met en scène le poème performatif « El cruce » (San Ysidro, 1978) :

Cruzo la línea
 oscilo
 de un lado al otro
 de mi esqueleto
 now
 aguardo sigiloso
 puñal en mano
 en el estuario de 3 culturas

anti-paisano
I am here to conflict with your plans²⁷

Cette division intérieure se matérialise et s'élève, telle une muraille linguistique et un fossé métrique que signale le « now ». Le changement de langue interfère et le transforme en être menaçant, qui pénètre dans le territoire de l'autre, y compris son territoire linguistique. La menace du dernier vers est prononcée en anglais. Sa partition (le passage de la frontière le scinde en son for intérieur, « mi esqueleto ») et la menace qu'il représente alors constituent son être aux yeux du « cher public atterré²⁸ » auquel le *Mexterminador* s'adresse en 2003 : « Mato luego existo/cruzo luego soy²⁹ ». Cette assertion parodie l'aphorisme cartésien,

²⁶ *Ibid.*, p. 56. Voir la page d'accueil du site du collectif *La Pocha Nostra*, constituée par une cible qui se dessine sur un fond sonore d'hélicoptère faisant sa ronde et de mitraille rechargée, cible au milieu de laquelle apparaît un squelette doté d'un signal lumineux rouge à la place du cœur et d'une lumière verte au centre de la colonne vertébrale : <http://www.pochanostra.com/>. « Fondée en 1993 à Los Angeles par Guillermo Gómez-Peña, Roberto Sifuentes et Nola Mariano, La Pocha Nostra est un collectif interdisciplinaire d'artistes souhaitant rompre avec les idées reçues de la culture de masse, des carcans sociaux et politiques. Formé de membres aux origines diverses (mais principalement mexicaines), le groupe fait appel à la performance, aux arts médiatiques, au théâtre et à la poésie expérimentale. L'humour et certains symboles culturels sont utilisés pour construire une zone franche où s'abolissent les frontières. La violence du politique est exposée sans relâche pour former des performances où les cultures se troublent et où les limites imposées par les tabous, la définition du genre ou la sexualité sont déjouées allègrement », in SIMARD Mélissa, « Pédagogie de la Pocha Nostra : la performance comme processus universel de résistance », *Inter*, n°116, 2014, p. 58. Article disponible en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/inter/2014-n116-inter01264/71295ac.pdf>, consulté le 05/02/2020. URI : <https://id.erudit.org/iderudit/71295ac>.

²⁷ *Bitácora del cruce*, op. cit., p. 57.

²⁸ *Ibid.*, p. 246.

²⁹ *Idem.*

dont Ramón Grosfoguel questionne « l'égo-politique de la connaissance » dans « Vers une décolonisation des "uni-versalismes" occidentaux » :

Le sujet devient le fondement de toute connaissance : son monologue intérieur, affranchi de toute relation dialogique avec d'autres êtres humains, lui permet de revendiquer l'accès à une vérité *sui generis* autoréférentielle. Le mythe de l'autoproduction de la vérité par le sujet isolé est un élément constitutif du mythe de la modernité, celui d'une **Europe isolée et auto-générée qui se développe indépendamment de tout ce qui l'entoure**. [...] ³⁰

S'appuyant sur Enrique Dussel, Grosfoguel signale « l'émergence d'un sujet caractérisé par l'arrogance de prétendre parler depuis le regard de Dieu³¹ », l'*ego cogito* ayant été précédé par l'*ego conquiro*. Gómez Peña adopte, parodiquement, cette posture arrogante, conquérante, à travers ses nombreux avatars performatifs, souvent armés, situant également ses performances sur ce territoire de l'entre-deux qu'est la frontière, entre Tijuana et San Diego ; un pied dans chaque territoire, l'*homo fronterizus* fait figure de résistant. En un acte démiurgique par excellence, il pense « un projet d'art-concept » nommé « Biconcepción », entre Tijuana et San Diego en 1986, où il imagine et met en scène la procréation d'un enfant, « la criatura proyecto », futur « líder de una nueva cultura transcontinental³² ». L'*homo fronterizus* est un métisse culturel dominant³³, actif, qui se joue de la légalité, par exemple à travers un des projets du collectif BAW/TAF (Border Arts Workshop/Taller de Arte Fronterizo), fondé en 1984, et qui sévit sur le territoire frontalier. Gómez Peña réunit autour d'une « table binationale », des performers « déguisés en stéréotypes

³⁰ Ramón Grosfoguel, « 8. Vers une décolonisation des "universalismes" occidentaux : le "pluriversalisme décolonial", d'Aimé Césaire aux zapatistes », in Achille Mbembe et al., *Ruptures postcoloniales*, La Découverte « Cahiers libres », 2010, p. 122. Article disponible en ligne : <https://www.cairn.info/ruptures-postcoloniales-9782707156891-page-119.htm>, consulté le 05/02/2020. La phrase surlignée est de mon fait.

³¹ *Ibid.*, p. 123.

³² *Ibid.*, p. 110.

³³ Voir les diverses acceptions du terme métis au Mexique : les deux traductrices de Gloria Anzaldúa, Paola Bacchetta et Jules Falquet nous expliquent que « le concept de "mestiza" (ou "mestizo") possède au Mexique des connotations complexes et contradictoires. Il désigne une personne dominant-e par rapport à l'Indien-ne, mais aussi une personne dominé-e par rapport aux gens d'origine espagnole-européenne. Simultanément, il constitue l'archétype (positif) de la nouvelle "race" forgée dans l'ancienne colonie européenne transfigurée par l'indépendance puis la révolution. Pour Anzaldúa, le mot possède toutes ces connotations, mais signifie également la pluralité à l'intérieur de chaque être humain », in Gloria Anzaldúa, « La conscience de la Mestiza. Vers une nouvelle conscience », *Les cahiers du CEDREF* [En ligne], 18|2011, mis en ligne le 01 janvier 2011, consulté le 10 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cedref/679>.

frontaliers », accompagnés d'artistes, d'intellectuels, de journalistes : mexicains, anglos, chicanos partagent un repas illégal faisant tourner régulièrement la table pour entrer illégalement sur le territoire de l'autre, et en fonction de l'arrivée des patrouilles³⁴.

La force de résistance du performer exacerbe sa conscience d'une culture euro-américaine dominante. Il sait que les actions des collectifs tiennent de la fiction malgré certains coups médiatiques³⁵, qu'ils demeurent les exclus, dans « la gran soledad de los United/pero bien united.../de los cojones, I mean/ [...] /Estamos united qué no?³⁶ » demande-t-il à son thérapeute dans une scène de la performance *Borderama*, à savoir « Hipnosis regresiva contra la nostalgia ». Il y met en scène la vulnérabilité de l'identité métisse, où le personnage sous hypnose se souvient de son arrivée sur le territoire : « llegué to'mordido y mojado a California/wet back, wet feet, wet dreams, that's me/me dicen "Supermojado"/ [...] / I'm not quite sure anymore³⁷ ». Traversant la frontière, l'être métissé subit la morsure (dénonçant ainsi la violence environnante³⁸), et se liquéfie, mouillé, insaisissable. Au cours de l'un de ses retours impossibles, Gómez Peña performe en 1988 un poème à deux voix « de cara al formidable Pacífico y con un pie en cada país » (sorte de posture néoromantique) ; en proie au doute, il devient un « Hamlet Fronterizo » – nous dit le titre

³⁴ Cette performance est décrite dans l'extrait intitulé « El fin de la línea », *Bitácora del cruce*, op. cit., p. 108-109.

³⁵ Dans un entretien accordé à Barcelone en mai 2000 puis actualisé en 2001, il explique et assume ce positionnement fictif, qui devient en définitive une stratégie de son « anthropologie inversée », *Bitácora del cruce*, op. cit., p. 258.

³⁶ *Ibid.*, p. 147.

³⁷ *Ibid.*, p. 145.

³⁸ Pour sortir de l'hypnose, le voix du thérapeute soulignée ici en gras, commence le décompte et le fait revenir dans « un país en guerra/ **Siete**/ en una ciudad en guerra/ **Seis**/ en un vecindario en guerra/ **Cinco**/ [...] **Cuatro**/ mi público consta de víctimas de tortura políticas/ **Tres**/ pero ellos no lo saben/ **Dos**/ no recuerdan/ **Uno**/ no quieren recordarlo/ I mean, who wants to remember nowadays?/ **No me, man.** (*Blackout*) », « Hipnosis regresiva contra la nostalgia », *Bitácora del cruce*, op. cit., p. 148. La répétition en épanadiplose du terme « guerra » installe une situation sans issue, puisque la guerre envahit l'horizon d'attente, précisément parce que personne ne veut se souvenir (le futur est bloqué par une oblitération du passé), ce qui finit par obstruer également le champ de vision immédiat avec un « blackout », terme qui implique également une interruption de l'action dans l'évanouissement des corps.

IDOLI CASTRO

du poème –, le slash typographique matérialisant une « minifrontière interne », à la fois « volatile et toujours présente³⁹ » :

me ama/no me ama
 me caso/no me caso
 me canso/no me canso
 chicano/mexicano
 que soy o me imagino
 regreso o continuo
 me mato/no me mato
 en México/in Califas
 to write or to perform
 en Inglés or in Spanish...⁴⁰

La désignation de cet être 'de moitiés' a pu être porteuse de valeur sociale, impliquant « une basse extraction⁴¹ », un être au rabais, « cause' all Mexican artists were made in Taiwan⁴² » – nous dit le *Mad Mex* –, un être mis au monde « a destiempo/a media noche/y a media carretera/ entre mundos inefables⁴³ », appartenant à une « nación invisible/que nadie ha logrado bautizar », « sin filiación⁴⁴ ».

Cet être « incomplet », « fracturé⁴⁵ » nommé l'« half & half », « half Indian/half Spaniard / half-Mexican/half-Chicano / half-son/half-father⁴⁶ », rompt également la langue en un « llorar políglota/to cry en inglés/entre ingles extranjer⁴⁷ », où jeu de langues et jeu de mots s'entremêlent. Au niveau linguistique et poétique se configure alors une dialectique de la rupture (par exemple l'anglais intervenant dans la syntaxe espagnole et inversement, luttant l'une avec l'autre au sein du *spanglish* ou du *gringoñol*) et du partage entre parfois plusieurs

³⁹ John Ochoa, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁰ *Bitácora del cruce*, *op. cit.*, p. 151.

⁴¹ Alain Rey, « métis », *Dictionnaire historique de la langue française* (tome II), Paris, Le Robert, 1994, p. 1236.

⁴² *Bitácora del cruce*, *op. cit.*, p. 245.

⁴³ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 96.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 153.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 181.

langues comme dans « Europanto⁴⁸ », texte performé à Berlin en 2002, où se tissent l'anglais, l'allemand, le français, l'espagnol, l'italien en un processus de « chicanoization del mundo⁴⁹ », créant une néo-langue qui accueille toutes les autres. L'humour et l'irrévérence s'instituent comme force du métissage linguistique, du « post-colonial warrior⁵⁰ ». L'immense et dangereux mouvement de chicanisation (nous aurons compris que la tonalité de ses textes et performances jouent sur les peurs de la culture dominante euro-américaine) devient rhizomatique, métissant toutes les strates de la société. Inversant parodiquement le néocapitalisme invasif, le métissage fait loi dans un immense bureau de change poétique tel que le démontre le poème « Casa de cambio », où le performer se transforme en « Guillermo Comes Penis⁵¹ », en une po-éthique du *queer* que le mouvement de métissage en expansion rend possible :

cambio genético verbal
 cambio de dólar y de nombre
 cambio de esposa y oficio
 de poeta a profeta
 [...]
 de mal en peor
 [...]
 anything can change into something else
 Mexicanos can become Chicanos
 Overnite
 Chicanos become Hispanics
 Anglo-Saxons become sandinistas
 [...]
 y los evangelistas se vuelven zen
 le convierto su "coca" en harina
 su pene en clítoris⁵²

⁴⁸ *Ibid.*, p. 225.

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 181.

⁵¹ *Ibid.*, p. 131.

⁵² *Idem.*

2. Métissage et nomadisme

Cette idée d'un métissage en extension révèle la nature spatiale du phénomène. Bien qu'émergeant sur le territoire de la frontière⁵³, ce phénomène devient rhizomatique et place le métis du côté du séjour (*estar*) transitoire, en transition, en devenir et déplacement, plus que du côté de l'être (*ser*) absolu. Or, par l'absence de point d'ancrage spatial, le métis se trouve évacué, par la culture dominante, de l'Histoire, évacuation qu'illustre Gómez Peña à travers des mises en scène de personnages pré- ou post-historiques, dont témoigne la dénomination *homo fronterizus*. L'*homo fronterizus* désigne finalement un être « descoyuntado » (terme récurrent dans les textes de *Bitácora del cruce*) d'un point de vue spatial tout en dévoilant une errance temporelle : « de tanto viajar de sur a norte/del pasado al futuro/y viceversa/perdimos la mentada noción del tiempo⁵⁴ ».

Cette conscience de la marginalité historique engage Gómez-Peña pédagogiquement et politiquement « en une compromission envers l'Amérique Latine », mais également en allant à la rencontre de « communautés subalternes » de par le monde, tels les « chicanos européens » (que représentent pour lui les algériens en France, les turcs en Allemagne ou les pakistanais en Angleterre)⁵⁵.

Selon Laura Pérez, la dénomination « chicano » participe, en une stratégie décoloniale, d'une volonté de marquer une résistance à l'assimilation, un refus de coopérer à un effacement des cultures⁵⁶. Pour Gómez Peña, le chicanisme contemporain est une « attitude face au monde » et implique une certaine « fluidité interculturelle », une capacité à « s'assumer dans les interstices⁵⁷ et les zones intermédiaires de l'identité et de la culture⁵⁸ ». La compromission du performer est d'autant plus radicale

⁵³ Rappelons que le passage de la frontière réactualise et réenclenche le processus de métissage qui cesse d'être un phénomène passé.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁵⁵ Voir l'interview effectuée par María Edemira Díaz, « Guillermo Gómez Peña : un artista mexicano entre dos continentes », accordée le 27 novembre 2014, à Mexico, et consultable sur Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=tgnjMtV3-WQ>, consulté le 05/02/2020.

⁵⁶ Laura Pérez (Professor & Chair du Latinx Research Center, The Department of Ethnic Studies UC Berkeley), Conférence-débat au sein du séminaire GAPP (Genre et Arts dans une perspective po-ét(h)ique et politique), organisé par I. Castro et S. Kerfa, le mercredi 30 janvier, 10h, Campus Porte des Alpes, Université Lumière Lyon 2.

⁵⁷ Terme récurrent dans *Bitácora del cruce*, *op. cit.*, p. 53, 69.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 256.

qu'il a vécu lui-même l'expérience de la solitude et de la marginalité (y compris lorsqu'il était encore 'entièrement' mexicain, avant la trahison qu'a constitué sa traversée de la frontière et sa chicanisation). Citons la performance « La soledad del emigrante », dans un ascenseur de Los Angeles en 1979 où il passa vingt-quatre heures :

[...] habillé dans des tissus indiens et attaché par des cordes. Incapable de bouger ou de parler, l'artiste vulnérable, déclenchera alors des réactions surprenantes. Les passagers éphémères s'octroieront en effet le droit de l'agresser verbalement et physiquement et les gardiens finiront par le jeter dans une des poubelles de la société⁵⁹.

L'espace en mouvement choisi, traditionnellement symbole d'élévation, lui permet de questionner les possibilités d'ascension sociale pour le mexicain d'ascendance indienne qui arrive. Son corps porte les traces d'une subalternité visibilisée par le processus de déterritorialisation⁶⁰, par sa position couchée, emmaillotée et donc empêché de bouger, seul ; à la merci des autres comme lors des traques à la frontière par les rangers texans⁶¹ : sa fortune en font un « homme jetable⁶² » pour reprendre le titre de l'essai sur l'exterminisme du philosophe Bertrand Ogilvie.

C'est précisément depuis sa position 'raciale' de « mestizo transgénico »⁶³, situé et expérimentant l'arrière-garde artistique du troisième monde⁶⁴ (et non pas à l'avant-garde tel les artistes européens qui finirent par

⁵⁹ Ophélie Landrin, « Marges et hybridité dans les performances de Guillermo Gómez-Peña », in *Frontières, marges et confins*, Corinne Alexandre-Garner (dir.), Presses Universitaires Paris Nanterre, 2008, p. 197-214, en ligne et en lecture seule sur : <https://books.openedition.org/pupo/2948>, consulté le 05/02/2020.

⁶⁰ En décontextualisant dans cet ascenseur son corps emmailloté, Gómez Peña actualise dans ce nouveau contexte les relations de force à l'œuvre sur le territoire frontalier et que le public de la performance, par ses réactions, rend manifestes. Voir le texte « La zona abismal de mi memoria digital », où « El Mad Mex Gomez-Peña » affirme que « la mentada desterritorialización geográfica y cultural es hoy por hoy un fenómeno quintaesencialmente latinoamericano. A los nacionalistas y a los puristas no les pido perdón. Que se chinguen. », *Bitácora del cruce*, op. cit., p. 41.

⁶¹ Deux photos sont précisément mises en vis-à-vis dans *Bitácora del cruce*, op. cit., p. 50 : l'une représentant des rangers texans pausant devant leurs « proies » mexicaines, l'autre avec le corps emmailloté dans l'ascenseur.

⁶² Bertrand Ogilvie, *L'homme jetable – Essai sur l'exterminisme et la violence extrême*, Paris, Éditions Amsterdam, 2012.

⁶³ *Bitácora del cruce*, op. cit., p. 33. Voir la section « Perfil de identidad criminal », avec l'item « Raza : Mestizo transgénico », *ibid.*, p. 33.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 61.

IDOLI CASTRO

se « mordre la queue⁶⁵ »), que Gómez Peña opère une reterritorialisation⁶⁶ puisque, « la vanguardia ya no se encuentra al frente sino en las orillas⁶⁷ ». Il ne s'agit plus de coller à une représentation du métissage exotique acceptable pour la culture dominante et qui répondait davantage à une « stratégie marketing⁶⁸ », mais bien de constituer des 'centres' et des 'fronts' multiples, à travers la pratique d'une « anthropologie inversée⁶⁹ » :

Cuando empezamos a ser aceptados por las instituciones anglosajonas dominantes durante la mentada era multicultural (1985-1993), éstas querían precisamente que nos situáramos en los márgenes, puesto que los márgenes siempre resultan exóticos, y en el primer mundo hay una gran demanda de exotismo. [...] « Representar » nuestra supuesta autenticidad con la esperanza de ser « aceptados » era una proposición francamente neocolonial, cuando de hecho el verdadero objetivo no era ser meramente aceptados sino formar parte del proceso de toma de decisiones políticas, culturales y económicas. [...] Entonces mi generación empezó a invertir esta premisa epistemológica asumiendo un centro ficticio, siendo plenamente conscientes de que éste era ficticio, y empujando a la cultura dominante hacia los márgenes, tratándola como exótica y extraña ; desfamiliarizándola, otrificándola *so to speak*. (258)

Parmi les expériences d'« anthropologie inversée », prenons l'exemple de « la Gira mundial Guatinai⁷⁰ », entre 1991 et 1992 (parallèlement au commémoration de 1492) avec l'écrivaine et artiste cubaine Coco Fusco, où ils parodient les exhibitions d'aborigènes, avec une volonté de porter « un acto de etnografía al revés⁷¹ » ; par l'inversion des regards, « la supuesta ignorancia colectiva de los concurrentes se vuelve el objeto de estudio y se convierte en el espectáculo mismo ; la cultura dominante se

⁶⁵ Voir la distinction qu'il opère entre l'avant-garde et l'arrière-garde dans une « Carta a Ricco », écrite en 1982 depuis Paris, *Bitácora del cruce*, *op. cit.*, p. 61, distinction qu'il développe dans l'extrait d'un manifeste datant de 1989, intitulé « La Otra Vanguardia », *ibid.*, p. 138-139.

⁶⁶ Voir la chronique « Del otro lado del espejo », *ibid.*, p. 93, où Gómez Peña écrit en 2002 : « Ya no era el inmigrante nostálgico que anhelaba regresar a su patria. Aprendí la lección básica del movimiento chicano : empecé a vivir "aquí" (en EU) y "ahora", a asumir mis nuevas contradicciones y mi proceso incipiente de politización como miembro de la mentada minoría. Empecé a "reterritorializarme" pues. Y así comenzó mi proceso de chicanización. »

⁶⁷ *Bitácora del cruce*, *op. cit.*, p. 138. Il nous dit reprendre ici une citation de l'écrivain Steve Dureland.

⁶⁸ Ophélie Landrin, *op. cit.*, en ligne et en lecture seule.

⁶⁹ *Bitácora del cruce*, *op. cit.*, p. 138.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 157.

⁷¹ *Ibid.*, p. 18.

ve transformada en el espectáculo, en lo exótico⁷² », nous explique Joan Ochoa. 40% du public crut en la véracité de l'exhibition⁷³... Gómez Peña renverse, inverse, intervertit, retourne, investit et subvertit les règles de cette 'science', l'anthropologie, « supuestamente objetiva⁷⁴ » ironise-t-il, qu'il dé-neutralise par son regard 'situé'⁷⁵. N'incarne-t-il pas à travers ses nombreux avatars performatifs, ces « vatos intersticiales⁷⁶ », des êtres composites, hybrides, contagieux à qui l'on assigne une place pour se protéger, celle d'en-bas, objet de regards surplombant, mais qu'il va lui transformer en sujets, porteur d'une « blessure », terme fondamental chez Gloria Anzaldúa auquel Gómez Peña accole l'adjectif « infectada⁷⁷ », suggérant une idée de contagion, de contamination. Il conçoit alors le projet de « La República flotante de Transterrania », qu'il écrit en 1983 « rumbo a Los Angeles en Greyhound [...] inspirado por Neruda y Whitman⁷⁸ » ; notons ici que la refondation politique du monde passe par une géopoéthique où le nom donné aux réalités en une langue métisse les reconstitue :

en tierra extraña vivimos
sin tregua ni filiación
desdibujando mapas
rebautizando satélites
etnias, volcanes y meridianos
lo re-nombramos todo
en spanglish y gringoñol
re-nombramos
lo que otros bautizaron
sin autorización de los dioses⁷⁹.

Deux actions vont être menées dans le sens d'un piratage des ondes médiatiques, une façon de « déféquer » (« ca-gan-do », écrit-il

⁷² *Idem.*

⁷³ *Ibid.*, p. 157.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 259.

⁷⁵ Depuis le début de cet article affleurent les travaux de Donna Haraway et le concept de "savoirs situés".

⁷⁶ *Ibid.*, p. 69.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 128.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 96.

⁷⁹ *Idem.*

en détachant distinctement les syllabes⁸⁰) sur la « croûte culturel de Gringolandia⁸¹ ». La première action, « Radio Pirata », propage en 1995, à San Francisco, le « Virus Mostachón⁸² » : « we have no other option/ but to be **contagious**/con la lengua, el pito y la cultura⁸³ ». La deuxième action, « Piratas mediáticos y tele-bandidos », interrompt les programmes télé du soir⁸⁴.

L'usage de la parole et le métissage linguistique, culturel, dans le cadre de l'espace performatif, est fondamental et participe d'une prise de pouvoir des consciences (et subconsciences) ; la langue est le passeport qui ouvre une libre circulation vers l'autre : « la lengua, mi pasaporte a tu país,/language, my passport to your country⁸⁵ », les fils des deux langues se tissant en alternance. La parole a le pouvoir de renverser la pensée dominante puisque, contrairement au *cogito* qui fait surgir l'être de la pensée, presque *ex nihilo*, ici « I speak therefore I **continue** to be⁸⁶ » : l'être s'affirme comme entité de la liaison, dans une continuité portée par la parole, organe d'interlocution, en chemin vers l'autre et non dans le repli sur soi de la pensée cartésienne. Or, cette entité de la liaison s'incarne dans la figure du métis dans un *hic et nunc* marqué par la fluidité temporelle, par la résurgence de langues précolombiennes inventées (comme le *fake nahualt*), pour réactualiser une des moitiés de cet être hybride, moitié indienne trop cantonnée, dénonce Gómez Peña, dans un « temps et espace parallèle et mythique en dehors de [l'] histoire et société⁸⁷ », au Mexique même. Ces langues du passé, « lenguas muertas⁸⁸ » qu'il ressuscite par le pouvoir de la fiction poétique, côtoient, en un métissage d'un genre nouveau, des langues cybernétiques du futur, des langues proches du codage informatique, propres à traduire une

⁸⁰ *Ibid.*, p. 146.

⁸¹ *Idem.*

⁸² *Ibid.*, p. 194.

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 198.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 152.

⁸⁶ *Idem.*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 54.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 153.

robo-identité⁸⁹. L'artiste-poète génère à travers ses néo-langues des « espaces multilingues polysémiques de réalité et fiction⁹⁰ », présentant le devenir d'une humanité mutante, d'une transhumanité en route vers les frontières extra-terrestre. Par la langue métisse mais également par des formes de discours hybrides⁹¹, aux confins de la littérature ou marqué par l'intermédialité, par des langages non discursifs, Gómez Peña « [mapea] el futuro inmediato⁹² », « para que tú y yo podamos caminar sobre él/sin caer en las grandes fallas de la historia./tú y yo, verbally walking together/you & I, comunidad efímera⁹³ ».

3. Le métissage en performance : une po-éthique participant d'un artivisme politique

Le recours à la performance, genre en crise par antonomase selon lui, lui offre une liberté impossible dans d'autres genres artistiques, à savoir la possibilité de traverser les frontières, de transiter entre divers territoires qui configurent sa propre identité (personnelle et professionnelle) en crise, aux prises dans un « triangle des Bermudes personnel » dont Mexico DF, San Francisco et le lieu (mouvant) où il se trouve dans *l'hic et nunc* performatif constituent les trois angles⁹⁴. La performance est le lieu des « déserteurs de l'orthodoxie, embarqués dans la recherche permanente d'un système de pensée politique et une praxis esthétique plus inclusives⁹⁵ ». En outre, nous rappelle John Ochoa, « su acto personal de inmigración ha sido en sí mismo un tipo de performance : un acto público inaugural de recreación, de formación de autoconciencia⁹⁶ » ; Ochoa évoque les propos de l'artiste ayant déclaré : « algo se rompió

⁸⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 257.

⁹¹ Voir les diverses modalités du discours exposées par John Ochoa : « teatro experimental, la ensayística, el periodismo, la poesía oral, la retórica activista afroamericana, los monólogos dramáticos, la cultura popular, el rock y el rap, y la exploración de las nuevas tecnologías digitales. », *op. cit.*, p. 11 ou les revendications de Gómez Peña : « Mi literatura siempre tiene como objetivo insertarse en otros formatos y lenguajes como el *performance*, el video, el cine, la radio, la instalación y el arte conceptual », *ibid.*, p. 40.

⁹² *Ibid.*, p. 235.

⁹³ *Idem.*

⁹⁴ Guillermo Gómez Peña développe ces aspects dans l'interview accordée à Maria Edemira Diaz, *op. cit.*

⁹⁵ Guillermo, Gómez Peña *Bitácora del cruce*, *op. cit.*, p. 81 : « somos desertores de la ortodoxia, embarcados en la búsqueda permanente de un sistema de pensamiento político y una praxis estética más incluyentes ».

⁹⁶ *Ibid.*, p. 19.

IDOLI CASTRO

en mi interior, y para siempre⁹⁷ ». À partir de cette fission originelle, le métissage performatif devient proposition esthétique et politique, l'esthétique conçue comme mise en forme et questionnement des formes et débouchant sur le politique, en tant que puissance d'organisation (ou désorganisation) et de transformation du monde, en un cheminement du je vers le nous qu'il opère dans un manifeste de 1983 où il énumère les dénominations désignant « el artista fronterizo » qui s'avère être à la fois le « yo », le « nosotros », et le « ustedes » dans un futur proche accueillant les « outsiders⁹⁸ » :

ése soy yo
 eso somos nosotros
 los vatos intersticiales
 y eso precisely serán ustedes
 chucos, pochos & outlaws
 actores de una épica fantasma
 que apenas se distingue
 en el mapa de la gran conciencia⁹⁹

Sur la scène performative, les personnages créés, tel le *Border Brujo*, tous fruit d'un profond métissage – et non pas un simple « mainstream bizarre » exotique¹⁰⁰ –, construisent leur individualité moins envisagée dans leur singularité qui les sépare du monde comme *outsiders* que dans un réseau d'usage de leur être qui s'étale, s'entrelace, s'emmêle avec leur environnement. Lieu de dialogue, la performance peut s'avérer être le territoire où se construit un espace utopique, celui du « tercer mundo » cher à Gloria Anzaldúa, inspirée par la « raza cósmica » de José Vasconcelos¹⁰¹. Néanmoins, chez Gómez Peña, le scénario dystopique affleure ou du moins rend-t-il visibles les points d'achoppement, où le tissage se déchire en une incompréhension insurmontable, un écart qui

⁹⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 82.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 94-95.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 259.

¹⁰¹ Cf Gloria Anzaldúa, « La conscience de la *Mestiza*. Vers une nouvelle conscience », *op. cit.*, en ligne et en lecture seule.

n'est parfois que celui d'une lettre¹⁰² comme par exemple le pont renversé du *u*¹⁰³, qui éloigne définitivement le *yo* du *you*, dans l'exercice d'inversion sarcastique que l'artiste opère dans un poème de performance bilingue de 1987, « Califas » : il y raconte l'histoire d'un jeune chicano, Johnny, pris dans les mailles du filet de la « Patrouille Linguistique » : « ¿What if yo were you/y tú fueras I, mister?¹⁰⁴ ». De la « race cosmique » (fondé sur un schème ascensionnel) nous passons à la vision de toute une génération, en « chute libre vers un futur sans frontière », « en d'incroyables mélanges au-delà de la science-fiction¹⁰⁵ », nous dit Gómez Peña dans « Freefalling Toward A Borderless Future¹⁰⁶ ». L'espace des corps mis en scène dans ses performances collectives traduit cet « incroyable mélange » à la fois hilarant, monstrueux et inquiétant :

I toast to a borderless future
with...
our Alaskan hair
our Canadian head
our US torso
our Mexican genitalia
our Central American cojones
our Caribbean vulva
our South American legs
our Patagonian feet
our Antarctic nails
jumping borders at ease
jumping borders with pleasure
amén, hey man¹⁰⁷

Ces créatures hybrides prennent d'assaut l'espace scénique réel ou virtuel, elles incarnent l'autre ou les autres côtés, l'autre opposé, l'autre menaçant sur lequel se fonde l'identité anglo-saxonne des États-Unis,

¹⁰² Écart d'une lettre relevé également par John Ochoa, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰³ « the bridge is broken again [...] the border is closed for the weekend [...] no hay paso » nous dit Gómez Peña dans « En la cuerda floja(2000) », *Bitácora del cruce, op. cit.*, p. 239.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 115.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 249.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 249 : « I see/I see/I see a whole generation/free falling toward a borderless future/incredible mixtures beyond sci fi :/cholo-punks, cyber-Mayans/Irish concheros, Benneton Zapatistas,/Gringofarians, Robo-mohawks, Buttho rappers ».

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 250.

IDOLI CASTRO

puisque la construction de l'identité du *gringo* passe d'abord par l'invention d'un ennemi qu'il s'agit de fixer sur un territoire culturel pour ensuite se définir par opposition à lui, nous rappelle Gómez Peña dans un essai de 1991, « Godzilla con sombrero de mariachi¹⁰⁸ ». Paradoxalement, Gómez Peña utilise ces créatures, aux confins du monstrueux, pour rendre visible, pour exposer, à un public anglo-américain les fondements de leur propre identité.

Je souhaiterais finir en faisant un point sur la relation de cet artiste-poète-performer avec ses publics ; il aime à s'insinuer dans des lieux où la population est socialement et culturellement mixte, lieux parfois incongrus comme l'évoque Ophélie Landrin :

[En 1979], il s'assoit pendant vingt-quatre heures sur les lunettes des toilettes publiques et lit des poèmes épiques narrant son voyage vers les États-Unis. Ceux qui s'aventurent aux toilettes écoutent malgré eux ses lectures. Cette fois-ci l'artiste souhaite intégrer la performance dans des lieux incongrus afin de faire intrusion dans le quotidien des hommes¹⁰⁹.

Il se plaît à mettre son public à l'épreuve soit en opérant un retournement du « regard scientifique », qu'il « pirate » d'où son appétence pour un « primitivisme ironique » où « abondent les déguisements, les langues robo-aborigènes et les rituels pseudo-religieux¹¹⁰ », comme par exemple les personnages du *Border Brujo* et du *Traveling Medecine Vato* ; soit en concevant des scènes qui nécessitent l'intervention du public. Il met le public dans une situation de compromission, pas toujours assumée par ce dernier, public qui par exemple aurait normalement dû libérer les deux performers indigènes (Gómez Peña et Coco Fusco) lors de « la tournée mondiale de Guatinaui¹¹¹ », ou lors du projet de la « Cruci-ficción » de 1994¹¹² sur la plage face au *Golden Gate Bridge* à San Francisco. Dans ce projet, Gómez Peña et son collaborateur Roberto Sifuentes se mirent en

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 191.

¹⁰⁹ Ophélie Landrin, *op. cit.*

¹¹⁰ *Bitácora del cruce*, *op. cit.*, p. 13.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 157.

¹¹² *Ibid.*, p. 196.

danger physiquement, crucifiés pendant trois heures, alors qu'ils avaient pensé que le public réagirait au bout de 45 minutes. Ce « tableau vivant¹¹³ » eut un retentissement dans la presse internationale.

Ces dernières années, au sein du collectif de *La Pocha Nostra*, Gómez Peña et ses collaborateurs mettent en forme des « tecno-performances », utilisant « les confessions de leur public virtuel pour créer des représentations visuelles et performatives du mexicain et du chicano (mythique)¹¹⁴ ». Le public décide des tenues, de la musique, des actions... créant ainsi des « sauvages artificiels », qui « incarnent les peurs et les désirs des nord-américains contemporains », leurs « chimères psychologiques, érotiques et culturelles¹¹⁵ », vis-à-vis des migrants.

Conclusion

Dans le sillage de la pensée heideggérienne¹¹⁶, j'ai souhaité aborder le métissage en termes d'habitation, car chez Gómez Peña le métissage implique une « prise de mesure¹¹⁷ » toute po-éthique qui, dans un souci de justesse, n'occulte aucune dissonance, aucune discordance. L'être métissé comme être en partage ne révèle-t-il pas finalement une habitation du monde contemporaine fondée sur la césure, la césure relevant autant de la taille, de la coupure que du repos, de la pause, de la suspension rythmique indispensable à un déploiement nomade de cet être, être du contre- et demi-temps ?

Cette partition, se faisant musicale, ne paralyse ni ne fixe Gómez Peña sur le lieu frontalier qui symbolise la séparation dans son parcours artistique, mais le fait au contraire entrer en action, en *poiein*. Par la force poïétique et donc agissante du langage articulé et corporel, il se déverse 'liquidement' à travers une voix scandée. La partition devient partage et don poétique de soi, non sur le mode lyrique mais « carnavalesque¹¹⁸ ». Elle contribue à une mise à l'épreuve à travers cette prise de mesure

¹¹³ *Ibid.*, p. 197.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 242.

¹¹⁵ *Idem.*

¹¹⁶ Les présupposés conceptuels du titre de cet article se fondent sur deux conférences : « Batir habiter penser », p. 170-193, et « ...L'homme habite en poète... », p. 224-245, in Martin Heidegger, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard.

¹¹⁷ *Bitácora del cruce*, *op. cit.*, p. 235.

¹¹⁸ Mélissa Simard, *op. cit.*, p. 59.

IDOLI CASTRO

(n'oublions pas qu'« Être poète, c'est là mesurer¹¹⁹ », en une intériorisation du phénomène) incarnée dans le corps même de l'artiste métis, métissé, métissant qui « détourne [ses] propres clichés culturels, [ses] propres tabous et favorise l'éclosion d'une fresque métissée, expressive et déshumanisée¹²⁰ ». L'engagement physique, tant par la voix que par le corps poïétique, poursuit un objectif clairement politique, en une « leçon de géographie finiséculaire pour des *gringos* monolingues¹²¹ » où « la force du sud » pénètre un nord qui « saigne, s'évapore¹²² ».

Bibliographie

ANZALDÚA Gloria, *Borderlands/La frontera – The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 2012 (4ème édition)

CAÑAS Dionisio, *El Gran Criminal*, Madrid, Ave del paraíso, 1997

GÓMEZ PEÑA Guillermo, *Bitácora del cruce*, México, Fondo de cultura económica, 2006

GÓMEZ PEÑA Guillermo, « La experiencia emigrante del performer – Texto poético-dramático (Fragmentos) », *Revista Conjunto*, n°122, julio-septiembre 2001, in *CasadelasAméricas.org*, <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/122/gomespena.htm>

GROSFUGUEL Ramón, « 8. Vers une décolonisation des "uni-versalismes" occidentaux : le "pluri-versalisme décolonial", d'Aimé Césaire aux zapatistes », in Achille Mbembe et al., *Ruptures postcoloniales*, La Découverte « Cahiers libres », 2010, p. 122. Article disponible en ligne : <https://www.cairn.info/ruptures-postcoloniales--9782707156891-page-119.htm>

HEIDEGGER Martin, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard

LANDRIN Ophélie, « Marges et hybridité dans les performances de Guillermo Gómez-Peña », in *Frontières, marges et confins*, ALEXANDRE-GARNER Corinne (dir.), Presses Universitaires Paris Nanterre, 2008, p. 197-214, en ligne et en lecture seule sur : <https://books.openedition.org/pupo/2948>

OCHOA John, « Prólogo : el desafío de las fronteras », in GÓMEZ PEÑA Guillermo, *Bitácora del cruce*, México, Fondo de cultura económica, 2006, p. 9-25

¹¹⁹ Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 235.

¹²⁰ Mélissa Simard, *op. cit.*, p. 59.

¹²¹ *Bitácora del cruce*, *op. cit.*, p. 168.

¹²² *Idem.*

HABITER LE MONDE EN HOMO FRONTERIZUS

OGILVIE Bertrand, *L'homme jetable – Essai sur l'exterminisme et la violence extrême*, Paris, Éditions Amsterdam, 2012

SIMARD Mélissa, « Pédagogie de la Pocha Nostra : la performance comme processus universel de résistance », *Inter*, n°116, 2014, p. 58. Article disponible en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/inter/2014-n116-inter01264/71295ac.pdf>

12. MÉTISSAGES DANS L'OBJET ET LA LANGUE POÉTIQUE. TROIS POÈTES D'AMÉRIQUES HYBRIDES : LEONEL LIENLAF, MONCHOACHI, LAYLI LONG SOLDIER

Solène MÉHAT¹

Édouard Glissant analyse dans *Introduction à une poétique du divers* la manière dont le rapport à l'autre s'établit en tension avec le maintien d'une identité propre. Ainsi, il demande : « Comment être soi sans se fermer à l'autre, et comment s'ouvrir à l'autre sans se perdre soi-même² ? ». Ce questionnement se pose avec une acuité particulière dans les travaux de trois auteurs contemporains étudiés, Leonel Lienlaf, Monchoachi et Layli Long Soldier. Tous trois composent des poèmes qui se situent entre les cultures, entre les langues, entre les pratiques narratives et créent des œuvres que l'on cherchera à qualifier de métisses. La place du métissage chez ces poètes sera donc étudiée au prisme de la réflexion menée par Édouard Glissant afin de mettre en lumière comment leurs créations sont des espaces de négociation entre affirmation de soi et ouverture à l'autre. Ces négociations se tissent dans la matière même des textes composés et reflètent les réalités des expériences des poètes. Leonel Lienlaf, Monchoachi et Layli Long Soldier habitent des espaces géographiques distincts, écrivent dans des langues différentes et n'appartiennent pas aux mêmes cultures. Cependant tous trois se sont appropriés l'objet poétique pour en faire le support de leur expression personnelle et de leur création, ce alors même que le genre poétique est associé à la culture occidentale, dominante et oppressante pour leur communauté d'appartenance. À ce titre, leurs œuvres peuvent être analysées comme des manifestations de la création issue du tiers espace théorisé par Homi Bhabha, espace

¹ Doctorante, Université Paris 8, Laboratoire Littératures, Histoire, Esthétique

² Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 20.

SOLÈNE MÉHAT

permettant des situations d'énonciation hybrides, les poèmes reflétant et s'adaptant aux situations de marginalité des auteurs³. C'est dans cette perspective, résolument comparatiste, que l'on analysera les travaux de ces auteurs pour chercher à identifier quels métissages ils opèrent par leurs créations. Nous insisterons ce faisant sur la dimension de la rencontre comme processus et l'adaptation à l'altérité pour poser non seulement la question du rapport à l'autre mais également la manière dont cet autre travaille et transforme les identités et les œuvres.

Commençons donc par présenter chacun des poètes étudiés. Leonel Lienlaf, poète mapuche, a publié en 1989 au Chili le recueil *Se ha despertado el ave de mi corazón*⁴. Ce recueil a joué un rôle décisif dans la reconnaissance d'une littérature mapuche moderne notamment car il a reçu le Premio Municipal de Literatura de Santiago. Monchoachi, auteur martiniquais né en 1946, écrit en créole et en langue française. Son nom de plume est emprunté à un nègre marron haïtien et témoigne d'une posture de rébellion et de révolte face aux systèmes de domination coloniale. Ce refus des modèles et narrations dominantes se manifeste notamment dans le recueil *Lémistè*⁵, paru en 2013. Layli Long Soldier est une poétesse Oglala Lakota, tribu autochtone localisée dans les actuels États-Unis d'Amérique, précisément dans l'État du Dakota. Son recueil, *Whereas*⁶, publié en 2017, dénonce notamment la violence systémique et l'effacement des paroles amérindiennes dans la société contemporaine.

Ces trois poètes appartiennent à des cultures et des communautés différentes – différences qu'il ne s'agira ni d'écraser ni de passer sous silence – mais tous trois ont dans l'histoire moderne été victimes de systèmes coloniaux et impérialistes venus d'Europe. Cette domination, en sus de ses formes politiques et économiques, s'est caractérisée par une dévalorisation de leurs pratiques culturelles allant jusqu'à des tentatives d'éradication, leurs sociétés étant considérées dans les meilleurs des cas

³ Homi K. Bhabha, *The location of culture*, Londres New York, Routledge, 1994, p. 55 : « It is that Third space, though unrepresentable in itself, which constitutes the discursive conditions of enunciation that ensure that the meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity ; that even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricized and read anew. »

⁴ Leonel Lienlaf, *Se ha despertado el ave de mi corazón*, Santiago de Chile, Ed. universitaria, 1989.

⁵ Monchoachi, *Lémistè*, Bussy-le-Repos, France, Obsidiane, 2013.

⁶ Layli Long Soldier, *Whereas*, Minneapolis, Minnesota, Graywolf Press, 2017.

comme primitives et inférieures au canon dominant. À ce titre ces poètes sont dans une position périphérique dans l'espace littéraire mondial tel qu'analysé par Pascale Casanova. Ils se situent dans ce qu'elle appelle des états de « dépendance littéraire⁷ » multiples donnant lieu à des stratégies complexes pour composer avec les dominations culturelles, linguistiques tout autant que politiques et sociales. Les poètes se situent entre les cultures – celles des dominants, américains et occidentaux, et leur propre culture communautaire, elle marginalisée – entre les systèmes littéraires – d'un côté les oralités traditionnelles, de l'autre la pratique occidentale canonique de l'écrit et de la publication – finalement entre les langues – espagnol, français ou anglais, langues de la domination et de la colonisation et langues autochtones ou créoles d'autre part. Ces situations d'entre-deux ont notamment été analysées par Homi Bhabha qui précise la manière dont elles donnent lieu à des adaptations notamment par le recours à l'ambivalence : « what is implicit in both concepts of the subaltern, as I read it, is a strategy of ambivalence in the structure of identification that occurs precisely in the elliptical *in-between*, where the shadow of the other falls upon the self⁸ ». Il nous semble, c'est l'objet de cet article, que les hybridations qui caractérisent cette ambivalence peuvent être comprises comme des processus de métissage qui traversent et travaillent les textes.

L'entre-deux n'implique pas une homogénéité dans les créations de ces auteurs, le premier panorama le laissait déjà entendre : chacun négocie entre des systèmes qui sont spécifiques et distincts. Les enjeux de reconnaissance et de visibilité et leur incidence sur la création ne sont pas les mêmes lorsque l'on publie aux États-Unis, au Chili ou depuis la Martinique, en anglais, espagnol ou français. Par ailleurs, tous les poètes ne convoquent pas les narrations traditionnelles au même degré dans leurs créations et tous n'ont pas la même maîtrise de la langue traditionnelle de leur communauté. Cette notion même de « tradition » doit également être interrogée car celles-ci ne sont pas les mêmes que l'on

⁷ Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, Paris, Éd. du Seuil, 1999, p. 124.

⁸ Homi K. Bhabha, *ibid.*, p. 85 « Ce qui est implicite dans les deux concepts de subalterne, tel que je les lis, c'est une stratégie d'ambivalence dans la structure d'identification qui a lieu précisément dans l'*entre-deux* elliptique, là où l'ombre de l'autre se projette sur le soi. » je traduis

SOLÈNE MÉHAT

se situe du côté des populations afro-descendantes caribéennes ayant subi des déplacements forcés et ayant reconstitué une communauté dans l'expérience commune de l'esclavage, d'une population Oglala Lakota qui a connu des déplacements et un génocide culturel organisé par la plus grande puissance mondiale de l'époque moderne ou des Mapuches qui sont restés maîtres de leurs territoires jusque la fin du XIX^e siècle avant d'être intégrés aux nations chilienne et argentine et de subir une acculturation forcée.

Ces auteurs ont néanmoins choisi tous les trois d'adopter la dénomination de « poème » pour qualifier leurs œuvres et ce alors même qu'elle n'a rien d'évident puisqu'elle appartient à une conception des genres et du littéraire qui n'est pas celle de leur culture d'origine. L'hypothèse de ce travail est que les poèmes sont des supports de négociation et d'exploration de cette position d'entre-deux, ceci donnant lieu à résistances à la situation de marginalisation par des pratiques d'adaptation et de métissage dans la création poétique. Ainsi, métissage et hybridité apparaissent comme des outils essentiels pour penser ensemble ces auteurs sans pour autant nier leurs spécificités. Cet article prendra dans un premier temps la forme d'une exploration de la nature métisse des objets étudiés, avant d'analyser les effets de ce statut hybride du poème afin d'en comprendre les conséquences pour le rapport à soi et aux autres.

1. Des poèmes construits par métissage

Commençons par évoquer Leonel Lienlaf, dont le recueil *Se ha despertado el ave de mi corazón*, publié en 1989, est le plus ancien. Le premier élément qui marque lorsque l'on parcourt le recueil est son double ancrage dans une culture mapuche et dans une culture occidentale. Le premier indicateur de cette double appartenance est la coexistence de deux langues dans le livre. En effet, tous les poèmes sont présentés en mapudungun, la langue des Mapuches puis en espagnol, les versions étant mises en regard l'une de l'autre. Ouvrant le recueil, le lecteur trouve sur la page de titre, l'inscription suivante : « *NEPEY ÑI GÜÑÛN PIUKE / (Se ha despertado el ave de mi corazón)*⁹ ». L'ordre d'apparition des deux

⁹ Leonel Lienlaf, *op. cit.*, « L'oiseau de mon cœur s'est éveillé » je traduis.

MÉTISSAGES DANS L'OBJET ET LA LANGUE POÉTIQUE

langues, le choix de police en majuscule pour la version mapudungun et la mise entre parenthèses du titre en espagnol indiquent un souci de faire prédominer la culture mapuche, mineure et dominée, sur le système culturel chilien et occidental. La coexistence des deux langues est la marque de la coexistence de deux systèmes culturels, la création poétique se faisant dans l'espace créé par leur coexistence, leur rencontre et leurs différences. Cependant le recueil va au-delà de la co-présence des cultures et il les entremêle, l'une et l'autre se rencontrant dans une création hybride. Ainsi, les poèmes sont consignés par écrit dans un support historiquement occidental mais ils font intervenir des éléments caractéristiques de la culture mapuche et sont habités par des figures historiques tel Lautaro ou des entités mythiques à l'instar de Kai-kai et Treng-treng, deux serpents géants figurant respectivement la terre et la mer dont la lutte aurait donné naissance aux montagnes dans la cosmogonie mapuche. Les mots sont alors laissés non traduits dans la version espagnole et aucun glossaire ni explication ne vient clarifier la compréhension de ce vocabulaire et les éléments culturels mapuche. Il s'agit là d'une situation d'hétérolinguisme telle qu'analysée par Rainer Grutman à savoir la « présence *dans un texte* d'idiomes étrangers »¹⁰. Ce procédé va au-delà de la simple juxtaposition et entraîne un mélange et une hybridité, les matériaux linguistiques divers utilisés dans le texte créant *de facto* une (con)fusion des langues et des cultures. On a donc un métissage et la culture de la domination se trouve colonisée par la langue et la culture traditionnelle du dominé. Le poème « Pillan rewe. Rewe del

¹⁰ Rainer Grutman, « Traduire l'hétérolinguisme » dans *Autour d'Olive Senior : hétérolinguisme et traduction*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2012, p. 51.

SOLÈNE MÉHAT

pillan » met en évidence combien le recueil se construit sur une tension entre traduction des cultures et maintien de la spécificité de chacune :

Pillan rewe	Rewe del pillán
Kiñe kuwü tuney kiñe kultrung.	Una mano sostiene el kultrung como el universo sostiene a la tierra.
Ti kultrung rakiduam-mekey, epu changül kuwü anünmaniewew.	El kultrung está pensando y dos dedos están sentados a su lado.
Pillan rewe wirarüy ñi am ina pefin laiel alü mapu.	Rewe del pillán grita mi corazón y pude verlo al mirar hacia el horizonte de mi misterio ¹¹

Sont ainsi convoquées des figures centrales de la cosmogonie mapuche, le *kultrung*, un tambour traditionnel utilisé au cours de cérémonies religieuses, le *Pillan* esprit pouvant s'apparenter à une déité et le *rewe*, autel consacré à cette divinité. Alors que la première strophe semble avoir une teneur didactique, explicitant de la valeur culturelle du geste de tenir le tambour, la deuxième strophe opère une réinterprétation des pratiques traditionnelles sans explication par la personnification du *kultrung*. Il y a simultanément un souci de donner accès aux pratiques culturelles mapuches et le maintien d'un indéchiffrable au cœur du poème, le mystère étant par ailleurs assumé et proposé comme terme de clôture du poème. La poésie devient l'occasion d'un retournement des rapports de force par la mise en co-présence des deux langues : en ne traduisant pas la langue mapuche, celle-ci est imposée au lecteur non locuteur ce qui prend la forme d'une revendication. La non-traduction de certains termes caractéristiques de la culture mapuche témoigne du maintien de la spécificité de celle-ci dans l'objet livre et dans la forme

¹¹ Leonel Lienlaf, *op. cit.*, p. 106-107 : « Rewe du pillan/Une main soutient le kultrung/comme l'univers soutient/la terre./Le kultrung pense/et deux doigts/sont assis à ses côtés./Rewe du pillan/crie mon cœur/et je pouvais le voir en regardant/l'horizon de mon mystère. » je traduis.

du poème, avatars de la culture hégémonique. Par ailleurs, ceci témoigne de la réalité de la vie du poète qui est lui-même en tension entre deux systèmes culturels.

La culture mapuche est omniprésente non seulement dans la langue mais dans la logique d'ensemble du recueil. L'organisation quadripartite reproduit la manière dont la cosmogonie mapuche ordonne le monde. Par ailleurs le recueil est ponctué d'images et de chants qui rappellent les pratiques traditionnelles de la communauté et inscrit la forme écrite dans une tension vers des pratiques orales. Les fréquentes scènes de chant et d'interlocution questionnent le statut de la parole en particulier celle du narrateur et, par association, celle du poète. À titre d'exemple, le poème « Pin dungun Palabras dichas »¹² est une scène de dialogue avec des éléments naturels, des plantes, la terre, puis des oiseaux, pour clarifier la nature de la parole du narrateur, peut-être dans une quête toujours renouvelée d'expression authentique. Le poème devient un lieu de négociation et d'adaptation entre un système culturel oral et un système écrit comme l'illustre très clairement « Kuwü ñi aukán Rebelión » :

« KUWÜ ÑI AUKAN

Ñi kuwü
ailay wirialu
kiñe fúcha profesor
ñi dungu.

Ñi kuwü
ailay wirialu
inchenodungu
Ñiküfalu eimi
pienew
ñi kimngam ñi ñiküfün.

Ñi kuwü feipienew
mapu pepi wiringelay

REBELIÓN

Mis manos no quisieron escribir
las palabras
de un profesor viejo.

Mi mano se negó a escribir
aquello que no me pertenecía
Me dijo :
"debes ser el silencio que nace".

Mi mano me dijo
que el mundo
no se podía escribir¹³.

¹² *Ibid.*, p. 56-57 : « Mots dits » je traduis.

¹³ *Ibid.*, p. 79 : « Rébellion/Mes mains ne voulaient pas écrire/les mots/d'un vieux professeur./Ma main refusa d'écrire/ce qui ne m'appartenait pas/Elle me dit/"tu dois être le silence naissant"/.Ma main me dit/que le monde/ne pouvait pas être écrit. » je traduis.

SOLÈNE MÉHAT

Ce poème est construit autour de la main qui ouvre les premiers vers de chacune des trois strophes dans la version espagnole avec « Mis manos » puis « Mi Mano », tout comme la version mapudungun, chaque strophe s'ouvrant sur « Ñi kuwü ». La main est en refus des enseignements d'un « vieux professeur », en particulier de l'écriture. La réticence est exprimée par une prosopopée de la main, pourtant organe de l'écriture par excellence, qui s'adresse au narrateur. En accordant une volonté propre aux mains, Lienlaf figure une difficulté à adopter à la fois le mode de savoir académique et le système de l'écrit : ce sont les mots autant qu'une compréhension du monde par l'écriture que la main refuse. Au contraire, celle-ci insiste sur l'importance de l'oralité, en exhortant le narrateur à se taire et à se faire silence puis en affirmant l'impossibilité de saisir et de réduire le monde dans l'écriture. Le poème est traversé de contradictions dans la mesure où le refus d'un système d'expression occidental est communiqué par le biais d'un texte, publié dans un livre, objet emblématique de cet écrit même que refuse la main. Le paradoxe n'est pas résolu mais au contraire exposé et magnifié par le texte. On retrouve peut-être là ce « droit à l'opacité » réclamé par Édouard Glissant¹⁴ comme condition nécessaire pour que la rencontre avec l'autre donne lieu à de la création et non à un renfermement. Le poème se présente alors bien comme objet métis, « une rencontre et une synthèse entre deux différents »¹⁵, au sein de laquelle le créateur compose en ses propres termes une création qui tient ensemble les tensions et les contradictions découlant de la position d'entre-deux.

La poésie de Monchoachi est également caractérisée par des phénomènes d'hybridation tout d'abord incarnés par le rapport à la langue. Tout comme Leonel Lienlaf, Monchoachi compose des textes à la fois en langue créole et en langue française. A ce titre, l'évolution des choix de langue dans la publication des recueils témoigne d'une accentuation du métissage. Les premiers recueils de poèmes, *Dissidans* et *Konpè Lawouzé*, publiés respectivement en 1976 et 1979¹⁶ sont écrits uniquement en créole.

¹⁴ Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 29.

¹⁵ *Ibid.*, p. 46.

¹⁶ Monchoachi, *Dissidans*, Djok, Paris, 1976. Monchoachi, *Konpè lawouzé*, Grifantè, Paris, 1978.

Puis viennent des recueils bilingues, comme *Nostrom* publié en 1982¹⁷. Les textes y sont présentés simultanément en créole et en français, sur un modèle similaire à celui de Lienlaf, une page en créole placée en regard de son équivalent en français. Les dernières œuvres, notamment *Lémisté*¹⁸, recueil sur lequel le reste de ce travail se concentrera, sont écrites dans une langue composite où se mélangent créole et français, sans rapport systématique entre les langues. Cette pratique se place de nouveau du côté de l'hétérolinguisme : dans *Lémisté*, on observe une prédominance du français, langue majoritaire du recueil mais dans de nombreux textes les langues sont conjointes ou juxtaposées. Le titre même est en créole et signifie « Les Mystères ». À certaines occasions, il semble y avoir une traduction du français vers le créole ou inversement. Dans le poème d'ouverture du recueil « Fanm à califourchon », par moments français et créole sont conjoints grâce au recours aux parenthèses : « Appeler un enfant (an timoun) du nom de *Soprano*¹⁹ ». Cependant les traductions ne sont pas systématiques, en atteste le titre hybride, composé d'un mot créole « fanm » (femme) et d'un complément français « à califourchon ». Il y a passage sans transition de l'une à l'autre langue, le créole surgissant dans le poème parfois par des mots isolés, parfois par des vers complets. Évoquant les paroles adressées par une femme à son enfant, le texte passe sans transition et sans explication du français au créole : « *Dors, dors/ Et ne te réveille que lorsque les mouches/ Auront commencé à bourdonner/ Dousman, dousman, pi dousman/ Kon ioun topie k'ap dodoméya* »²⁰. Ces alternances entre les langues sont par moment marquées typographiquement comme dans l'exemple ci-dessus, le changement de langue étant signifié par l'abandon de l'italique, mais sans systématisme : c'est parfois le français qui est inscrit en italique, parfois le créole, parfois aucune des deux langues. Par ailleurs, d'autres langues émaillent le recueil comme des anglicismes – « backsaïde²¹ »

¹⁷ Monchoachi, *Nostrom*, Paris, Éditions caribéennes, 1982.

¹⁸ Monchoachi, *Lémisté*, Bussy-le-Repos, France, Obsidiane, 2013.

¹⁹ *Ibid.*, p. 14.

²⁰ *Ibid.*, p. 12.

²¹ *Idem.*

– et des phrases en latin « *Gloria Patrei es conspiritis amème*²² ». Cette dernière citation illustre la liberté que prend Monchoachi avec les langues, le vers s'apparentant à une litanie catholique détournée notamment par la transformation du mot de clôture, *amen* en « amème ». Ces passages entre les langues, ces emprunts et détournements créent des poèmes composites qui se construisent par superposition de voix, de paroles et de langues. Les mélanges et rencontres construisent un métissage continu. À ce mélange des langues, s'ajoute un mélange des supports, l'oralité étant présente dans les textes, notamment par des interjections : « Mmmm!²³ », « eh! eh! eh-eh...²⁴ ». Celles-ci confèrent une dimension sonore au texte en faisant surgir des bruits qui miment un mode de communication orale. Outre ces procédés, l'on note que les figures de transmission de la parole sont également du côté de l'oralité, à l'instar des « musiciens-conteurs » qui donnent son titre au sixième poème du recueil. Certains textes eux-mêmes adoptent des structures et des formes caractéristiques des récits et narrations orales. Ainsi, le poème « Les filles des dieux » est ponctué par la strophe « Honneur aux vié mèss/Honneur aux inestimables aux salutaires/Gages de postérité/À eux mon infinie piété » répétée trois fois, à la manière d'un refrain, puis reprise dans une forme abrégée en clôture de texte : « Honneur aux vié mèss/À eux mon infinie piété²⁵ ». À cela s'ajoutent des répétitions avec variation : « À nous qui regardons le monde » est répété trois fois en début de strophe, le vers étant complété successivement par « comme ça », « la tête comme ça » puis par « "en raccourci saisissant" sans tête ». Les protagonistes du texte, « filles des dieux » sont par ailleurs mentionnées en ces termes quatre fois, les qualificatifs changeant à chaque occurrence. Elles sont initialement « deux » puis « innombrables », « comme des boucliers » et finalement « dignes²⁶ ». Ces reprises structurent le texte et imitent les pratiques de composition orale par reprise de motifs à partir desquels la parole est brodée.

²² *Ibid.*, p. 22.

²³ *Ibid.*, p. 11.

²⁴ *Ibid.*, p. 13.

²⁵ *Ibid.*, p. 21–23.

²⁶ *Idem.*

Monchoachi multiplie les adaptations de l'écrit pour faire surgir une oralité et un univers sonore dans le texte même. Celui-ci devient le support d'une expression métisse, née d'une rencontre entre des cultures différentes. Ce travail peut être éclairé par l'ambition du recueil telle que décrite par Monchoachi. Il déclare dans une lettre à propos de *Lémisté* : « il s'agirait d'un long parcours à travers les mythes, les magies, les rituels cérémoniels qui ont fait la présence des différentes parties ou lieux du monde, présence recouverte totalement de nos jours par la Civilisation²⁷ ». Monchoachi propose une création qui se pense comme un moyen de retrouver des pratiques et des cultures effacées par la domination occidentale, ce qu'il nomme « la Civilisation ». Tout le recueil peut être conçu comme un lieu de rencontre et de dialogue entre ces cultures et une inversion du rapport de domination qui, historiquement, a tendu à imposer le modèle occidental. Le métissage du poème est une forme de subversion : elle permet de retranscrire les fractures dans l'identité tout en proposant un contre-discours transmis par les supports mêmes de la culture hégémonique.

Des dynamiques similaires sont à l'œuvre dans *Whereas*, recueil publié par Layli Long Soldier en 2017. Tout comme les deux premiers poètes, elle a recours à l'hétérolinguisme et fait coexister deux langues, celle de sa communauté traditionnelle lakota et la langue anglaise des colonisateurs. Cependant, contrairement à Leonel Lienlaf et Monchoachi, Layli Long Soldier n'est pas une locutrice du lakota. S'il y a mélange et coexistence des langues, celui-ci ne se fait pas dans la même mesure que les deux poètes étudiés précédemment : l'hétérolinguisme est moins l'occasion de réunir et mélanger deux systèmes culturels que l'exploration d'un manque et d'une distance dans le rapport à la culture traditionnelle. La langue lakota ponctue les textes le plus souvent sous forme de collage et est abordée dans une posture réflexive. À titre d'exemple, le poème « Wahpániča » se présente comme une méditation plurielle sur le rapport à la langue. Sont tenus ensemble une adresse à un être aimé absent, des propos sur le rôle de la ponctuation dans

²⁷ Monchoachi « Lettre à François Boddaert » *Sur Lémisté*, [en ligne] le 18 mai 2018 <<http://www.potomitan.info/bibliographie/monchoachi/lemiste.php>> consulté le 14/02/2020

l'expression des sentiments – entraînant l'inscription en toutes lettres des virgules – une réflexion sur le sens du mot lakota donnant son titre au poème et une méditation sur le sentiment d'appartenance identitaire. Le sens du terme « waḥpániča » est donné deux fois dans le texte. Dans la seconde section du poème, la narratrice évoque une intention initiale dans la composition du texte : « I wanted to write about waḥpániča a word translated into English as *poor* comma which means more precisely *to be destitute to have nothing of one's own*. But tonight I cannot bring myself to swing a worn hammer at poverty to pound the conditions of that slow frustration.²⁸ » La dernière section du poème s'ouvre sur une définition réitérée du terme : « Because waḥpániča means to have *nothing* of one's own. Nothing.²⁹ » Cette nouvelle évocation déclenche une exploration du sentiment de manque et une évocation de la sensation d'inadéquation causée par l'incapacité à parler la langue traditionnelle. La fin du texte est une évocation de la douleur liée à la perte de la langue et de l'identité avec un usage contradictoire puisque c'est justement la langue perdue qui permet d'évoquer cette douleur : « I feel waḥpániča I feel alone. But this is a spill-over translation of how I cannot speak my mind comma the meta-phrasal ache of being *language poor*.³⁰ » Non seulement le poème devient un objet hybride s'inscrivant simultanément dans deux cultures par le recours aux deux idiomes mais la nature métisse de la langue tient ensemble les contradictions engendrées par l'histoire de la colonisation et la fragmentation des identités qu'elle a entraînée. La perte de la langue traditionnelle et l'effort pour verbaliser le désarroi qui en découle sont l'occasion d'une maîtrise de la langue imposée par la culture hégémonique et d'une subversion de celle-ci. Le poème joue des failles entre les langues et explore les écarts et interstices pour faire sens avec le non-sens du traumatisme historique. Cela permet en outre d'explorer comment se forment des identités dans les rencontres et les

²⁸ Layli Long Soldier, *op. cit.*, p. 43 « Je voulais écrire à propos de waḥpániča un mot traduit en anglais par *pauvre* virgule qui signifie plus précisément *être démunie n'avoir rien à soi*. Mais ce soir je ne peux pas me convaincre de reprendre un marteau usé pour marteler les conditions de cette lente frustration. » je traduis.

²⁹ *Idem.* « Parce que waḥpániča signifie *ne rien avoir à soi*. Rien. » je traduis.

³⁰ *Idem.* « Je me sens waḥpániča je me sens seule. Mais c'est une traduction excessive de la manière dont je ne peux pas verbaliser ma pensée virgule la douleur méta-syntagmatique d'être *pauvre en langue*. » je traduis.

différences. Ainsi, le manque vient nourrir et enrichir la création : non seulement le poème est un objet métis, mais le métissage même est un déclencheur de la création.

La distance par rapport à la culture traditionnelle s'observe dans la matérialité même du texte littéraire. Layli Long Soldier est, des trois auteurs étudiés, celle qui exploite le plus les ressources de l'écrit. Ses textes sont ainsi profondément ancrés dans une culture de l'écrit et ne semblent pas autant en tension vers l'oralité que Monchoachi ou Leonel Lienlaf. Le recueil *Whereas* est ainsi marqué par des jeux typographiques qui seraient perdus par un passage à l'oral. Ainsi, dans la section « Three » du poème « Ĥe sápa » les quatre vers forment un carré et dessinent un espace blanc qui figure peut-être celui évoqué dans le texte même :

Three

This is how you see me the space in which to place me

This is how to place you in the space in which to see
The space in me you see

To see this space
is this place

see how you place me in you

31

On voit là que la situation entre des cultures de tradition orale et des cultures de tradition écrite n'entraîne pas automatiquement des résultats similaires selon les auteurs et entraîne des créations sans cesse renouvelées. Tous les métissages ne prennent pas la même forme, chacun compose avec les différences d'une manière originale qui lui est propre.

³¹ *Ibid.*, p. 8. « Voilà comment tu vois l'espace dans lequel me placer./ L'espace que tu vois en moi est cet endroit./Pour voir cet espace vois comment tu me places en toi./Voilà comment tu te places dans l'espace pour voir. » je traduis.

SOLÈNE MÉHAT

Cependant, on trouve dans cette pratique la même mise en tension de la langue poétique remodelée que chez Leonel Lienlaf et Monchoachi. L'adoption des formats et des pratiques culturelles venues d'Europe et le recours à des procédés caractéristiques de la poésie expérimentale n'implique pas un renoncement à la culture Oglala Lakota. Au contraire, que ce soit par les usages de mots de la langue traditionnelle ou par l'évocation de la culture et de l'histoire, la culture traditionnelle est un élément fondamental de la création poétique de Layli Long Soldier. Plus encore, elle entraîne un questionnement et une redéfinition du genre littéraire « poésie ». Ainsi « 38 », dernier texte de la première section de *Whereas*, explore conjointement l'histoire de la colonisation, au travers d'un épisode précis et la nature du poétique. Le texte s'ouvre par un refus de qualifier la création de poétique, refus accompagné d'une réflexivité exacerbée sur la correction grammaticale et le respect des conventions d'écriture :

Here, the sentence will be respected.

I will compose each sentence with care, by minding what the rules of writing dictate.

For example, all sentences will begin with capital letters.

Likewise, the history of the sentence will be honored by ending each one with appropriate punctuation such as a period or question mark, thus bringing the idea to (momentary) completion.

You may like to know, I do not consider this a "creative piece."

I do not regard this as a poem of great imagination or a work of fiction.

Also, historical events will not be dramatized for an "interesting" read³².

L'évocation de l'événement historique, la pendaison, en 1862, de trente-huit hommes dakotas insurgés contre un système qui les laissait périr dans la désuétude est donc précédée par une mise en abyme qui

³² *Ibid.*, p. 49. « Ici, la phrase sera respectée./Je composerai chaque phrase avec soin en me souciant des règles attendues à l'écrit./Par exemple, toutes les phrases commenceront pas des lettres capitales./De même, l'histoire de la phrase sera honorée en clôturant chacune par la ponctuation appropriée comme le point ou le point d'interrogation, marquant ainsi l'idée d'une complétude (temporaire)./Vous voudrez peut-être le savoir, je ne considère pas ceci comme un "texte créatif"./Je ne considère pas ceci comme un poème déployant une grande imagination ou comme un travail de fiction./Également, les événements historiques ne seront pas dramatisés pour rendre la lecture "intéressante". » je traduis.

révèle les contraintes langagières auxquelles s'astreint la narratrice. Celle-ci souligne en outre la tension entre le genre du texte et son sujet : le rejet des termes « creative piece », « poem of great imagination » et « work of fiction » pour qualifier le texte met en exergue la véracité des événements évoqués et refuse que le recours au genre poétique entraîne une esthétisation de l'Histoire. Ce refus de qualifier le texte de poétique contraste avec l'indication qui figure au bas de la couverture du recueil « Poems by Layli Long Soldier » mais également avec la fin du texte. En effet, la narratrice opère un renversement en attribuant à l'événement historique, spécifiquement à l'acte de rébellion des trente-huit hommes, une valeur de poésie :

When Myrick's body was found,
 his mouth was stuffed with grass.
 I am inclined to call this act by the Dakota warriors a poem.
 There's irony in their poem.
 There was no text.
"Real" poems do not "really" require words.
 I have italicized the previous sentence
 to indicate inner dialogue, a revealing moment.
 But, on second thought, the words,
 "Let them eat grass" click the gears of the poem into place.
 So, we could also say, language and word choice
 are crucial to the poem's work.
 Things are circling back again³³.

Les réflexions historiques et poétiques s'entremêlent et se nourrissent mutuellement. Questionnant la version dominante de l'histoire qui a effacé cet événement, la narratrice questionne également la vision occidentale du poème. Elle en redéfinit les contours en attribuant une

³³ *Ibid.*, p. 53. « Quand le corps de Myrick fut trouvé, / sa bouche était bourrée d'herbe. / Je suis encline à appeler cet acte des guerriers dakotas un poème. / Il y a de l'ironie dans leur poème. / Il n'y a pas de texte. / Les "vrais" poème n'ont pas "vraiment" besoin de mots. / J'ai utilisé l'italique dans la phrase précédente pour indiquer un dialogue inter, un moment de révélation. / Mais, en y repensant, les mots "Qu'ils mangent de l'herbe" viennent compléter la mécanique du poème. / Donc, nous pourrions dire que le choix du langage et des mots est crucial pour le fonctionnement du poème. / Le tout se rejoint dans un cercle. » je traduis.

SOLÈNE MÉHAT

valeur poétique au geste de rébellion – précisément au geste de mettre de l'herbe dans la bouche du cadavre du marchand qui avait refusé de nourrir les Dakotas en les invitant à manger de l'herbe. Ce faisant, le texte met en tension les critères qui définissent le genre poétique. Il ne prend pas la forme d'une affirmation autoritaire ou définitive de l'essence du poétique mais au contraire d'une méditation et d'une interrogation sur ce que recouvre la dénomination « poème ». Ceci est notamment figuré par l'usage de guillemets dans l'emploi de l'adjectif « real », par l'inscription en italique d'un vers relevant d'une forme de dialogue intérieur, tout le segment progressant comme s'il suivait le mouvement d'une pensée en cours. Ce procédé d'épanorthose renforce la dimension hybride du texte qui mêle évocation historique et poétique, rectitude stylistique et interrogations personnelles. À la résistance par la force des Dakotas fait peut-être écho la résistance du texte qui questionne les catégories de pensée de la culture dite occidentale et redéfinit les limites du poème pour y faire entrer des actes de soldats dakotas. Par le métissage de l'objet poétique, la parole s'impose presque impérieusement comme une force de résistance et de réaction face à l'histoire et aux torts causés à ces communautés.

Cette lecture de quelques textes de trois poètes, Leonel Lienlaf, Monchoachi et Layli Long Soldier permet ainsi de mettre en évidence que tous composent avec les différences et se nourrissent de celles-ci pour créer des œuvres hybrides. Le premier métissage est celui de la langue, avec la mise en présence de deux langues chez chacun des auteurs, celles du dominant et celle du dominé. Cet hétérolinguisme va au-delà de la coexistence et de la juxtaposition et permet la construction d'un sens qui se fait par le passage entre les langues et dans l'écart de l'une à l'autre. On a par ailleurs une hybridation de l'objet poétique même qui travaille la rencontre et les différences entre oral et écrit. Les éléments de la culture orale sont intégrés à un support écrit ce qui permet de faire coexister deux modalités de parole distinctes dans le texte. On peut finalement dire que la poésie devient chez ces auteurs un objet métisse dans la mesure où ils s'approprient le terme, le définissent selon des nouvelles modalités qui correspondent à leur propre identité et culture.

Ils s'inscrivent à ce titre dans la continuité tant des pratiques littéraires européennes que des traditions de leurs propres communautés.

2. Stratégies d'adaptation aux différences culturelles

Il y a lieu de tirer le fil de ces analyses en s'interrogeant sur les conséquences de la nature métisse de ces poèmes. Ceux-ci naissent bien dans un *entre-deux* identifié par Homi Bhabha et peuvent être entendus comme une réponse aux rapports d'échange bien souvent violents entre les cultures dans les Amériques. Les poèmes métis s'inscrivent dans une démarche pour inverser les rapports de domination et former une rencontre des cultures d'après des termes qui ne sont pas seulement ceux de la culture hégémonique. Ainsi, le métissage de l'objet culturel devient le support d'une expression créatrice mais également d'une revendication identitaire et communautaire.

Les poèmes de ces trois auteurs proposent des regards nouveaux sur les événements historiques et témoignent d'un effort pour penser la différence et négocier avec elle lorsqu'elle entraîne des confrontations violentes. Les compositions poétiques tracent un lien entre passé traditionnel et réalité moderne. Pour Monchoachi, un enjeu est de résorber la rupture causée par le déplacement de populations liées à la traite négrière. Ainsi, il recrée dans *Lémisté* une filiation mythique en allant puiser dans l'imaginaire amérindien pour structurer le recueil et redéfinir une identité non-occidentale des Amériques. Chaque section est notamment ouverte par une citation extraite de narrations traditionnelles amérindiennes, principalement le *Popol Vuh* et des codex nahuatl. Le métissage ne se fait donc pas uniquement dans un espace de différences binaires mais le poème est enrichi d'emprunts et d'inspirations venues d'horizons variés. On trouve également dans les poésies de Leonel Lienlaf et de Layli Long Soldier des thèmes historiques. Y sont particulièrement repris des écrits qui relatent la rencontre et l'opposition aux colonisateurs, comme « 38 » chez Layli Long Soldier. Le premier poème du recueil de Leonel Lienlaf « Cholkĩñmangey ñi furi Le sacaron la piel »³⁴ est lui aussi un récit de résistance puis de fuite face à l'envahisseur occidental. En choisissant

³⁴ Leonel Lienlaf, *op. cit.*, p. 30-39.

SOLÈNE MÉHAT

ces thèmes, les auteurs reprennent en charge l'histoire depuis la perspective des dominés et redeviennent maîtres des discours portés sur ces questions. Il y a donc un enjeu identitaire et communautaire fort dans ces hybridations. Les auteurs, par le biais du poème, peuvent retranscrire les faits depuis la perspective de leur communauté au lieu de se voir imposer des discours hégémoniques occidentaux.

Les poèmes sont un moyen pour aller au-delà des temporalités et faire se réunir des réalités hétérogènes. Ce faisant, c'est l'expérience subjective même, prise en tension entre des systèmes culturels divers, qui se trouve réunie et subsumée par le texte poétique. Les métissages et hybridations ne s'effectuent pas dans un objectif d'expression d'une totalité englobante limpide. Chez les trois poètes, des questions de souffrance, de douleur et de difficulté d'expression se posent simultanément. Les transferts culturels et hybridations entraînent des pertes, des manques et ceux-ci sont mis en exergue par la parole poétique. Ces apories sont peut-être les marques de ce que Homi Bhabha identifie comme une « incertitude discursive » causée par la perte de repères dans des situations de différence culturelle³⁵. Les évocations de manque, de difficulté à faire sens ou à formuler une pensée présente dans les poèmes seraient un traitement littéraire des confrontations des cultures, échappant aux oppositions polarisées et aux stratégies de différenciation par des explorations de la confusion et de l'incertitude dans les textes. Ce désordre pourrait être compris comme l'expression d'un indicible qui tient à la violence des expériences coloniales et témoigne de la part sombre et douloureuse du métissage dont la réalité émerge dans les silences et les irrésolutions des textes. Le métissage est ainsi simultanément une expérience du dire et du non-dire et il s'agit pour ces poètes d'adopter une forme de création qui retranscrit les conditions hybrides de leur propre identité. Par la mise en co-présence de deux systèmes culturels dans des modalités qui maintiennent la spécificité du dominé et du mineur alors même que sont adoptés les motifs et supports du dominant, le métissage devient le support d'une expression authentique. Les poèmes tiennent ensemble des contraires et font coexister des systèmes culturels sans

³⁵ Homi K. Bhabha, *The location of culture*, p. 177.

que cela n'aboutisse à un écrasement des dominés et une réduction de leur différence au modèle d'autrui. Les métissages dans les textes peuvent être compris comme une forme de double énonciation : les poètes maîtrisant ce qu'ils rendent intelligibles à leur lecteur selon son substrat culturel. La double énonciation – au travers de deux langues, mais aussi de la maîtrise des implicites – bloque l'accès à un certain degré de compréhension à des lecteurs non familiers de la culture d'origine des poètes. Tout n'est pas décodé, explicité. Pour Lienlaf, on a simultanément une expression de la culture mapuche et une protection des savoirs traditionnels. De la même manière, certains mots en créole dans *Lémisté* de Monchoachi sont reformulés et traduits en français mais pas de manière systématique. Il y a à la fois un travail de partage entre les cultures et le maintien d'un espace propre à la culture marginalisée. Rainer Grutman affirme, à propos des littératures caribéennes, qu'elles postulent implicitement un double destinataire, l'un exogène, familier de la culture d'origine des auteurs, à-même de comprendre l'ensemble des langues et des références évoquées dans le texte, l'autre endogène, pour qui persiste une part d'inconnu dans les textes³⁶. Il semble que le métissage tel que constaté chez Layli Long Soldier, Monchoachi et Leonel Lienlaf reproduise ce mécanisme en portant des messages différents aux lecteurs endogènes et aux lecteurs exogènes. La double adresse permet de subvertir l'objet poétique pour empêcher une position que la culture hégémonique soit dominante et au contraire préserver la spécificité de la culture marginalisée et dominée.

Les différentes hybridations dans le texte maintiennent une hétérogénéité discursive qui permet de poser les conditions de l'échange et du rapport à l'Autre et de reprendre la maîtrise de la situation. Ainsi, au travers de ces trois exemples, nous voyons comment le poème est à la fois support de métissage et reflet de celui-ci comme des enjeux extra-littéraires qui s'y jouent. Ceci met en évidence la complexité des liens entre création littéraire et définition identitaire. Ces trois créateurs 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

³⁶ Rainer Grutman, *op. cit.*, p. 68.

SOLÈNE MÉHAT

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.

Bibliographie

BHABHA Homi K., *The location of culture*, Londres New York, Routledge, 1994

CASANOVA Pascale, *La république mondiale des lettres*, Éd. revue et Corrigée., Paris, Éd. du Seuil (coll.« Points »), 2008

GLISSANT Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996

GLISSANT Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard (coll. « Poétique »), 1990

GRUTMAN Rainer, « Traduire l'hétérolinguisme » dans *Autour d'Olive Senior : hétérolinguisme et traduction*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2012

LIENLAF Leonel, *Se ha despertado el ave de mi corazón*, Santiago de Chile, Ed. universitaria (coll. « Generación espontánea »), 1989

LONG SOLDIER Layli, *Whereas*, Minneapolis, Graywolf Press, 2017

MONCHOACHI, *Lémisté*, Bussy-le-Repos, France, Obsidiane, 2013

13. PERLES ET POINTS OU DU MÉTISSAGE ARTISANAL AU MÉTISSAGE LITTÉRAIRE DANS QUELQUES ROMANS DE LOUISE ERDRICH

Elisabeth BOUZONVILLER¹

« *La damnation de ce mot : métissage, inscrivons-la en énorme sur la page².* », Édouard Glissant

L'histoire familiale de la romancière nord-américaine Louise Erdrich est une histoire de métissage, elle se définit d'ailleurs elle-même comme *mixed-blood*³, soit littéralement « sang mêlé ». On ne reviendra pas ici en détail sur le terme de métissage, qui peut être sujet à discussion, notamment en raison du concept de pureté auquel il peut être associé, nous l'envisagerons sans polémique comme fusion de cultures et de populations.

Le patronyme d'Erdrich indique ses origines allemandes, qu'elle stipule clairement dans *La Chorale des maîtres bouchers* puisque le péri-texte de ce roman consacré à un immigrant boucher allemand comprend une note finale indiquant que son grand-père, Ludwig Erdrich, s'est battu du côté allemand pendant la première guerre mondiale, puis a émigré aux USA et que ses fils se sont eux battus du côté américain pendant la seconde guerre mondiale⁴. Dans l'édition américaine du roman, elle explique également que la photo de première de couverture représente ce fameux grand-père, boucher allemand à l'instar du protagoniste du roman⁵.

¹ Professeure des universités, Université Jean Monnet – Saint-Étienne, CIEREC

² Édouard Glissant, *L'Intention poétique* (1969), Paris, Gallimard, 1997, p. 11.

³ Louise Erdrich, *Books and Islands in Ojibwe Country*, Washington, National Geographic Society, 2003, p. 41.

⁴ Louise Erdrich, *La Chorale des maîtres bouchers*, Reinhard I. (trad.), Paris, Albin Michel, 2005, p. 569.

⁵ Louise Erdrich, *The Master Butchers Singing Club* (2003), New York, Harper Perennial, 2004, p. 389.

ELISABETH BOUZONVILLER

Erdrich est d'autre part rattachée à la tribu des Ojibwés⁶ de *Turtle Mountain* dans le Dakota du Nord, dont son grand-père maternel, Patrick Gourneau, a été le chef pendant de longues années. Outre ce métissage allemand et autochtone, on devine dans le nom du grand-père un métissage plus ancien entre les femmes indiennes et les *trappers* français. Ces unions, le rappelle Jean-Marc Serme⁷, étaient souvent le moyen pour les nouveaux arrivants en terres américaines d'intégrer un clan matrilineaire qui leur fournirait une aide précieuse à propos des territoires de chasse, ainsi elles étaient fortement encouragées par les grandes compagnies de commerce de fourrures. Michael Dorris remarque : « Les Chippewas de *Turtle Mountain* sont un groupe intéressant car au départ ils viennent du Minnesota du nord mais ils se sont largement métissés avec les Français et les *Crees* et par conséquent la langue qu'ils utilisent là-bas, le Michif, est un mélange de toutes ces origines⁸. » Erdrich remarquait lors de la fête du livre d'Aix-en-Provence en octobre 2019⁹ que ces mariages furent de la « colonisation inversée » puisque les *trappers* étaient intégrés aux familles amérindiennes.

⁶ Trois appellations sont utilisées pour désigner cette tribu : « chippewa », qui est le terme employé officiellement par le gouvernement américain, « ojibwé », qui est un terme plus neutre, et « anishinaabe », qui est le terme utilisé originellement par les Indiens eux-mêmes et donc le choix des militants autochtones actuels. Nous utiliserons le terme « ojibwé » dans cet article pour ne pas prendre parti. D'autre part, nous emploierons indifféremment les termes « indien », « autochtone », « indigène » et « amérindien » sans nous plier aux règles du politiquement correct car les auteurs et militants amérindiens eux-mêmes les emploient, voire les revendiquent.

⁷ Jean-Marc Serme, « Introduction » à la conférence d'Elisabeth Bouzonviller, « Louise Erdrich, écrire l'autre histoire de l'Amérique », 8 novembre 2019, Université de Bretagne occidentale, Brest.

⁸ Allan Chavkin et Nancy Feyl Chavkin, *Conversations with Louise Erdrich and Michael Dorris*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994, p. 21.

⁹ Louise Erdrich, *Les Écritures Croisées* 2019, « Ce qui dévore nos cœurs », « Masterclass », Cité du Livre / Aix-en-Provence, 11 octobre 2019, 10h30-12h30.

PERLES ET POINTS OU DU MÉTISSAGE ARTISANAL AU MÉTISSAGE LITTÉRAIRE

Dans son ouvrage autobiographique *The Blue Jay's Dance*, elle décrit plus en détail le cheminement des deux branches principales de son arbre généalogique :

1782 [...] toute la terre à l'ouest des Appalaches était encore en territoire indien et le peuple dont je suis la descendante du côté de ma mère, les Ojibwés ou Anishinabe, l'occupaient discrètement, laissant peu de traces de leur passage compliqué autres que leurs dents et leurs os¹⁰.

Du côté de mon père, la famille Erdrich était établie à Pforzheim, près de la Forêt Noire, comme bouchers. 1882. Ils ont bâti une ferme qui existe toujours dans le Renchtal. Les derniers traités étaient signés et l'Ouest s'ouvrait ainsi à la colonisation. La plupart des Anishinabe étaient rassemblés sur de petites parcelles de terrain à l'ouest des Grands Lacs. Les membres du clan de *Turtle Mountain* portaient des pantalons, des robes de calicot imprimé, conduisaient des charrettes mais ils assistaient aussi à la messe¹¹.

Née en 1954 dans le Minnesota, et élevée dans le Dakota du Nord, en contact régulier avec la réserve de ses ancêtres, Erdrich a bénéficié d'une solide éducation universitaire à Dartmouth College (New Hampshire) puis Johns Hopkins (Baltimore), si bien que son écriture se signale comme le produit d'un métissage d'oralité amérindienne et de littérature canonique européenne et américaine. Tandis qu'elle intègre les mythes amérindiens à ses récits et joue avec la voix de ses narrateurs à la manière des conteurs traditionnels, elle maîtrise sa technique narrative postmoderne grâce à une formation universitaire en *creative writing* et des lectures multiples. Elle cite par exemple F. Scott Fitzgerald dans deux de ses romans¹², Willa Cather dans les notes de fin de *Ce qui a dévoré nos cœurs*¹³ ou trahit des références intertextuelles à Edgar Allan Poe¹⁴ et ne cache pas l'influence qu'ont pu avoir sur elle des auteurs comme Flannery O'Connor, William

¹⁰ Louise Erdrich, *The Blue Jay's Dance : A Birth Year* (1996), New York, Harper Perennial, 2002, p. 98, notre traduction.

¹¹ *Ibid.*, p. 99.

¹² Louise Erdrich, *Ce qui a dévoré nos cœurs*, I. Reinhartz (trad.), Paris, Albin Michel, 2007, p. 271 et *Le Jeu des ombres*, I. Reinhartz (trad.), Paris, Albin Michel, 2012, p. 149.

¹³ Louise Erdrich, *Ce qui a dévoré nos cœurs*, *ibid.*, p. 345.

¹⁴ Louise Erdrich, *La Chorale des maîtres bouchers*, *op. cit.*, p. 90.

ELISABETH BOUZONVILLER

Faulkner, Toni Morrison, Jane Austen, Gabriel García Márquez, Gustave Flaubert ou Marguerite Duras¹⁵.

D'autre part, son écriture prend souvent des accents féministes alors qu'elle se définit en premier lieu comme « mère » : « Je suis mère avant tout. C'est ma première identité, mais je reste aussi écrivaine¹⁶ ». En dépit des vicissitudes de ses personnages, elle célèbre régulièrement l'attachement maternel, même dans le cas de mères adoptives, ce qui semble suggérer une position plutôt essentialiste. L'importance des femmes dans ses récits entre d'ailleurs en écho avec l'idée contemporaine développée par les Amérindiennes que ce sont la christianisation et la colonisation qui ont bouleversé les équilibres genrés du monde amérindien et introduit des schémas patriarcaux qui les ont privées de leur pouvoir social, politique et familial¹⁷. Dans ce contexte, on peut observer que les romans d'Erdrich s'ordonnent souvent autour du cadre de la maison et de la famille, suivant ainsi le schéma mis en lumière par William Bevis qui qualifie la littérature amérindienne de centripète par opposition à la littérature américaine canonique qui serait centrifuge¹⁸. Les protagonistes amérindiens rentrent à la maison, les autres partent à l'aventure, souvent vers l'ouest, à la conquête de terres nouvelles. La tribu est synonyme de maison et, inversement, le foyer familial devient en quelque sorte synecdoque de la tribu tandis qu'Erdrich offre une célébration du métissage qui est promesse d'apaisement pour la nation. Au fil de ses romans, c'est dans l'espace familial du foyer que s'exerce un artisanat autochtone basé sur la couture et la broderie perlée, savoir-faire féminin aux influences diverses qui se fait métaphore du métissage national et référence métafictionnelle.

¹⁵ Allan Chavkin et Nancy Feyl Chavkin, *op. cit.*, p. 232–233.

¹⁶ Bill Moyers, *Bill Moyers Journal*, 9 avril 2010, <http://www.pbs.org/moyers/journal/04092010/profile.html>, consulté le 5/03/2012, notre traduction.

¹⁷ Voir Paula Gunn Allen, *The Sacred Hoop : Recovering the Feminine in American Indian Traditions*, Boston, Beacon Press, 1986, p. 44, 195 et Lee Maracle, « Indigenous Women and Power », in Kamboureli Smaro (dir.), *Memory Serves : Oratories*, Edmonton, NeWest Press, 2015, p. 129–131.

¹⁸ William Bevis, « Native American Novels : Homing In », in Lee A. R. (dir.), *Native American Writing*, Londres et New York, Routledge, 2011, p. 103–135.

1. Coudre

Dans l'univers féminin des romans d'Erdrich, les travaux d'aiguille ne sont pas cantonnés à la création vestimentaire, ils sont signes d'appartenance culturelle et ils acquièrent finalement une dimension thérapeutique et rituelle qui les affranchit pleinement du cadre habituel restreint, voire frivole, qu'offre d'ordinaire l'activité couturière qui serait l'apanage de femmes que leur société ne souhaite pas voir s'échapper de la sphère privée de la maison et revendiquer des occupations d'ordinaire dévolues aux hommes.

L'activité couturière est régulièrement mise en lumière dans la série de romans d'Erdrich destinée au jeune public qui compte maintenant cinq titres et a débuté en 1999 avec *The Birchbark House*¹⁹. Ces romans illustrés de la main de l'auteur ont été inspirés par l'histoire de sa famille et ont une portée didactique évidente car ils présentent de façon détaillée la vie quotidienne d'une famille ojibwée depuis 1847. Avec des détails sur le mode de vie autochtone, les croyances, la langue ojibwée et les changements dus à la colonisation, ils sont un moyen pour l'auteure d'évoquer l'histoire de groupes oubliés par l'histoire nationale et de lutter contre les stéréotypes. Ils ont même été qualifiés de *Petite Maison dans la prairie*²⁰ amérindienne tant ils mettent en scène une harmonie familiale autochtone idéale.

Dans ces romans, les tâches sont clairement divisées entre hommes et femmes, avec cependant un espace pour ceux/celles qui veulent échapper aux contraintes dictées par leur identité sexuelle. Les références à la couture reviennent régulièrement depuis le rude labeur du tannage des peaux jusqu'aux ornements de perles ou de broderies. La mère de famille possède même un outil précieux unique qu'elle prête aux autres membres du clan, une paire de ciseaux : « La mission d'Omakaya, depuis qu'elle savait marcher, était de récupérer les ciseaux de sa mère, à l'abri dans une pochette de laine brodée²¹. » L'objet est un signe de commerce

¹⁹ Louise Erdrich, *The Birchbark House*, New York, Hyperion, 1999 ; *The Game of Silence*, New York, HarperCollins, 2005 ; *The Porcupine Year*, New York, HarperCollins, 2008 ; *Chickadee*, New York, HarperCollins, 2012 ; *Makoons*, New York, HarperCollins, 2016.

²⁰ Laura Wilder Ingalls, *Little House on the Prairie* (1935), New York, HarperCollins, 2010.

²¹ Louise Erdrich, *The Birchbark House*, *op. cit.*, p. 17, notre traduction.

ELISABETH BOUZONVILLER

avec les Blancs, le père, Mikwam ou Deydey, étant d'ailleurs un Métis²² qui parle français et connaît les usages européens malgré son choix de vie autochtone. Dans le quatrième volume de la série, le frère de la jeune héroïne épouse finalement une métisse ojibwée et française et travaille avec des Métis²³.

Dans le premier roman, outre les mocassins habilement ornés de fourrure et de perles que coud la mère de famille, une jeune fille prépare une robe qui combine fournitures occidentales et savoir-faire ojibwé : « Ten Snow utilisait le tissu rouge que Deydey avait rapporté l'été dernier pour orner la robe qu'elle fabriquait avec Angeline et dont le tissu bleu était issu du commerce avec les Blancs. C'était une élégante robe bordée de rubans²⁴. » D'autre part, Angeline porte un châle assorti fabriqué par sa mère et orné de dés à coudre qui tintent lorsqu'elle se déplace²⁵. On reconnaît dans ces créations deux costumes typiques des powwows contemporains qui rappellent les échanges commerciaux entre Amérindiens et Occidentaux et le métissage progressif nord-américain : les *ribbon dresses* et *jingle dresses*.

Dans *L'Épouse antilope*²⁶, Sweetheart Calico, porte un prénom qui est une autre référence à une tradition textile importée par les Blancs et adoptée par les Amérindiens : « [I]es calicots imprimés sont devenus un élément typique du costume indien traditionnel dès le milieu des années

²² Les Métis ont une population issue, dès le XVI^e siècle, des colons européens et des Autochtones, particulièrement des femmes crees, saulteurs et ojibwées, et qui est majoritairement implantée au Canada. Avec les Amérindiens et les Inuits, ils font partie des trois peuples autochtones canadiens reconnus officiellement. Ils sont installés de l'Ontario à la Colombie-Britannique et sont particulièrement nombreux dans les grandes plaines. Aux États-Unis, on les trouve au Dakota du nord et dans le Montana. Louis Riel (1844-1885), « le Père du Manitoba », leader charismatique des Métis, a consacré sa vie à défendre la cause des siens. Suite à la défaite de Batoche et à son exécution, certains Métis des provinces actuelles du Manitoba et du Saskatchewan durent s'exiler aux États-Unis, mais surtout leurs terres durent s'ouvrir à la colonisation anglophone et leur rêve d'autonomie au cœur de la Prairie fut anéanti à tout jamais. Riel est évoqué avec fierté et nostalgie par Erdrich dans *La Chorale des maîtres bouchers*, *Dernier rapport sur les miracles à Little No Horse*, *La Malédiction des colombes*, *Le Jeu des ombres*, *Dans le silence du vent* et *Books and Islands in Ojibwe Country*.

²³ Louise Erdrich, *Chickadee*, *op. cit.*, p. 97-98, (132).

²⁴ Louise Erdrich, *The Birchbark House*, *op. cit.*, p. 113, notre traduction.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Louise Erdrich, *L'Épouse antilope*, I. Reinarez (trad.), Paris, Albin Michel, 2002.

PERLES ET POINTS OU DU MÉTISSAGE ARTISANAL AU MÉTISSAGE LITTÉRAIRE

1700 où ils étaient considérés comme une marque de prestige²⁷. » Enfin, assemblage de multiples pièces de tissus qui auraient pu être mises au rebut, les *quilts*, ou couvertures en patchwork, sont une forme de création textile typiquement américaine qui revient régulièrement dans l'œuvre d'Erdrich. Elle en propose d'ailleurs à la vente dans sa librairie indépendante, Birchbark Books, à Minneapolis. Malgré leurs origines occidentales, que rappelle Deborah Weigel²⁸, les *quilts* ont été adoptés depuis la fin du XVIII^e par les Autochtones et sont un exemple de métissage artisanal, comme le remarque Paula Gunn Allen : « [...] les *quilts* sont un art féminin non-indien, un art auquel les Indiennes ont pris goût avec enthousiasme et qu'elles exposent lors de leurs cérémonies, rites, et fêtes de même que chez elles²⁹. » Spécialiste des *quilts*, Géraldine Chouard conclut : « Dans sa fabrication même, [l]e *quilt* place l'Amérique sous le signe du recyclage et du métissage³⁰. » Les *quilts* tablent en effet sur une harmonie nouvelle composée à partir d'éléments disparates, voire même voués à la disparition. Le terme *scrap* (débris, reste, morceau) utilisé pour décrire les fournitures nécessaires à leur confection est précisément celui employé par Nanapush dans *Four Souls* pour désigner la réserve ojibwée, la terre préservée de ceux considérés comme des rebuts par l'Amérique blanche : « Ce morceau de terre. Cet *ishkonigan*. Ce reste. Il est à nous et tant que l'on pourra le garder on sera un peuple digne de ce nom³¹. »

Dans *La Chorale des maîtres bouchers*, Un-Pas-et-demi, vieille Indienne rescapée du massacre du 29 décembre 1890 de Wounded Knee dans le Dakota du Sud, semble être un personnage secondaire, mais elle détient

²⁷ « Baptisé ainsi à cause de la ville de Calcutta en Inde, où il était produit dans les conditions coloniales esclavagistes de l'époque industrielle, le calicot est tout indiqué comme tissu pour retenir prisonnière l'antilope dans un nouveau monde où elle se sent elle-même mal à l'aise et réduite en esclavage. », Mary Magoullick, *Women Weaving the World : Louise Erdrich's The Antelope Wife*. <http://www.faculty.de.gcsu.edu/~mmagouli/antwife.htm>, consulté le 9/11/2009, p. 68, notre traduction.

²⁸ « On pense que les *quilts* et leur fabrication pourraient avoir été adoptés par les Autochtones dès la fin du dix-huitième siècle quand des colons de cultures différentes, des Européens en particulier, se sont installés en Amérique du Nord. », Deborah Weigel « Elucidating Abstract Concepts and Complexity in Louise Erdrich's *Love Medicine* through Metaphors of Quilts and Quilt Making », *American Indian Culture and Research Journal*, Los Angeles, UCLA American Indian Studies Center, vol. 31, 2007, p. 81, notre traduction.

²⁹ Paula Gunn Allen, *The Sacred Hoop : Recovering the Feminine in American Indian Traditions*, Boston, Beacon Press, 1986, p. 243, notre traduction.

³⁰ Géraldine Chouard, « 'Once Upon a Quilt' : la fabrique de l'Amérique », *Miscellanées RFEA*, Paris, Belin, vol. 116, 2^e trimestre 2008, p. 25.

³¹ Louise Erdrich, *Four Souls*, (2004), New York, Harper Perennial, 2006, p. 210, notre traduction.

ELISABETH BOUZONVILLER

tous les fils de l'intrigue et le roman se clôt sur son endormissement³², sans doute sa mort, sous un *crazy quilt*³³ qui dit l'Amérique métisse dans toute la violence de la colonisation puisqu'il rassemble des restes textiles récupérés dans les poubelles des Blancs de la ville où elle est chiffonnière, mais aussi un morceau de *ghost shirt*, ces chemises censées protéger les participants de la danse rituelle des esprits (*ghost dance*) décimés entre autres lors du massacre de Wounded Knee. Un chant se fait alors entendre qui, telle la chorale américaine de l'immigrant boucher groupant des participants d'origines diverses, mêle les langues en une célébration linguistique du métissage :

De sous sa courtepointe en patchwork, Un-Pas-Et-Demi les entendait, au-dehors. Farouche mélopée des femmes. Hommes travaillant leur voix. Montant et descendant les gammes. *La-la-la*. Corne de brume d'accords. *Adeline est morte. Elle est morte et enterrée. Ina'he'kuwo Ina'he'kuwo. Ich weiss nicht was soll es bedeuten.* [...] Ballades idiotes, hymnes sévères, chants de marins allemands et chants à pagayer des trappeurs, chansons patriotiques américaines. D'autres fois berceuses crees, incantations de loge à sudation, chants oubliés de la Danse des Esprits, poèmes à compter, hymnes à la neige³⁴.

Quilt géographique par sa juxtaposition d'états, les États-Unis peuvent être perçus comme un *quilt* ethnique potentiel où même les groupes initialement laissés pour compte pourraient trouver leur place dans une vaste composition humaine qui semble toujours être la perspective optimiste envisagée par la fiction d'Erdrich. Plus encore qu'un métissage impliquant le fondu d'une ou plusieurs origines en une nouvelle, les *quilts* semblent être la représentation physique des « zones de contacts » postcoloniales évoquées par Mary Louise Pratt³⁵.

La couture est un motif essentiel chez Erdrich ; *Ce qui a dévoré nos cœurs*, par exemple, met en lumière le lien entre couture et soin dans

³² Louise Erdrich, *La Chorale des maîtres bouchers*, op. cit., p. 564-567.

³³ Chouard explique que ces *crazy quilts* étaient à la mode entre 1880 et 1920. Inspirés du style victorien, ils refusaient cependant la construction géométrique et attestaient une grande liberté artistique. Ils se distinguaient aussi par la qualité de leurs tissus et la variété de leurs points, « American Rhapsody : Embroidery and Patchwork in the United States », Colloque international « Broder et raconter », Université de Rouen, 10 décembre 2009 et « L'Amérique comme patchwork. Les États-Unis au fil de leurs *quilts* », Mairie du V^e, Paris, 20 novembre-1^{er} décembre 2018.

³⁴ Louise Erdrich, *La Chorale des maîtres bouchers*, op. cit., p. 567-568.

³⁵ Mary Louise Pratt, « Arts of the Contact Zone », in *Profession*, New York, MLA, 1991.

l'enseignement qu'une mère amérindienne donne à sa fille : « Elle [...] lui avait appris la couture, et lui avait fourni les remèdes pour guérir toutes les maladies auxquelles elle pouvait penser³⁶. » Dans *Four Souls*, la couture acquiert un aspect sacré quand Margaret prépare une « robe médecine » ou *healing dress*³⁷ pour Fleur qui a perdu pied lors de ses années en ville loin des siens. Cette robe thérapeutique renie le métissage en incluant uniquement des éléments naturels, os, piquants ou morceaux de bois³⁸ et en évitant tout élément issu du commerce avec les colons : « Rien sur cette robe n'avait jamais été touché par un être humain, encore moins un Chimookomaan [un Blanc]³⁹. » Margaret retrouve un savoir-faire artisanal ancestral féminin et maîtrise également le rituel associé qui lui permet, d'organiser une cérémonie de purification⁴⁰. Parmi les interdictions pour la confection de cette robe, figurent les perles de verre⁴¹, ces mêmes perles que Margaret utilise pour le Père Damien dans *Dernier rapport sur les miracles à Little No Horse*⁴², faisant de ses vêtements un signe artisanal, presque baroque dans son excès, du métissage entre les colons et les Ojibwés : « [...] il chargea Margaret de broder des perles partout où c'était possible sur les vêtements sacerdotaux. Elle couvrit tout l'espace qu'elle put – chaque robe pesait sur lui à la façon d'un bouclier, d'une armure⁴³. » Le poids du vêtement dit alors celui de l'héritage culturel et religieux métissé. Pour Margaret, Fleur, ou le Père Damien, le vêtement fait sens, il est signe de métissage pour les uns ou retour à une simplicité pré-coloniale et pré-métissage pour les autres.

2. Perler

Ces perles de verre coloré qui sont devenues spécifique de l'art amérindien sont de purs produits du métissage puisqu'avant l'arrivée des Blancs, les Amérindiens, comme Margaret dans *Four Souls*, les ignoraient

³⁶ Louise Erdrich, *Ce qui a dévoré nos cœurs*, op.cit., p. 170.

³⁷ Louise Erdrich, *Four Souls*, op. cit., p. 117.

³⁸ *Ibid.*, p. 131.

³⁹ *Ibid.*, p. 117, notre traduction.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 176-180.

⁴¹ *Ibid.*, p. 131.

⁴² Louise Erdrich, *Dernier rapport sur les miracles à Little No Horse*, I. Reinharez (trad.), Paris, Albin Michel, 2003.

⁴³ *Ibid.*, p. 337.

ELISABETH BOUZONVILLER

et utilisaient des os, du bois, des dents ou des coquillages en guise de décorations. Arrivées par le biais du commerce avec les Occidentaux, les perles de verre rappellent les échanges commerciaux entre colons et Amérindiens. Métaphore du métissage, elles reviennent à travers toute l'œuvre d'Erdrich. Dans *Ce qui a dévoré nos cœurs*, Shaawano suggère leur nature signifiante quand il explique : « *Manidoominensag*, petites choses à esprit, c'est le terme pour dire perle dans notre langue. Elles sont davantage que de simples ornements. Elles ont une vie propre⁴⁴. » Dans le roman, le prétentieux Simon Jack promène fièrement son costume perlé artistiquement exécuté par sa femme et sa maîtresse, mais il est en réalité cousu à mort à l'intérieur et succombe au chant vengeur d'un tambour⁴⁵, les broderies participant ainsi à un dénouement qui combine objet artisanal importé et croyances autochtones, un métissage narratif signifiant.

Dans *L'Épouse antilope*, le chien « Presque Soupe » est le narrateur homodiégétique du chapitre intitulé « Point paresseux⁴⁶ ». Témoin privilégié des travaux d'aiguille, focalisateur à la vision en contre-plongée et *trickster* avisé, il sait que les broderies de perles sont l'apanage de femmes qui détiennent des connaissances secrètes :

Nous autres chiens savons ce que font vraiment les femmes lorsqu'elles brodent des perles. Elles nous cousent tous dans un motif, dans la vie sous leurs mains. Nous sommes les perles sur le fil ciré, piqués par leurs aiguilles pointues. Nous sommes les fragments minuscules du gigantesque motif qu'elles créent – l'âme du monde⁴⁷.

Passant de l'enfance à l'âge adulte, sa jeune maîtresse, Cally, finit par saisir ce motif dissimulé de la vie et devient l'héritière d'une tradition

⁴⁴ Louise Erdrich, *Ce qui a dévoré nos cœurs*, op. cit., p. 231. Le narrateur homodiégétique canin de *L'Épouse antilope* remarque pour sa part : « Le mot pour perles dans la langue d'autrefois est *manidominenz*, petite semence d'esprit. », op. cit., p. 111.

⁴⁵ Louise Erdrich, *Ce qui a dévoré nos cœurs*, *ibid.*, p. 234-235.

⁴⁶ Louise Erdrich, *L'Épouse antilope*, op. cit., p. 102-111.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 102.

PERLES ET POINTS OU DU MÉTISSAGE ARTISANAL AU MÉTISSAGE LITTÉRAIRE

familiale et tribale qu'elle saura transmettre, ainsi que son rôle de narratrice homodiégétique le suggère :

Les histoires de famille se répètent de génération en génération en motifs et en vagues, par-delà les sangs et le temps. Une fois le motif établi, nous le reproduisons sans cesse. Là sur le manche, les vrilles et les feuilles des infidélités. Là, une tendance suicidaire, un désir de mort. De ce côté-ci, l'alcoolisme. De l'autre, un refoulement de la culpabilité qui finit par exploser⁴⁸.

Dans ce roman, les broderies perlées acquièrent une dimension métaphorique qui semble structurer le récit. Les narrateurs tissent en effet les histoires entremêlées de trois familles blanches et autochtones⁴⁹, une d'entre elles se nommant précisément Whiteheart Beads⁵⁰. Depuis l'ancêtre la plus ancienne de l'arbre généalogique esquissé, Midass, jusqu'à la descendante la plus jeune, Cally, les perles ont été convoitées, achetées, brodées et transmises entre femmes, parfois à très grand prix. Deux séries de perles exercent leur pouvoir d'attraction sur ces lignées autochtones et reviennent régulièrement dans le récit, objets métaphoriques transmis de femme en femme au sein de la famille : « les perles tchèques que l'on appelle bleu marchand du nord-ouest⁵¹ » et « les anciennes rouge aïrelle, centre blanc, verre étincelant. Les perles rubis au cœur blanc que toutes les femmes adoraient⁵². » Ces dernières sont même devenues un patronyme : Whiteheart Beads⁵³. Tandis que le roman est divisé en quatre parties introduites par des épigraphes décrivant la quête de teintures et de perles⁵⁴, mais aussi la rivalité entre des jumelles mythiques brodant le motif du monde au moyen de perles⁵⁵, les personnages féminins du

⁴⁸ *Ibid.*, p. 232.

⁴⁹ Les Roy, Shawano et Whiteheart Beads.

⁵⁰ Littéralement « Perles cœurs blancs ».

⁵¹ Louise Erdrich, *L'Épouse antilope*, op. cit., p. 248. Voir Ned Eddins, « Indian Trade Beads », <http://thefurtrapper.com/home/trade-beads/#of>, consulté le 30/10/2019.

⁵² *Ibid.*, p. 275.

⁵³ « Les perles [...] furent cousues sur une couverture qu'elle confectionnait pour une femme attendant un enfant. [...] avant que la couverture favorite finisse en morceaux, l'enfant reçu le nom de la décoration qu'il aimait : Whiteheart Beads. », *ibid.*, p. 275-276.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 119, 213.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 9, 91, 213.

ELISABETH BOUZONVILLER

roman brodent de sophistiqués motifs perlés et le texte combine les trois lignées familiales en une tapisserie métisse complexe.

Finalement, si les personnages féminins du roman sont d'habiles brodeuses de perles, Erdrich est la plus expérimentée quand elle compose le motif narratif compliqué d'une communauté éparpillée dont les lignées s'entremêlent telles les tiges, feuilles et fleurs dessinées par les fils et perles de ses couturières autochtones. Tandis qu'elle mélange les perles bleues, rouges et blanches des Roy, Shawano et Whiteheart Beads en un motif sophistiqué, la romancière offre une broderie ethnique américaine métaphorique qui reprend les teintes du drapeau national et dit une histoire tribale de multiplicité, de fracture mais aussi de « survivance⁵⁶ » métisse.

3. Broder l'autre histoire de l'Amérique

Gilles Deleuze souligne que « L'expérience de l'écrivain américain est inséparable de l'expérience américaine [...]»⁵⁷. Erdrich met en avant une expérience américaine métisse qui contraste avec le discours monolithique national. Ses romans racontent l'autre histoire de l'Amérique occultée par le discours officiel d'une nation de l'homogène et de l'« a-historique issue de la seule volonté de ses fondateurs⁵⁸ » selon les termes de Marienstras. « Pour fonder la nation sur la culture commune aux habitants du continent américain, il eût fallu admettre une nation pluraliste, ouverte aux influences étrangères et composée d'éléments autrement hétérogènes que ceux de la culture WASP⁵⁹ » ajoute l'historienne.

A la manière des *quilts* ou des broderies perlées, les récits d'Erdrich racontent une Amérique de la diversité, de l'hétérogène et du métissage. S'ils sont souvent centrés sur l'intime et le familial, ils esquissent cependant l'historique et le national, un national hétérogène, souvent métissé : « Derrière les problèmes immédiats de la maison, de la famille et de la

⁵⁶ Vizenor préfère ce terme à tout autre pour évoquer l'expérience amérindienne, Gerald Vizenor, « Native American Indian Literature: Critical Metaphors of the Ghost Dance », in Lee A. R. (dir.), *Native American Writing*, 4 vols, Londres, Routledge, vol 1, 2011, p 69.

⁵⁷ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 76.

⁵⁸ Elise Marienstras, *Les Mythes fondateurs de la nation américaine*, Bruxelles, Complexe, 1992, p. 87.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 34.

paternité (ou maternité) se profile le passé irrémédiable » remarque Robert Silberman⁶⁰.

Tandis que les personnages d'Erdrich s'inscrivent dans un mouvement de résistance et de survie familiales et tribales, une œuvre se crée qui est « l'énonciation collective d'un peuple mineur » selon les termes de Deleuze qui ajoute : « But ultime de la littérature, dégager dans le délire cette création d'une santé, ou cette invention d'un peuple, c'est-à-dire une possibilité de vie. Écrire pour ce peuple qui manque... ('pour' signifie moins 'à la place de' que 'à l'intention de')⁶¹. »

Ce peuple est issu d'un métissage culturel et génétique qui court depuis les origines de la nation. Dans *The Antelope Wife*, par exemple, le récit remonte aux sources violentes d'une histoire familiale et nationale puis il s'attarde sur la dernière génération d'Indiens qui réside à Minneapolis et est profondément métissée : « Un groupe éclectique s'était rassemblé – car les familles sang-mêlé avait fait des mariages non seulement avec les tribus winnebago et lakota voisines, mais avec au moins un Africain subsaharien et un étudiant brésilien en voyage d'échange⁶². » L'espace narratif d'Erdrich est postcolonial ; il combine toutes ses influences familiales, universitaires et civiques et occupe le « tiers espace d'énonciation⁶³ » mis en lumière par Homi Bhabha. Son écriture hybride bouscule le schéma d'une Amérique homogène et remet en question les perceptions coloniales binaires en proclamant une Amérique de la diversité et du métissage : « [...] l'hybridité et le pouvoir qui en découle [...] offre en effet un moyen d'éviter de reproduire les catégories binaires du passé et de développer de nouveaux modèles non monolithiques d'échanges et de croissance culturels.⁶⁴ »

Dans *La Couronne perdue*, roman à deux mains publié par Louise Erdrich et son mari Michael Dorris, un des narrateurs homodiégétiques,

⁶⁰ Robert Silberman, « Opening the Text : *Love Medicine* and the Return of the Native American Woman », in G. Vizenor (dir.), *Narrative Chance : Postmodern Discourse on Native American Indian Literatures*, Norman, University of Oklahoma Press, 1993, p. 114, notre traduction.

⁶¹ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 15.

⁶² Louise Erdrich, *L'Épouse antelope*, *op. cit.*, p. 196.

⁶³ Homi K. Bhabha, « *The Location of Culture* », Londres et New York, Routledge, 1994, p. 37.

⁶⁴ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin (dir.), *The Post-Colonial Reader*, Londres, Routledge, 1995, p. 183, notre traduction.

ELISABETH BOUZONVILLER

Vivian, est métisse et se définit ainsi : « J'appartiens à la tribu perdue des sang-mêlés, ce pot-pourri de couleurs et de cris qui ne facilite pas les repères. [...] Mes racines partent dans toutes les directions, si j'en arrose une série plus que d'autres c'est parce qu'elles en ont plus besoin⁶⁵. » De la même manière, lors de la fête du livre d'Aix-en-Provence, Erdrich disait ne pas renier son héritage allemand, présent d'ailleurs dans *Le Pique-nique des orphelins*⁶⁶ et surtout *La Chorale des maîtres bouchers*, mais elle confiait qu'être Amérindien est quelque chose qui « pèse lourd⁶⁷ », ce n'est pas un héritage anodin, il recueille donc toute son attention et elle lui consacre la majorité de son œuvre. Son métissage n'est pas source de simplicité même si elle en a fait une force : « [...] je suis métisse. *Condamnée psychologiquement* m'a dit un jour un autre ami métis en plaisantant. En fait, mes origines familiales et sociales forment un bagage si riche de mélanges que je serais folle de vouloir être quelqu'un d'autre⁶⁸. Comme Vivian, Erdrich sait que le métissage la place dans la marge mais elle estime que ce décentrement favorise l'observation et la littérature.

Une vaste métaphore couturière parcourt son œuvre, métaphore peu surprenante pour une écrivaine passionnée de *quilling*⁶⁹, activité traditionnelle de broderie à l'aide de piquants de porc-épic colorés. Ses romans acquièrent une signification métafictionnelle et se transforment en une plus vaste réflexion sur l'écriture, Dorris fait lui-même l'analogie entre couture et écriture quand il évoque le *quilling* : « C'est une sorte de métaphore de l'écriture. On prend les piquants et on les place un par un. En utilisant les couleurs naturelles, on crée un motif qui apparaît progressivement en les posant. C'est ce que l'on fait avec les dialogues et autres⁷⁰. »

Au musée parisien du quai Branly, dans une vitrine est consacrée à l'art de l'aiguille chez les Amérindiens, il est indiqué que « perler, broder

⁶⁵ Louise Erdrich et Michael Dorris, *La Couronne Perdue*, Dora Pastré (trad.), Paris, Robert Laffont, 1992, p. 132-133.

⁶⁶ Louise Erdrich, *Le Pique-nique des orphelins* (1986), Paris, Le livre de poche, 2018.

⁶⁷ Louise Erdrich, *Les Écritures Croisées* 2019, *op. cit.*, notre traduction.

⁶⁸ Allan Chavkin et Nancy Feyl Chavkin, *op. cit.*, p. 238, notre traduction.

⁶⁹ Activité traditionnelle amérindienne de la Côte Est et des Plaines, le *quilling* consiste à broder des piquants de porc-épic colorés sur du cuir ou des écorces. La pratique tend à disparaître remplacée par l'utilisation plus aisée de perles mais Erdrich exerce avec grand intérêt ce savoir-faire ancestral, voir Hertha D. Sweet Wong, *Louise Erdrich's Love Medicine : A Casebook*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 50.

⁷⁰ *Ibid.*, notre traduction.

PERLES ET POINTS OU DU MÉTISSAGE ARTISANAL AU MÉTISSAGE LITTÉRAIRE

ou tisser se révèlent métaphores du langage : chaque point est une syllabe qui ajoutée à d'autres, crée une continuité signifiante – un mot, une phrase – à partir d'éléments discontinus dépourvus de sens eux-mêmes⁷¹. » Le « Wampum » iroquois est ainsi proposé comme illustration concrète de ce phénomène puisque cette bande perlée servait à garder la trace d'événements politiques⁷². Se devine dans cet exemple l'importance d'une activité souvent dévolue aux femmes et qui a priori aurait pu passer pour subalterne. Dans l'œuvre d'Erdrich, couture et écriture sont intimement liées et ne cessent de dire l'importance du tracé, du fil, de la chaîne signifiante et la nécessité d'un déchiffrement. Coudre, perler, broder apparaissent non seulement comme des techniques permettant de se vêtir et de décorer mais plus encore de survivre, de se rebeller ou de soigner et surtout à l'instar de l'écriture, de créer et de transmettre.

« La disparition physique ou culturelle des Indiens donnera à la nation son homogénéité culturelle⁷³ », telles étaient les illusions des fondateurs de la nation américaine, mais comme le notait Erdrich lors de la Fête du livre, ce n'est pas ce qui s'est passé, « la race en voie de disparition » a survécu et prospère désormais en nombre⁷⁴. A l'instar des tribus, les pratiques artisanales ont perduré même si elles se sont modifiées avec le temps et les contacts. De longue date, les femmes autochtones nord-américaines ont cousu, brodé, perlé, assemblé des peaux ou des pièces de tissu et transmis un savoir-faire en constante évolution. Elles se sont adaptées aux produits et techniques à leur disposition, parfois importés par les colons eux-mêmes, faisant de leurs créations des métaphores du métissage. Ainsi, dans une vitrine du Musée canadien de l'histoire⁷⁵,

⁷¹ Musée du quai Branly-Jacques Chirac, collection permanente, Paris, 31/10/2013.

⁷² Les « wampum » sont des perles sacrées faites de coquillages et utilisées par les tribus de l'Est des États-Unis. Zimmerman explique que les « wampum », sous forme de bandes tissées de perles, consignaient des traités, c'est-à-dire la parole donnée, ou des événements historiques, comme la fondation de la Confédération Iroquoise des Cinq Nations, Zimmerman Larry J., *Les Indiens d'Amérique du Nord*, Cologne, Taschen, 2002, p. 125. Le Musée canadien de l'histoire, situé à Gatineau près d'Ottawa, présente, par exemple, le collier de wampum « plat avec une cuillère » du traité de la Grande Paix de Montréal de 1701, Musée canadien de l'histoire, collection permanente, Gatineau, Canada, 17/12/2019. Dans un article original visant à montrer leur modernité, Angela M. Haas compare même les « wampums » à un système hypertexte, « Wampum as Hypertext : An American Indian Intellectual Tradition of Multimedia Theory and Practice », *Studies in American Indian Literatures*, Lincoln, University of Nebraska Press, vol. 19, n° 4, hiver 2007, p. 77-100.

⁷³ Elise Marienstras, *op. cit.*, p. 173.

⁷⁴ Louise Erdrich, *Les Écritures Croisées* 2019, *op. cit.*

⁷⁵ Musée canadien de l'histoire, collection permanente, *op. cit.*

ELISABETH BOUZONVILLER

sont exposés des ouvrages du XVIII^e et début du XX^e siècles brodés de perles ou de piquants de porc-épic sur des bases de laine, coton, soie ou cuir. « Un peuple tissé serré » est le titre de cette vitrine qui dit l'unité de la communauté autochtone par les femmes à travers leur activité artisanale. Les objets présentés sont d'ailleurs les créations de Métisses, ces femmes à l'ascendance mixte qui disent, dans leur artisanat comme dans leur généalogie, le contact et le mélange fructueux des cultures⁷⁶.

Les *quilts* présentent une autre forme artisanale de métissage. Géraldine Chouard considère leur patchwork comme « métaphore du continent » nord-américain, mais aussi comme « consignation de l'expérience vécue⁷⁷ », somme toute comme trace signifiante, à la manière de l'écriture. À l'instar de Barthes⁷⁸, elle conclut sur une métaphore textile : « Un texte est toujours une pièce de seconde main, composée de mots qui ont eu leur propre existence antérieure dans d'autres agencements, à la manière des morceaux de tissu d'un 'quilt' en patchwork et qui ont eu d'autres usages et qui, cousus d'une certaine manière, composent de nouveaux motifs⁷⁹. »

La fiction d'Erdrich, extrêmement fragmentée dans sa technique narrative, mais aussi dans sa vaste composition de textes reliés entre eux au moyen de personnages et d'intrigues qui se déploient inlassablement⁸⁰,

⁷⁶ Outre des détails pour chacun des objets, la vitrine donne, sous le titre « Un peuple tissé serré », les indications suivantes : « Les broderies, broderies perlées et décorations en piquants de porc-épic des Métisses arborent un style distinctif. Des motifs floraux aux couleurs éclatantes ornent la plupart des vêtements et équipements qu'elles confectionnent, y compris les sacs pieuvre permettant de transporter silex, pipe, tabac et munitions. On peut souvent identifier une famille à la couleur et au motif de ses pièces. Tenant leur savoir de leurs grands-mères, mères et tantes, les Métisses poursuivent aujourd'hui cette tradition artistique. », Musée canadien de l'histoire, collection permanente, 17/12/2019.

⁷⁷ Géraldine Chouard, « 'Once Upon a Quilt' : la fabrique de l'Amérique », *op. cit.*, p. 20-21.

⁷⁸ « Lié constitutivement à l'écriture (le texte, c'est ce qui est écrit), peut-être parce que le dessin même des lettres, bien qu'il reste linéaire, suggère plus que la parole, l'entrelacs d'un tissu (étymologiquement "texte" veut dire "tissu") [...] », Roland Barthes, « Théorie du texte », *Corpus 22, Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, 1995, p. 999.

⁷⁹ Géraldine Chouard, « Sew to Speak : Text and Textile in Eudora Welty », *South Atlantic Review*, Atlanta, South Atlantic Modern Language Association, vol. 63, n° 2, printemps 1998, p. 7.

⁸⁰ « De toute façon, je travaille sur un long roman ininterrompu. Tous mes livres en font partie. » explique Erdrich, Katie Bacon, « An Emissary of the Between-World », *The Atlantic*, 14 Janvier 2001, <http://www.theatlantic.com/doc/200101u/int2001-01-17>, consulté le 23/04/2012, notre traduction.

semble composer un *crazy quilt*⁸¹ métis qui évolue à l'infini au gré de l'imagination de la romancière-couturière. Cette littérature postmoderne propose en fin de compte ce que Linda Hutcheon décrit comme « l'histoire des vaincus »⁸², une histoire autochtone, une histoire de métissage et très certainement une autre histoire de l'Amérique.

Bibliographie des ouvrages cités

Sources primaires

Romans

ERDRICH Louise, *The Beet Queen* (1986), New York, Bantam Books, 1987

ERDRICH Louise, *Le Pique-nique des orphelins* (1986), Reinharez I. (trad.), Paris, Le livre de poche, Hachette, 2018

ERDRICH Louise, *Tracks* (1988), New York, Harper Perennial, 1989

ERDRICH Louise, *La Forêt suspendue*, Perrin M. (trad.), Paris, Robert Laffont, 1990

ERDRICH Louise, *The Bingo Palace* (1994), New York, Harper Perennial, 1995

ERDRICH Louise, *Bingo Palace*, Véron M. (trad.), Paris, Robert Laffont, 1996

ERDRICH Louise, *The Antelope Wife*, (1998), New York, Harper Perennial, 1999

ERDRICH Louise, *L'Épouse antilope*, Reinharez I. (trad.), Paris, Albin Michel, 2002

ERDRICH Louise, *The Last Report on the Miracles at Little No Horse* (2001), New York, Harper Perennial, 2002

ERDRICH Louise, *Dernier rapport sur les miracles à Little No Horse*, Reinharez I. (trad.), Paris, Albin Michel, 2003

ERDRICH Louise, *The Master Butchers Singing Club* (2003), New York, Harper Perennial, 2004

ERDRICH Louise, *La Chorale des maîtres bouchers*, Reinharez I. (trad.), Paris, Albin Michel, 2005

ERDRICH Louise, *Four Souls* (2004), New York, Harper Perennial, 2006

ERDRICH Louise, *The Painted Drum* (2005), New York, Harper Perennial, 2006

⁸¹ Louise Erdrich, *The Antelope Wife*, (1998), New York, Harper Perennial, 1999, p. 16 ; *The Master Butchers Singing Club*, *op. cit.*, p. 386, 387. L'expression est traduite « courtepoinette » dans les versions françaises *L'Épouse antilope*, *op. cit.*, p. 27 et *La Chorale des maîtres bouchers*, *op. cit.*, p. 564, 566.

⁸² Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* (1989), Londres et New York, Routledge, 1991, p. 66.

ELISABETH BOUZONVILLER

ERDRICH Louise, *Ce qui a dévoré nos cœurs*, Reinharez I. (trad.), Paris, Albin Michel, 2007

ERDRICH Louise, *The Plague of Doves*, New York, Harper Perennial, 2008

ERDRICH Louise, *La Malédiction des colombes*, Reinharez I. (trad.), Paris, Albin Michel, 2010

ERDRICH Louise, *Shadow Tag*, New York, HarperCollins, 2010

ERDRICH Louise, *Le Jeu des ombres*, Reinharez I. (trad.), Paris, Albin Michel, 2012

ERDRICH Louise, *The Round House*, New York, HarperCollins, 2012

ERDRICH Louise, *Dans le silence du vent*, Reinharez I. (trad.), Paris, Albin Michel, 2013

ERDRICH Louise et DORRIS Michael, *The Crown of Columbus* (1991), New York, Harperpaperbacks, 1992

ERDRICH Louise et DORRIS Michael, *La Couronne Perdue*, Pastré D. (trad.), Paris, Robert Laffont, 1992

Romans pour la jeunesse

ERDRICH Louise, *The Birchbark House*, New York, Hyperion, 1999

ERDRICH Louise, *The Game of Silence*, New York, HarperCollins, 2005

ERDRICH Louise, *The Porcupine Year*, New York, HarperCollins, 2008

ERDRICH Louise, *Chickadee*, New York, HarperCollins, 2012

ERDRICH Louise, *Makoons*, New York, HarperCollins, 2016

INGALLS Laura Wilder, *Little House on the Prairie* (1935), New York, HarperCollins, 2010

Écrits autobiographiques

ERDRICH Louise, *The Blue Jay's Dance : A Birth Year* (1996), New York, Harper Perennial, 2002

ERDRICH Louise, *Books and Islands in Ojibwe Country*, Washington, National Geographic Society, 2003

Sources secondaires

ALLEN Paula Gunn, *The Sacred Hoop : Recovering the Feminine in American Indian Traditions*, Boston, Beacon Press, 1986

ASHCROFT Bill, Gareth Griffiths et Helen Tiffin (dir.), *The Post-Colonial Reader*, Londres, Routledge, 1995

PERLES ET POINTS OU DU MÉTISSAGE ARTISANAL AU MÉTISSAGE LITTÉRAIRE

BARTHES Roland, « Théorie du texte », Corpus 22, *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, 1995, p. 996-1000

BEVIS William, « Native American Novels : Homing In », in Lee A. R. (dir.), *Native American Writing*, Londres et New York, Routledge, 2011, p. 103-135

BHABHA Homi K., *The Location of Culture*, Londres et New York, Routledge, 1994

CHAVKIN Allan et Nancy Feyl Chavkin, *Conversations with Louise Erdrich and Michael Dorris*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994

CHOUARD Géraldine, « 'Once Upon a Quilt' : la fabrique de l'Amérique », *Miscellanées RFEA*, Paris, Belin, vol. 116, 2è trimestre 2008, p. 20-33

CHOUARD Géraldine, « Sew to Speak : Text and Textile in Eudora Welty », *South Atlantic Review*, Atlanta, South Atlantic Modern Language Association, vol. 63, n° 2, printemps 1998, p. 7-26

DELEUZE Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993

GLISSANT Édouard, *L'Intention poétique* (1969), Paris, Gallimard, 1997

HAAS Angela M., « Wampum as Hypertext : An American Indian Intellectual Tradition of Multimedia Theory and Practice », *Studies in American Indian Literatures*, Lincoln, University of Nebraska Press, vol. 19, n° 4, hiver 2007, p. 77-100

HUTCHEON Linda, *The Politics of Postmodernism* (1989), Londres et New York, Routledge, 1991

MARACLE Lee, « Indigenous Women and Power », in Smaro Kamboureli (dir.), *Memory Serves : Oratories*, Edmonton, NeWest Press, 2015

MARIENSTRAS Elise, *Les Mythes fondateurs de la nation américaine*, Bruxelles, Complexe, 1992

PRATT Mary Louise, « Arts of the Contact Zone », in *Profession*, New York, MLA, 1991

SILBERMAN Robert, « Opening the Text : Love Medicine and the Return of the Native American Woman », in Vizenor G. (dir.), *Narrative Chance : Postmodern Discourse on Native American Indian Literatures*, Norman, University of Oklahoma Press, 1993, p. 101-120

VIZENOR Gerald, « Native American Indian Literature : Critical Metaphors of the Ghost Dance », in Lee A. R. (dir.), *Native American Writing*, Londres, Routledge, vol 1, 2011, p. 61-69

WEAGEL Deborah, « Elucidating Abstract Concepts and Complexity in Louise Erdrich's *Love Medicine* through Metaphors of Quilts and Quilt Making », *American Indian Culture and Research Journal*, Los Angeles, UCLA American Indian Studies Center, vol. 31, 2007, p. 79-95

ELISABETH BOUZONVILLER

WONG Hertha D. Sweet, *Louise Erdrich's Love Medicine : A Casebook*, New York, Oxford University Press, 2000

ZIMMERMAN Larry J., *Les Indiens d'Amérique du Nord*, Cologne, Taschen, 2002

Sites Web

BACON Katie, « An Emissary of the Between-World », *The Atlantic*, 14 Janvier 2001, <http://www.theatlantic.com/doc/200101u/int2001-01-17>, consulté le 23/04/2012

EDDINS Ned, « Indian Trade Beads », <http://thefurtrapper.com/home/trade-beads/#of>, consulté le 30/10/2019

MAGOULICK Mary, *Women Weaving the World : Louise Erdrich's The Antelope Wife*, <http://www.faculty.de.gcsu.edu/~mmagouli/antwife.htm>, consulté le 9/11/2009

MOYERS Bill, *Bill Moyers Journal*, 9 avril 2010, <http://www.pbs.org/moyers/journal/04092010/profile.html>, consulté le 5/03/2012

Conférences, colloques, expositions

CHOUARD Géraldine, colloque international « Broder et raconter », Université de Rouen, 10 décembre 2009

CHOUARD Géraldine, exposition « L'Amérique comme patchwork. Les États-Unis au fil de leurs *quilts* », Mairie du Vème, Paris, 20 novembre-1^{er} décembre 2018

ERDRICH Louise, *Les Écritures Croisées 2019*, « Ce qui dévore nos cœurs », « Masterclass », Cité du Livre / Aix-en-Provence, 11 octobre 2019, 10h30-12h30

SERME Jean-Marc, « Introduction » à Elisabeth Bouzonviller, « Louise Erdrich, écrire l'autre histoire de l'Amérique », 8 novembre 2019, Université de Bretagne occidentale, Brest

Musée canadien de l'histoire, collection permanente, 100 rue Laurier, Gatineau, Canada

Musée du quai Branly-Jacques Chirac, collection permanente, 37 quai Branly, Paris

14. LA LANGUE MINEURE CHEZ LANGSTON HUGHES ET SCOTT MOMADAY : ENTRE ÉCRITURE MÉTISSÉE ET POSTMODERNISME

Christine DUALÉ¹ et Anne GARRAIT-BOURRIER²

L'apanage du grand artiste produisant une littérature mineure est de stabiliser la langue secrète qu'il crée au cœur de la langue majeure, en faisant du déséquilibre sa tonalité propre. Pour Gilles Deleuze, les grands écrivains ont ce pouvoir d' « inventer *un usage mineur* de la langue majeure dans laquelle ils s'expriment entièrement : ils *minorent* cette langue, comme en musique où le mode mineur désigne des combinaisons dynamiques en perpétuel déséquilibre³. »

Langston Hughes, pour ce qui concerne la littérature noire américaine de la première moitié du XX^e siècle, puis Momaday, pour la littérature amérindienne contemporaine, ont tous deux inventé une minoration de la langue dominante américaine – canonique et universitaire – en exploitant le rythme du blues et du jazz pour le premier et le pouvoir magique des mots tirés des mythologies indiennes pour le second. Ils sont partis de leur statut d'auteur « marginaux », c'est-à-dire appartenant à une marge, pour développer des stratégies d'expression « mineures » et faire bégayer la langue afin de permettre l'émergence d'une voix qui leur est propre et dans certains aspects, commune.

Ce sont donc ces traditions, « magiques » et/ou « folkloriques » que nous nous proposons de rapprocher ici en une même approche de minoration afin d'analyser la culture ethnique américaine à travers ces deux auteurs emblématiques.

¹ Professeure des Universités, Université Jean Monnet – Saint-Etienne, CELEC

² Professeure des Universités, Université Clermont Auvergne, CELIS

³ Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Éditions de Minuit, 1993, p. 138.

1. Stratégies textuelles noires américaines et amérindiennes : entre marge et norme

L'exemple qu'offre le personnage de Jesse B. Simple⁴ de Langston Hughes est très intéressant car à travers lui Hughes porte des jugements sans jamais se montrer ouvertement engagé. Comme les anciens esclaves qui se tournèrent vers les modes d'expression des Blancs en les adaptant et les tournant à leur avantage Hughes réussit à transcender les problèmes des Noirs de son époque en remaniant des modes d'expression traditionnels. L'écriture des aventures de Simple présente des « strates » successives et se structure autour d'assemblages et de réflexions en perpétuels mouvements. Aussi, la langue que Hughes fait parler à Simple, langue influencée par la tradition orale noire américaine mais aussi par le système dominant, doit s'appréhender dans sa multiplicité et sa variabilité, tel un patchwork.

La présence de doubles, c'est-à-dire de doubles-entendre, de doubles sens, de doubles jeux apparaît comme une volonté de jouer avec le lecteur et de brouiller les pistes. Qui parle ? Que souhaite révéler l'auteur ? Comment la langue est-elle « redistribuée »⁵ ? En d'autres termes, comment Hughes arrive-t-il à déconstruire et à reconstruire la langue à travers son personnage et à gagner la reconnaissance du public et de la critique, elle qui a été si sévère au début de sa carrière ? « Redistribuer le langage » (que nous empruntons à Roland Barthes dans *Le plaisir du texte*) est une stratégie discursive appropriée pour analyser la langue de Hughes qui déconstruit et reconstruit à loisir dans son œuvre poétique comme dans sa prose, des techniques langagières qu'il s'approprie pour prêter autant de voix différentes à son personnage et ainsi retranscrire au plus près la vie des Noirs les plus humbles. Par ce moyen, procédé esthétique propre à « l'oralité hughesienne⁶ », Hughes

⁴ Écrites dans les années 1940 pour l'hebdomadaire noir *The Chicago Defender*, les histoires de Jesse Simple furent immédiatement très appréciées du lectorat noir américain car elles capturent l'esprit et le sens de l'humour des petites gens de Harlem. Ces chroniques donnent aussi un aperçu rétrospectif de la Renaissance de Harlem à travers le point de vue du peuple et non pas celui des intellectuels noirs de l'époque. Pour plus de détails, voir Christine Dualé, *Langston Hughes et la Renaissance de Harlem. Émergence d'une voix noire américaine*, Paris, L'Harmattan, 2017.

⁵ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 13.

⁶ « L'oralité hughesienne » est le principe créatif de Hughes. « En se construisant et en construisant sa propre voix, Hughes impos[a] à travers son écriture des caractéristiques africaines-américaines et [fit] de ses poèmes des réussites esthétiques qui dérang[èrent] et bouscul[èrent] le lecteur tout en lui ouvrant la voie d'un langage nouveau, créatif et vivifiant » (Christine Dualé, *op.cit.*, p. 137-138).

LA LANGUE MINEURE CHEZ LANGSTON HUGHES ET SCOTT MOMADAY

utilise le vernaculaire noir afin d'ancrer son personnage dans la réalité noire américaine. Les lecteurs noirs se sont ainsi reconnus en Simple, alors que les lecteurs blancs ont vu en lui l'authentique Noir de Harlem tel qu'ils le concevaient. Hughes explique d'ailleurs en avant-propos de son ouvrage :

Je ne peux vraiment pas, comme le font certains romanciers, prétendre qu'il n'existe « aucune ressemblance entre mes personnages et des êtres vivants ou ayant existé ». Au contraire, une foule de gens leur a servi de modèle bien qu'on ne puisse les identifier à personne en particulier. Car, il est tout bonnement impossible de vivre à Harlem sans rencontrer au moins une centaine de Simple [...]»⁷

« À travers cette écriture nouvelle dans le fond et dans la forme, Hughes exhorta à briser les tabous culturels, sociaux mais aussi genrés tout en définissant les contours d'une pensée nouvelle⁸. »

Dans cette même perspective, l'exemple qu'offre le texte d'essence autobiographique de Momaday *The Way to Rainy Mountain*⁹ est à cet égard très intéressant. L'ouvrage est véritablement construit sur un postulat postmoderne de béances, de fragmentations et de ponts à traverser. Il est par ailleurs résolument indigène tant dans le fond que dans la forme ternaire qu'il propose et assume, comme celui de Hughes, cette dimension ethnique donc marginale. Il nous permet de définir le fonctionnement d'une « mécanique » textuelle, qui mène au « conventions de la réalité » à l'amérindienne telles qu'Alan Velie les a définies en introduction à son ouvrage sur la littérature amérindienne¹⁰, et que nous nommons après lui le « réalisme magique ».

⁷ Hughes Langston, *L'ingénu de Harlem*, Traduction par F.J. Roy, Paris, La Découverte, 2003, p. 12. Afin d'éviter une rupture avec le corps du texte les propos de Langston Hughes sont mentionnés en français. La traduction est de F.J. Roy, traducteur de *L'ingénu de Harlem* en 2003 : "I cannot truthfully state, as some novelists do at the beginnings of their books, that these stories are about "nobody living or dead." The facts are that these tales are about a great many people although they are stories about no specific persons as such. But it is impossible to live in Harlem and not know at least a hundred Simple..."

⁸ Christine Dualé, *op. cit.*, p. 138.

⁹ *The Way to Rainy Mountain*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1969.

¹⁰ Alan R. Velie, *American Indian Literature, an anthology*. Norman, University of Oklahoma Press, 1979.

2. “The Way to Rainy Mountain” : un texte indigène

Au cours d'un entretien donné en 2003, Philippe RégnoUX posa la question suivante à Scott Momaday :

Philippe RégnoUX : Par quel ouvrage souhaiteriez-vous que l'on vous découvre en premier ?

Scott Momaday : Probablement par *The Way to Rainy Mountain*. C'est un bon endroit pour découvrir le début de tout... car c'est la voix de mes ancêtres. Le lecteur a une approche complète de la culture kiowa, l'ouvrage est assez court et divisé en trois voix. Comprendre cette division ternaire, c'est comprendre la culture kiowa¹¹.

Ce texte, publié dans son intégralité en 1969, est sans doute la meilleure illustration de ce qu'est l'œuvre de Momaday : un *patchwork* d'influences mythiques et de réminiscences, qui se fonde en une quête identitaire. De nombreux critiques américains, peut-être trop pragmatiques, reprocheront à Momaday d'écrire sans cesse le même ouvrage, de se citer lui-même, de reprendre d'un texte à l'autre les mêmes poèmes, les mêmes exemples. Cela est vrai mais ne relève en aucun cas de la facilité. C'est au contraire, ce que met en lumière *The Way to Rainy Mountain*, la recherche incessante de l'union et de la fusion, de ce Grand Tout de l'origine. En ce sens, l'écriture de Momaday entre parfaitement dans la définition de Deleuze selon laquelle « écrire est une affaire de devenir... » : « ... toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. C'est un processus, c'est-à-dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu. L'écriture est inséparable du devenir »¹²

Momaday bâtit son œuvre sur les fondations de la tradition orale, tradition unique et éternellement à transmettre. Elle traverse son texte, lui donne souffle et se retrouve dans toutes ses créations. Il cherche par ailleurs dans l'histoire kiowa les éléments qui permettent le lien avec le présent de son écriture intime et replonge avec obstination dans les événements qui ont marqué le déclin de son peuple. De façon extrêmement

¹¹ « Clermontoscopie », 17 octobre 2003, Radio Arverne, Clermont-Ferrand (publié dans *N.Scott Momaday, l'Homme-Ours, Voix et Regards*, coll. Littératures, PUBP, 2006, préface).

¹² Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 11.

palpable, *The Way to Rainy Mountain* joue sur ces trois niveaux d'écriture et d'être, le mythique, l'historique et le personnel : cette œuvre en triptyque annonce le projet d'écriture de Momaday et d'ores et déjà, pose l'obligation d'une lecture elle-même très consciente de ces trois niveaux et de la polyphonie qu'ils entraînent. Si Momaday sépare dans ce premier texte de « mémoire/mémoires » les trois aspects de sa recherche (légende, histoire et intimité), c'est au lecteur de tisser les liens entre les trois et d'y découvrir la complexité de l'identité indienne, la profondeur de l'auteur lui-même. Tel est le contrat de lecture implicitement passé.

Dans ce livre, Momaday met en lumière le pouvoir qu'a l'imagination de créer et il active celle de son lecteur, le rendant co-créateur de l'œuvre littéraire ; ce que Langston Hughes entreprend aussi avec ses poèmes puis l'écriture des aventures de Simple. Langston Hughes atteint, pour reprendre Deleuze, un « devenir-poétique » à travers son travail sur la langue. Tout au long de ses aventures, le langage de Simple est perverti par l'intrusion du vernaculaire, c'est-à-dire l'écriture de l'oralité et Hughes donne ainsi l'illusion d'une langue faussement simple (pour jouer nous aussi sur ce terme de « simple »). En s'éloignant de l'anglais standard, Hughes montre toute sa créativité mais aussi celle de la langue orale noire dont la musicalité rythme les monologues et les échanges de Simple. Cette technique témoigne non seulement de la richesse de la langue noire vernaculaire mais aussi de la réussite esthétique de Hughes, écrivain de l'oralité, et de l'aboutissement de son travail d'écriture. Le lecteur reçoit ainsi la tradition orale en héritage car Simple est passeur linguistique, historique et culturel.

Voici quelques exemples¹³ :

I tell you, winter is a worriation¹⁴.

I am glad I am not as ageable as you¹⁵.

You know, white folks would not put up with Jim Crow, if they ever got Jim Crowed themselves¹⁶.

¹³ Ces exemples sont extraits de *L'Ingénu de Harlem*, la traduction française de *The Best of Simple*. Le recueil regroupe les aventures quotidiennes du personnage « Simple ».

¹⁴ « Letting off Steam », p. 36.

¹⁵ « Shadow of the Blues », p. 166.

¹⁶ « Duty Is Not Snooty », p. 198.

Outre l'effet comique, ces échanges révèlent la volonté de Hughes de maintenir son personnage dans l'oralité et de créer une langue dans la langue. Les expressions « worriation », « ageable », « to get Jim Crowed » sont bien des créations de Hughes qui, par ce processus de création langagière, s'affranchit de la norme en proposant une autre écriture¹⁷. En prêtant à ce personnage ces expressions et ce langage particuliers, Simple cristallise les différentes « modulations » et « minorations » de l'écriture de Hughes. En sortant du canon littéraire et en l'adaptant, Hughes poursuit ainsi son travail de déterritorialisation d'un système codé et normé pour le reterritorialiser. Dans la pensée deleuzienne, la (de)territorialisation concerne le territoire de l'espace codé du familier, de la norme, de la mise à distance rassurante de l'autre. Se déterritorialiser signifie décoder un autre espace à la marge du précédent, défaire les formes et les normes. Il s'agit de conquérir une liberté et une grandeur dans le déséquilibre et la rupture d'une rencontre avec l'altérité, comme l'écriture de Hughes le montre. L'originalité linguistique dont fait preuve Hughes témoigne du double décalage entre la langue standard et celle de la communauté noire. En faisant utiliser à son personnage un dispositif lexico-grammatical totalement créé par lui, en lui faisant utiliser une langue « dégradée », ni totalement « jive », ni totalement « negro dialect », Hughes montre à quel point il s'accommode stratégiquement de la langue standard pour donner toute son authenticité à Simple dont le décalage langagier est sa marque identitaire. Comme les anciens esclaves, qui s'approprièrent la langue des maîtres blancs en l'adaptant, Hughes rémanie la langue à son tour afin de retranscrire au plus près la vie des Noirs les plus humbles. C'est aussi un moyen de montrer sa totale maîtrise du genre et de transmettre l'importance de la tradition orale au lecteur.

3. Lecture et déchiffrement du fragmenté

Chez Momaday, le lecteur a bien entendu un rôle clé dans la mise au jour, la « co-naissance » de l'œuvre. Nous ne sommes plus dans l'autobiographie classique où l'auteur est autosuffisant, mais dans la

¹⁷ On retrouve la création langagière de Hughes dans la version française des aventures de Simple, cependant les traductions proposées ne mettent pas nécessairement en valeur ses créations et ne retranscrivent pas systématiquement les effets voulus par l'auteur.

co-écriture d'une biographie collective. L'entreprise est vaste et ambitieuse. Le lecteur comprend dès les premières pages du livre les enjeux de sa lecture : le retour à l'unité. Il doit s'attacher au tissage du sens et passer de l'allusif du texte à l'obtention d'une forme de vérité. De ce texte en mouvement, il extrait un sens et se fait le réceptacle des images véhiculées par Momaday. Le corps du texte est souligné page après page des mots suivants, inscrits dans le désordre :

TORAINYMOUNTAINTHEWAYTORAINYMOUNTAINTHE

L'effet visuel n'est cependant pas celui du chaos mais bien celui d'un *continuum* dépourvu de ponctuation et donc de ruptures, qui souligne l'incessant retour du processus vital et l'absence de fin de la tradition orale. La répétition n'est donc pas facilité mais processus créatif. Le substrat postmoderne est manipulé par Momaday dans la mesure où la fragmentation du texte, les béances de sens entre les trois voix du récit, forment en fait des passerelles de sens que le lecteur doit franchir pour donner au texte sa réalité finale. Ce jeu sur la langue et sur le sens permet une « résistance » aux modes et aux styles dominants. Un tel jeu est, selon Deleuze dans ses approches des « langues mineures », symptomatique du travail effectué sur les modes d'expression dominants par les auteurs issus de minorités. Ainsi donc, la littérature produite sera nécessairement différente de la littérature dominante – ici de la littérature traditionnellement postmoderne, pourrions-nous dire, ainsi d'ailleurs que de la littérature américaine de façon plus vaste – mais elle est nécessairement plus novatrice car elle est le fruit d'un véritable travail de refonte de la littérature dominante pour la faire sienne et mieux la posséder.

4. Une écriture postmoderne « minorée » ?

Le lecteur trouvera chez Momaday des traits d'appartenance au modernisme du début du siècle, telle que la valeur sacrée accordée à la littérature comme mode d'accès à une vérité profonde, le tout appelant un décodage du lecteur. Il est indéniable que Momaday a été influencé par ces théories modernistes de « révélation » d'une forme de vérité intime par les mots. Mais il va plus loin encore grâce à son usage quasi

systematique de l'imagination et d'un au-delà du réel. A cet égard, nous pouvons dire que Momaday s'inspire des procédés d'écriture du modernisme des années 1920 ainsi que de ceux, plus radicaux, qui suivent la seconde guerre mondiale – largement évoquée par Momaday dans *The Names, a Memoir* – et résultent du sentiment d'étouffement né de l'aliénation au matérialisme et de la désillusion des intellectuels américains. Mais jamais Momaday ne s'enferme dans aucun procédé cryptique s'apparentant à une clôture du texte.

Hughes, quant à lui, est un écrivain de la période moderne qui s'appuie sur la culture populaire à travers son personnage afin de tenir à distance les problèmes sociaux et raciaux tout en renvoyant à la communication orale des Noirs américains. Comme les esclaves avant lui, Simple (et Hughes à travers lui) crée son propre langage en pratiquant notamment le jeu des *dozens* (jeu des douzaines) à sa manière. Ce jeu est une façon ludique et orale de se protéger de l'agressivité des Blancs et des relations raciales à travers des devinettes et des insultes verbales. Simple parle aussi le *jive*, l'argot de Harlem. Le *jive* maintient le sentiment d'oralité tout en entretenant la confusion. Le jeu entre le dit et le non-dit, l'illusion et la réalité n'est donc jamais très éloigné, car s'il souhaite avant tout faire rire, Hughes ne manque aucune occasion de perdre son lecteur sur le chemin du double sens et du double-entendre. Ce mode d'expression, empreint d'une bonne dose d'humour, donne son individualité à son personnage qui dévoile ses états d'âme en toute sincérité.

La retranscription de cette oralité, tant souhaitée par l'auteur, doit être comprise avant tout comme un effet de style qui permet d'entretenir un rapport de connivence entre l'auteur et ses lecteurs. L'expression dialectale offre une diversité d'intentions et induit un décalage entre le signifiant et le signifié. Ce décalage est permanent et les aventures de Simple sont construites sur ce va-et-vient entre son prétendu manque de culture et sa profonde sagesse ; ce qui révèle la grande complexité d'un personnage « faussement simple » et en assure le succès auprès du plus grand nombre. L'écriture de Hughes oscille constamment entre maîtrise du folklore africain-américain et improvisation, mais une improvisation maîtrisée exactement comme le font les musiciens de jazz, car son style démontre un profond travail sur la forme et la langue. Son chant et son

LA LANGUE MINEURE CHEZ LANGSTON HUGHES ET SCOTT MOMADAY

humour sont les instruments de survie des plus humbles de Harlem qu'il décrit inlassablement dans ses poèmes et dans les aventures de Simple.

Ces modalités de métissage de l'écriture que le texte de Hughes et de Momaday laisse s'exprimer mettent à jour les aspects de ce que Deleuze nomme la « langue mineure », une langue, une écriture, qui dit autrement, par encodage, ce que la langue hégémonique ne peut exprimer. À travers ces stratégies de minoration, les écritures mineures de Hughes et de Momaday ont contribué à ouvrir un chemin de résistance qui passe par le langage et le (re)maniement d'un code linguistique imposé afin de résister au système hégémonique qui s'applique aussi au langage. À travers une écriture « libérée des questions de métrique et du dilemme entre anglais standard et dialecte »¹⁸, à travers une écriture métissée et hybride, Hughes a fait table rase des contraintes imposées par les conservateurs et l'élite noire pour proposer un nouvel esthétisme, une nouvelle écriture entre blues et jazz, dialecte noir et culture populaire. Quant à Momaday, il apparaît à la fois comme un auteur inscrit dans la double expérience moderniste et postmoderniste. Il croit tout en même temps au sens que le lecteur peut apporter au texte, et à l'extrême liberté que l'imagination confère *in fine* aux mots. Ces auteurs invitent tous les deux à une relecture du passé et à ce que Homi Bhabha nomme un « tiers espace » favorisant une prise de conscience de l'hybridité qui pousse l'écriture au bord extrême des choses, entre centre et marge et offre finalement la possibilité de créer un nouvel espace identitaire intersectionnel.

Bibliographie

BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973

BHABHA Homi, *The Location of Culture*, London and New York, Routledge, 1994

DELEUZE Gilles, *Critique et Clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993

DELEUZE Gilles, *Kafka, pour une littérature mineure*, Co-écrit avec Félix Guattari, Paris, Éditions de Minuit, 1975

¹⁸ Frédéric Sylvanise, *Langston Hughes. Poète jazz, poète blues*, Lyon, ENS éditions, 2009

CHRISTINE DUALÉ ET ANNE GARRAIT-BOURRIER

DUALÉ Christine, *Langston Hughes et la Renaissance de Harlem. Émergence d'une voix noire américaine*, Paris, L'Harmattan, 2017

HUGHES Langston, *L'ingénu de Harlem*, Traduction par F.J. Roy, Paris, La Découverte, 2003

HUGHES Langston, *The Best of Simple*, New York, Hill & Wang, 1961

N. SCOTT Momaday, *The Way to Rainy Mountain*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1969

N. SCOTT Momaday, *The Names : A Memoir*, Tucson, The University of Arizona Press, 1976

N. SCOTT Momaday, *The Ancient Child*, New York, Doubleday, 1989

N. SCOTT Momaday, *The Man Made of Words : Essays, Stories, Passages*, New York, St. Martin's Press, 1997

SYLVANISE Frédéric, *Langston Hughes. Poète jazz, poète blues*, Lyon, ENS Éditions, 2009

VELIE Alan R., *American Indian Literature, an Anthology*, Norman, University of Oklahoma Press, 1979

15. MINORATION ET CRÉOLISATION : DIALOGUE(S) DE LA MARGE CHEZ TONI MORRISON

Marlène BARROSO-FONTANEL¹

Si « une toile métisse sert à définir un entrecroisement de fibres de coton et de lin² » où ces « deux fils distincts [...] dialoguent, se croisent et s'entremêlent pour créer un tissage unique³ », la notion de métissage, elle, est plus équivoque. En effet, comme l'écrit Jean-Luc Bonniol dans son introduction à l'ouvrage *Paradoxes du Métissage* : « Par certains côtés, le métissage peut être interprété comme l'inverse d'une fusion, comme un processus générateur de fragmentation sociale qui vient appuyer l'ordre hiérarchique colonial⁴ ». Le métissage peut alors se définir en premier lieu comme « une rencontre, un choc⁵ », à l'instar de celui qui a donné naissance à l'histoire africaine-américaine, née du déracinement et de l'esclavage, et issue de la rencontre brutale entre deux mondes. Celle-ci est à l'origine d'une onde de choc qui a irradié la société des États-Unis jusqu'à la fragmenter en deux espaces distincts, séparés par une ligne de scission creusée par l'Histoire. Cette fragmentation de la société états-unienne, héritée de son histoire, reste toujours d'actualité à l'heure où se profile « la division encore plus radicale d'un pays déjà désuni⁶ » – pour reprendre la formule de François Busnel dans l'édito du dernier numéro de la revue *America*, intitulé fort à-propos « L'Amérique des marges ». Figure de proue de cette « Amérique des marges », Toni Morrison lui a consacré toute son œuvre, luttant sans relâche pour rétablir le rôle prépondérant

¹ Docteure, Université Clermont Auvergne, CELIS EA 4280

² Jean-Luc Bonniol, « Introduction », in J.-L. Bonniol (dir.), *Paradoxes du métissage : Actes du 123^e congrès national des sociétés historiques et scientifiques, section d'anthropologie et d'ethnologie françaises, Antilles-Guyane 6-10 avril 1998*, Paris, Éditions du CTHS, 2001, p. 7-23 (8).

³ Texte de cadrage du colloque international interdisciplinaire « Dialogues Amériques Métisses : Métissages et croisements culturels dans les Amériques contemporaines », organisé par Raphaële Dumont, Université Jean Monnet, Saint-Etienne, 14 et 15 novembre 2019.

⁴ J.-L. Bonniol, *op. cit.*, p. 12.

⁵ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 46.

⁶ François Busnel, « L'Édito », *America*, « L'Amérique des marges », n° 11/16, automne 2019, p. 3.

MARLÈNE BARROSO-FONTANEL

des minorités ethniques dans la construction de l'identité américaine, et ainsi rendre hommage à cette part d'histoire trop souvent passée sous silence. Par l'écriture, l'auteure fait entrer en dialogue les différents acteurs de la « petite » et de la « grande histoire⁷ », et redistribue leurs rôles, bousculant dès lors le cloisonnement de la marge et du centre.

1. « Zones d'éclat⁸ »

[« Le mot éclat est à prendre ici au double sens d'éclairage et d'éclatement », E. Glissant, *Poétique de la Relation*, p. 46.]

Dans chacune de ses œuvres, Toni Morrison met en lumière l'éclatement de la société états-unienne, hérité de la fracture ouverte par l'« Institution particulière » qui définit deux rôles possibles, établis selon le prisme de la couleur de peau. Dans *Beloved* (1987), roman emblématique de l'auteure pour lequel elle obtint le prix Pulitzer en 1988, deux personnages incarnent ces deux positions au sein de la société esclavagiste : l'esclave Sixo, dont le nom fait écho à l'épigraphe du roman, « Sixty Million and more⁹ », qui rend hommage aux victimes anonymes disparues lors du *Middle Passage*, et le maître *schoolteacher*, personnification de l'institutionnalisation de la minoration raciale qui relègue les minorités ethniques en marge de la société. Au terme d'un échange où le maître cherche à confondre l'esclave qu'il accuse de vol, ce dernier réfute cette accusation en utilisant à son

⁷ Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 315.

⁸ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, *op. cit.*, p. 46.

⁹ Toni Morrison, *Beloved*, (1987), Londres, Vintage, 2005, p. V.

MINORATION ET CRÉOLISATION : DIALOGUE(S) DE LA MARGE CHEZ TONI MORRISON

compte la logique de rentabilité du maître au travers d'un syllogisme qui laisse *schoolteacher* sans voix :

"You stole that shoat, didn't you?" [...]
 "No, sir. I didn't steal it."
 Schoolteacher smiled. "Did you kill it?"
 "Yes, sir. I killed it." [...]
 "Well, then. Did you eat it?"
 "Yes, sir. I sure did."
 "And you telling me that's not stealing?"
 "No, sir. It ain't."
 "What is it then?"
 "Improving your property, sir."
 "What?"
 "Sixo plant rye to give the high piece a better chance. Sixo take and feed the soil, give you more crop. Sixo take and feed Sixo give you more work." Clever, but schoolteacher beat him anyway to show him that definitions belonged to the definers – not the defined¹⁰.

Si la voix narrative prend alors le relais pour souligner la qualité du raisonnement de l'esclave, comme le suggère l'emploi du terme « Clever » en réponse à la dernière réplique de Sixo, le maître, lui, n'a pas dit son dernier mot, car la prise de parole est son attribut dans cet univers où les « definers » cherchent à mettre sous silence les « defined », comme le montre la violence qui clôt cette scène pour faire taire Sixo.

En levant le voile sur cette mise sous silence des voix mineures, Toni Morrison entraîne ses lecteurs dans les marges de la société états-unienne pour leur permettre de

re-discover or imagine anew what it feels like to be marginal, ignored, superfluous, foreign; to have one's name never uttered; to be stripped of history or representation; to be sold or exploited labor for the benefit of a presiding family, a shrewd entrepreneur, a local regime. In other words, to become a black slave¹¹.

¹⁰ *Ibid.*, p. 224–225.

¹¹ Toni Morrison, *The Origin of Others*, Cambridge, Harvard University Press, 2017, p. 109. Ici, nous empruntons les propos que tient Toni Morrison lorsqu'elle décrit le processus mis en œuvre par Camara Laye dans *The Radiance of the King* car ils font écho à sa propre conception de l'écriture.

MARLÈNE BARROSO-FONTANEL

Car l'histoire africaine-américaine est d'abord celle d'un silence, d'une tentative d'effacement qui passe par l'usurpation du droit à la parole. Dire l'histoire signifie en effet également contrôler le récit, comme le souligne Toni Morrison elle-même lorsqu'elle explique dans son dernier ouvrage, publié quelques mois avant sa disparition, les conflits qui divisent la ville de Ruby dans son roman *Paradise* (1997) : « Conflicts in the text are gender related ; they are also generational. They are struggles over history : Who will tell and thereby control the story of the past? Who will shape the future¹²? » L'instauration dans ce roman de « Negro History classes¹³ » dans l'école que dirige Patricia Best à Ruby est alors lourde de sens, car, comme le suggère l'emploi des majuscules dans cette expression, elle institutionnalise dans ce dernier roman de la trilogie morrisonienne l'Histoire Noire au sein du système éducatif, autrefois aux seules mains de *schoolteacher* dans *Beloved*, premier opus de cette trilogie historique.

Dans « ce pays où l'histoire n'est enseignée que du point de vue du vainqueur – c'est-à-dire du colon blanc, mâle, forcément vertueux car guidé par le Seigneur¹⁴ », il revient à l'écrivain mineur – au sens deleuzien du terme – de lever le voile sur les pans de l'histoire laissés dans l'ombre, comme l'explique Toni Morrison :

Historians must necessarily speak in generalities and must examine recorded sources: statistics on income earned, books by activists and leaders, dates, etc. They habitually leave out life lived by everyday people. History for them is what great men have done. But artists don't have any such limitation, and as the truest of historians they are obligated not to¹⁵.

L'écriture de Toni Morrison s'inscrit alors dans une forme de résistance politique, puisqu'elle s'oppose à l'effacement et la mise sous silence du mineur sous le poids de l'hégémonie culturelle de la majorité. Ses œuvres sont ainsi une véritable tribune pour la reconnaissance du rôle central joué par la minorité noire dans la construction des États-Unis

¹² Toni Morrison, *The Source of Self-Regard, Selected Essays, Speeches, and Meditations*, New York, Alfred A. Knopf, 2019, p. 274.

¹³ Toni Morrison, *Paradise*, (1997), Londres, Vintage, 1999, p. 88.

¹⁴ François Busnel, « L'Édito », *America*, « De la race en Amérique », n° 08/16, hiver 2018, p. 3.

¹⁵ Toni Morrison, in C. Denard (dir.), *Toni Morrison : What Moves at the Margin*, Jackson, University Press of Mississippi, 2008, p. 37.

MINORATION ET CRÉOLISATION : DIALOGUE(S) DE LA MARGE CHEZ TONI MORRISON

d'Amérique, revendication qui l'a animée toute sa vie, comme le montrent ces lignes extraites de son dernier roman, *God Help the Child*, publié en 2015 : « Where was the lecture on how slavery alone catapulted the whole country from agriculture into the industrial age in two decades? White folks' hatred, their violence, was the gasoline that kept the profit motors running¹⁶. » Cet extrait fait lui-même écho aux propos que tenait déjà l'auteure en 1974 dans un essai intitulé *Rediscovering Black History* où elle écrivait :

Yet despite years, despite decades of such academic energy, there is very little scholarly recognition that a major part of American history is the history of black people [...]. There are very few examinations of U.S. economics as the growth of a country that had generations of free labor to assure that growth¹⁷.

Les « zones d'éclats » que Toni Morrison met en lumière dans ses œuvres sont donc bien à entendre « au double sens d'éclairage et d'éclatement¹⁸ » comme l'écrit Édouard Glissant dans *Poétique de la Relation*, puisqu'elles donnent à la fois à voir la *fragmentation* de la société états-unienne, et apportent un éclairage nouveau sur ses marges. Car l'effacement n'a jamais été total. À l'instar des décorations qui ornaient autrefois les murs du Couvent dans *Paradise* et que les religieuses ont cherché à détruire, les traces de ce qui était voué à disparaître demeurent toujours : « The Sisters of the Sacred Cross chipped away all the nymphs, but curves of their marble hair still strangle grape leaves and tease the fruit¹⁹. »

¹⁶ Toni Morrison, *God Help the Child*, Londres, Chatto & Windus, 2015, p. 111.

¹⁷ Toni Morrison, « *Rediscovering Black History* », (1974), in C. Denard (dir.), *Toni Morrison : What Moves at the Margin*, op. cit., p. 48.

¹⁸ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, op. cit., p. 46.

¹⁹ Toni Morrison, *Paradise*, (1997), op. cit., p. 4.

2. Histoire(s) en dialogue(s)

[« Des histoires défont l'Histoire. » E. Glissant, *Traité du Tout-Monde*, p. 75.]

Toni Morrison s'est dès lors donnée pour mission de creuser ces traces du passé afin d'excaver les non-dits de l'histoire et de rendre leurs voix à ceux qui ont été interdits de mots. Elle met ainsi en scène les oubliés de l'Histoire, les anonymes laissés dans l'ombre du passé, et remonte à l'origine de l'indicible, au cœur du trauma originel, pour libérer la mémoire des premiers Africains-Américains. Car, comme elle l'écrit dans le premier essai de son ultime ouvrage : « Certain kinds of trauma visited on peoples are so deep, so cruel, that [...] only writers can translate such trauma and turn sorrow into meaning, sharpening the moral imagination. A writer's life and work are not a gift to mankind ; they are its necessity²⁰. » Dès lors, la déchirure du traumatisme cède peu à peu la place à une « déchirure raccommodée²¹ » pour reprendre l'expression de Boris Cyrulnik, où, comme les cicatrices sur le corps des esclaves, à l'instar de Sethe dans *Beloved* dont le dos a été lacéré par les coups de fouets et où « the skin buckled like a washboard²² », les coutures restent visibles, mais sont le témoignage de l'histoire de la minorité africaine-américaine et de sa capacité de résilience. Par l'inscription de l'expérience de la minoration raciale dans le contour du mot, Toni Morrison participe alors à la renaissance culturelle africaine-américaine à travers des œuvres où la mémoire se libère enfin parce que, comme l'écrit Paul Ricœur : « Il y a peut-être des crimes qu'il ne faut pas oublier, des victimes dont la souffrance crie moins vengeance que récit²³. »

À travers ses œuvres, Toni Morrison ouvre donc un dialogue entre les différentes versions de l'histoire qu'elle met en confrontation, à l'instar du récit de l'attaque des femmes du Couvent dans *Paradise*. Le roman s'ouvre en effet sur le récit de cette attaque depuis le point de vue des assaillants : « They shoot the white girl first. With the rest they can take

²⁰ Toni Morrisson, *The Source of Self-Regard*, op. cit., p. ix.

²¹ Boris Cyrulnik, *Le Murmure des fantômes*, (2003), Paris, Éditions Odile Jacob, 2005, p. 17.

²² Toni Morrisson, *Beloved*, (1987), op. cit., p. 6.

²³ Paul Ricœur, *Temps et récit, Tome III : Le Temps raconté*, (1985), Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 342.

MINORATION ET CRÉOLISATION : DIALOGUE(S) DE LA MARGE CHEZ TONI MORRISON

their time. No need to hurry out here. They are seventeen miles from a town which has ninety miles between it and any other²⁴. » Puis la même scène est racontée à nouveau au cours du huitième chapitre du roman, cette fois-ci du point de vue des femmes du Couvent :

Three women preparing food in the kitchen hear a shot. A pause. Another shot. Cautiously they look through the swinging door. Backed by light from the slanted door, shadows of armed men loom into the hallway. The women race to the game room and close the door, seconds before the men position themselves in the hall. They hear footsteps pass and enter the kitchen they have just left. No windows in the game room – the women are trapped and know it²⁵.

Tandis que le lecteur reconnaît immédiatement dans ces coups de feu ceux dont il a déjà été témoin dans l'incipit du roman (« They shoot²⁶ », /« a shot²⁷ »), les femmes du Couvent réunies dans la cuisine ne savent pas encore que les tirs qu'elles viennent d'entendre ont déjà touché l'une d'entre elles, et qu'elles sont elles-mêmes sur le point d'être attaquées.

Ici, l'effet de miroir construit entre l'incipit et le chapitre huit de *Paradise*, par la circularité qu'il inscrit au cœur de l'œuvre, permet d'offrir une variation de point de vue. Le lecteur a en effet maintenant accès à celui des figures marginales que sont les femmes vivant isolées dans le Couvent à l'écart de Ruby, tandis que l'incipit n'offrait que la vision des hommes de Ruby au début de leur traque. Ces effets de miroir au cœur du récit contribuent alors à un processus de re-création qui permet à la voix mineure de se faire entendre et de *dire son* histoire.

L'effet de répétition provoqué par le retour du même récit reproduit quant à lui dans le texte les marques de l'oralité, car, comme le souligne Louis-Jean Calvet dans son ouvrage, *La Tradition orale*, « le texte de tradition orale repose sur ces formules répétées²⁸ ». Mais ces répétitions sont également un moyen de remettre en cause le récit figé de l'histoire

²⁴ Toni Morrison, *Paradise*, (1997), *op. cit.*, p. 3.

²⁵ *Ibid.*, p. 286.

²⁶ *Ibid.*, p. 3.

²⁷ *Ibid.*, p. 286.

²⁸ Louis-Jean Calvet, *La Tradition orale*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 35.

MARLÈNE BARROSO-FONTANEL

établie puisque celui-ci est amené à changer au sein de la même œuvre. De cette mise en miroir du même naît alors une brèche au travers de laquelle transparait une autre version des faits ainsi mise en lumière. Par le décalage qu'elle instaure au cœur de l'œuvre, cette superposition des récits ouvre un espace qui permet l'émergence de la voix mineure. La réécriture de l'h/Histoire devient alors non seulement possible, mais surtout nécessaire afin de faire entendre cette autre version, celle que les pages de la « grande » histoire n'ont pas retenue. À travers la tradition orale qui nourrit son œuvre, Toni Morrison invite donc le lecteur à réinterpréter l'Histoire.

En effet, en instaurant ces dédoublements dans la trame du récit, ces effets de miroir créent une instabilité qui vient remettre en cause l'immuabilité de l'Histoire du fait de ces fluctuations qui jamais ne se figent complètement. Le récit demeure ainsi toujours ouvert, à l'instar du second opus de la trilogie morrisonienne, *Jazz* (1992), qui se clôt sur ces lignes : « If I were able I'd say it. Say make me, remake me. You are free to do it and I am free to let you because look, look. Look where yours hands are. Now²⁹. » Par cet appel à la réinvention qui interpelle directement le lecteur, celui-ci est invité à prendre lui-même le rôle de créateur en devenir. Dès lors, comme l'écrit Gérard Genette : « Le véritable auteur du récit n'est pas seulement celui qui le raconte, mais aussi, et parfois bien davantage, celui qui l'écoute³⁰. »

Un dialogue s'instaure ainsi entre l'œuvre et le lecteur qui joue lui aussi un rôle dans ce processus de réécriture. Initié au mouvement circulaire du récit par les effets de miroir que la répétition dans la différence crée dans les œuvres de Toni Morrison, le lecteur est incité à percevoir la dimension re-créatrice de ce mouvement sans fin grâce à l'appel contenu dans ces dernières lignes de *Jazz*. De plus, par ces variations du récit et au travers de la circularité constitutive de ses œuvres, l'auteure inscrit au centre du texte le processus de révision permettant de remettre en question l'h/Histoire établie.

²⁹ Toni Morrison, *Jazz*, (1992), Londres, Vintage, 2005, p. 229.

³⁰ Gérard Genette, *Figures III*, (1972), Paris, Éditions du Seuil, 1988, p. 267.

MINORATION ET CRÉOLISATION : DIALOGUE(S) DE LA MARGE CHEZ TONI MORRISON

En dévoilant les accros dans la trame de l'Histoire, Toni Morrison en révèle la doublure cachée et offre un regard nouveau sur l'histoire de la minorité noire aux États-Unis, mais aussi sur l'Histoire établie des États-Unis, car, comme l'écrit Gayatri C. Spivak : « Il s'agit [...] de rendre compte de la façon dont on a établi *une* explication, *un* récit de la réalité comme norme³¹. » Dès lors, selon la formule d'Édouard Glissant, « [d]es histoires défont l'Histoire³² », et dans cette pluralité des récits que Toni Morrison met en dialogue dans ses œuvres se joue la libération de la voix mineure et la reconquête de son histoire. Son œuvre devient ainsi emblématique de ce que François Paré nomme le « symbole du refus de disparaître³³ » de la marge dont Toni Morrison se fait le porte-voix.

3. Créolisation(s)

[« La créolisation diffracte, quand certains modes du métissage peuvent concentrer une fois encore. » E. Glissant, *Poétique de la Relation*, p. 46.]

La *minoration*, historiquement entendue comme soustraction, devient alors chez Toni Morrison une source de (re-)création, un procédé créatif qui nourrit le processus de créolisation tel que le définit Édouard Glissant dans *Poétique de la Relation* : « Non seulement une rencontre, un choc [...], un métissage, mais une *dimension inédite* qui permet à chacun d'être là et ailleurs, enraciné et ouvert [...]. Si nous posons le métissage comme en général une rencontre et une synthèse entre deux différents, la créolisation nous apparaît comme le métissage sans limites, dont les éléments sont démultipliés, les résultantes *imprévisibles*³⁴. » Dès lors, la notion de créolisation « pose la question du multiple comme une source et non plus comme un obstacle³⁵ ». Elle traduit la richesse de l'expérience

³¹ Gayatri Chakravorty Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, (1988), Paris, Éditions Amsterdam, 2016, p. 38. Nous soulignons.

³² Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde : Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, p. 75.

³³ François Paré, *Les Littératures de l'exiguïté : Essai*, Québec, Le Nordir, 2001, p. 26.

³⁴ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, *op. cit.*, p. 46. Nous soulignons.

³⁵ Gérard Collomb, « Chassez le métissage... », in J.-L. Bonniol (dir.), *Paradoxes du métissage : Actes du 123^e congrès national des sociétés historiques et scientifiques, section d'anthropologie et d'ethnologie françaises, Antilles-Guyane 6-10 avril 1998*, Paris, Éditions du CTHS, 2001, p. 225-232 (225).

MARLÈNE BARROSO-FONTANEL

des marges et fait ainsi écho à ce qu'Homi Bhabha décrit comme « [l]e processus d'hybridité culturelle » qui « donne naissance à quelque chose de différent, quelque chose de neuf, que l'on ne peut reconnaître, un nouveau terrain de négociation du sens et de la représentation³⁶ ».

Chez Toni Morrison, le processus de créolisation est visible dans le travail de l'auteure sur la langue à travers l'usage de l'oralité qu'elle revendique, comme lors de cet entretien où elle explique : « Black people have a story, and that story has to be heard. There was an articulate literature before there was print. There were griots. They memorized it. People heard it. It is important that there is sound in my books – that you can hear it, that I can hear it³⁷. » Ses textes se font alors l'écho de la voix, s'inscrivant ainsi dans le prolongement des littératures africaines où, selon le mot d'Alain Ricard : « Il y a d'abord une matérialité phonique – respiration, halètement, cri – de l'oralité, celle de la voix qui devient incantation, imploration, invocation, profération. À chacune de ces formes correspond un rythme, une intonation particulière³⁸. » Cette prégnance de l'oralité se traduit dans les œuvres de Toni Morrison par une « totale adéquation entre les personnages et le langage qui est le leur. [Par exemple,] Ajax, l'amant de Sula dans le roman [auquel elle a donné son nom], est un de ces hommes noirs qui adorent la langue et sont des virtuoses du verbe³⁹ », comme le suggère cette description d'Ajax tirée du roman : « His reputation was derived from the way he handled the words. When he said "hell" he hit the h with his lungs and the impact was greater than the achievement of the most imaginative foul mouth in the town⁴⁰. » Ajax donne ainsi chair aux propos de Toni Morrison selon lesquels « the characters have to speak their own language⁴¹ ».

³⁶ Homi Bhabha, « Le Tiers-espace », *Multitudes*, 2006, p. 99-100.

³⁷ Toni Morrisson, in N. McKay, « An Interview with Toni Morrison », in D. Taylor-Guthrie (dir.), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994, p. 138-155 (152).

³⁸ Alain Ricard, *Littératures d'Afrique noire : Des langues aux livres*, Paris, CNRS Éditions et Karthala, 1995, p. 44.

³⁹ Claudine Raynaud, « Toni Morrison : Le Langage est sujet à la mort », in S. Sorlin (dir.), *L'Art du langage : Fragments anglo-américains*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2011, p. 101-110 (106).

⁴⁰ Toni Morrisson, *Sula*, (1973), Londres, Vintage, 1998, p. 50.

⁴¹ Toni Morrisson, in Tate C., « Toni Morrison », in Taylor-Guthrie D. (dir.), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994, p. 156-170 (166).

MINORATION ET CRÉOLISATION : DIALOGUE(S) DE LA MARGE CHEZ TONI MORRISON

Cette inscription des voix au cœur du texte ne relève pas chez Toni Morrison d'un simple aspect esthétique, mais bien d'une volonté *politique* de l'auteure. Ainsi, comme elle l'écrit dans *The Source of Self-Regard* :

My effort to manipulate American English was not to take standard English and use vernacular to decorate or to paint over it, but to carve away its accretions of deceit, blindness, ignorance, paralysis, and sheer malevolence so that certain kinds of perceptions were not only available but were inevitable⁴².

Le projet littéraire de Toni Morrison s'inscrit dès lors dans ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari définissent comme « une littérature mineure » dont les trois principaux caractères sont les suivants :

Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. [Le] premier caractère est [...] que la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation. [...] Le second caractère des littératures mineures, c'est que tout y est politique. Dans les « grandes » littératures au contraire, l'*affaire individuelle* (familiale, conjugale, etc.) tend à rejoindre d'autres affaires non moins individuelles, le milieu social servant d'environnement et d'arrière-fond [...]. La littérature mineure est tout à fait différente : son espace exigu fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique. L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu'une toute autre histoire s'agite en elle. [...] Le troisième caractère, c'est que tout prend une valeur collective [...] : ce que l'écrivain tout seul dit constitue déjà une action commune, et ce qu'il dit ou fait est nécessairement politique, même si les autres ne sont pas d'accord. Le champ politique a contaminé tout énoncé. [...] [C]'est la littérature qui se trouve chargée positivement de ce rôle et de cette fonction d'énonciation collective, et même révolutionnaire : c'est la littérature qui produit une solidarité active [...] ⁴³.

Pour raconter l'histoire de la marge, l'écrivain mineur doit donc infiltrer la langue majeure afin de se l'approprier pour mieux la transformer et la régénérer de l'intérieur. L'écriture morrisonienne se fait alors outil de transgression de la langue majeure dans laquelle elle « trace précisément

⁴² Toni Morrison, *The Source of Self-Regard*, op. cit., p. 135.

⁴³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka : Pour une littérature mineure*, (1975), Paris, Les Éditions de Minuit, 2010, p. 29-31.

MARLÈNE BARROSO-FONTANEL

une sorte de langue étrangère, qui n'est pas une autre langue, ni un patois retrouvé, mais un devenir-autre de la langue, une minoration de cette langue majeure, un délire qui l'emporte, une ligne de sorcière qui s'échappe du système dominant⁴⁴ ».

Dans son premier roman par exemple, Toni Morrison manipule la langue jusqu'à la faire sortir de ses gonds dès les premières pages de *The Bluest Eye* où, pour reprendre la formule de Gilles Deleuze : « On dirait que la langue est prise d'un délire, qui la fait précisément sortir de ses propres sillons⁴⁵. » En effet, le roman s'ouvre sur un premier paragraphe qui fait référence aux livres de lecture *Dick and Jane*, très couramment utilisés dans les écoles aux États-Unis à l'époque où se déroule le roman.

Here is the house. It is green and white. It has a red door. It is very pretty. Here is the family. Mother, Father, Dick, and Jane live in the green-and-white house. They are very happy. See Jane. She has a red dress. She wants to play. Who will play with Jane? See the cat. It goes meow-meow. Come and play. Come play with Jane. The kitten will not play. See Mother. Mother is very nice. Mother, will you play with Jane? Mother laughs. Laugh, Mother, laugh. See Father. He is big and strong. Father, will you play with Jane? Father is smiling. Smile, Father, smile. See the dog. Bowwow goes the dog. Do you want to play with Jane? See the dog run. Run, dog, run. Look, look. Here comes a friend. The friend will play with Jane. They will play a good game. Play, Jane, play⁴⁶.

⁴⁴ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, (1993), Paris, Les Éditions de Minuit, 2006, p. 15

⁴⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁶ Toni Morrison, *The Bluest Eye*, (1970), Londres, Vintage Books, 1999, p. 1.

MINORATION ET CRÉOLISATION : DIALOGUE(S) DE LA MARGE CHEZ TONI MORRISON

Ici, la langue répond parfaitement aux règles de la syntaxe requise pour un livre de lecture de ce genre. Cependant, dès le deuxième paragraphe, celle-ci s'effrite tandis que le même texte est répété à l'identique, mais sans aucune ponctuation :

Here is the house it is green and white it has a red door it is very pretty here is the family mother father dick and jane live in the green-and-white house they are very happy see jane she has a red dress she wants to play who will play with jane see the cat it goes meow-meow come and play come play with jane the kitten will not play see mother mother is very nice mother will you play with jane mother laughs laugh mother laugh see father he is big and strong father will you play with jane father is smiling smile father smile see the dog bowwow goes the dog do you want to play do you want to play with jane see the dog run run dog run look look here comes a friend the friend will play with jane they will play a good game play jane play⁴⁷.

Déjà, le sens des mots commence à se diluer dans ce flot que n'interrompt que le souffle qui s'insère dans l'espace blanc autrefois occupé dans la page par les marques de ponctuation. Mais Toni Morrison va plus loin et pousse la langue vers cette « limite asyntaxique où tend tout le langage⁴⁸ » que décrit Gilles Deleuze dans *Critique et clinique*. En effet, lorsque l'on tourne la première page du roman, la troisième version de ce paragraphe finit de déconcerter le lecteur puisque plus aucun espace ne sépare les mots de ce paragraphe initial qui désormais s'entrechoquent, tandis que la langue se fait rhizome et trace sur la page sa ligne de fuite :

Hereisthehouseitisgreenandwhiteithasareddooritisveryprettyhereisthefamilymotherfatherdickandjaneliveinthegreenandwhitehousetheyareveryhappyseejaneshahasareddressshewantstoplaywhowillplaywithjaneseethecatitgoesmeowmeowcomeandplaycomeplaywithjanethekittenwillnotplayseemothermotherisverynicemotherwillyouplaywithjanemotherlaughslaughmotherlaughsee fatherheisbigandstrongfatherwillyouplaywithjanefatheris smiling smile fathersmileseethedogbowwowgoesthedogdoyouwanttoplaydoyouwanttoplaywithjaneseethedogrundogrunlooklookherecomsafriendthefriendwillplaywithjanetheywillplayagoodgameplayjaneplay⁴⁹

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁹ Toni Morrison, *The Bluest Eye*, (1970), *op. cit.*, p. 2.

MARLÈNE BARROSO-FONTANEL

Cette minoration de la langue majeure vise ici à révéler son inadéquation avec la réalité de l'expérience des marges, à l'instar de ces livres de lecture qui ne représentent qu'une facette de la population des États-Unis, et annonce ainsi la thématique centrale de ce premier roman de l'auteure publié en 1970 qu'elle consacre à une petite fille noire qui, sous l'influence des canons de beauté valorisés par la majorité blanche, rêve d'avoir des yeux bleus.

La langue de Toni Morrison est donc une langue vivante, qui vibre et s'anime pour révéler l'espace marginal du *mineur*. Dès lors, comme l'écrit Édouard Glissant :

L'éclat des littératures orales est ainsi venu, non pas certes remplacer l'écrit, mais en changer l'ordre. Écrire c'est vraiment dire : s'épandre au monde sans se disperser ni s'y diluer, et sans craindre d'y exercer ces pouvoirs de l'oralité [...]. L'histoire qu'on raconte et maîtrise était naguère inhérente à l'Histoire qu'on fait et qu'on régit. [...] Nous sommes tentés par d'autres partitions⁵⁰.

Cette langue *minorée* par le travail de l'écrivaine, désormais habitée par le souffle de la voix mineure, devient dès lors un outil de réappropriation et de résistance culturelles au travers de la créolisation qui « diffracte, quand certains modes du métissage peuvent concentrer une fois encore⁵¹ ».

La fragmentation, auparavant subie, – l'on pense notamment à l'évocation par Frantz Fanon de l'impact de la minoration raciale sur l'homme noir à travers le regard morcelant de l'homme blanc⁵² – se transforme

⁵⁰ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde : Poétique IV*, op. cit., p. 121-122.

⁵¹ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, op. cit., p. 46.

⁵² « J'arrivais dans le monde, soucieux de faire lever un sens aux choses, mon âme pleine du désir d'être à l'origine du monde, et voici que je me découvrais objet au milieu d'autres objets. Enfermé dans cette objectivité écrasante, j'implorai autrui. [...] Mais là-bas, juste à contre-pente, je bute, et l'autre, par gestes, attitudes, regards, me fixe, dans le sens où l'on fixe une préparation par un colorant. Je m'emportai, exigeai une explication... Rien n'y fit. J'explosai. Voici les menus morceaux par un autre moi réunis. », Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, (1952), Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 88.

MINORATION ET CRÉOLISATION : DIALOGUE(S) DE LA MARGE CHEZ TONI MORRISON

alors en principe créateur qui s'inscrit dans la lignée de la langue créole et de ses littératures. En effet, toujours selon Édouard Glissant :

[L]es littératures de la Caraïbe, qu'elles soient de langue anglaise, espagnole ou française, introduisent [...] volontiers des épaisseurs et des cassures – comme autant de détours – dans la matière dont elles traitent ; mettant en pratique, à la manière du conte des Plantations, des procédés de redoublement, d'essoufflement, de parenthèse, d'immersion du psychologique dans le drame du devenir commun. [...] Cela est aussi vrai, bien entendu, d'un écrivain en langue créole comme le Haïtien Franketienne, mais aussi d'une romancière comme Toni Morrison aux États-Unis. [...] Ce qui fait que ces littératures ne peuvent plus être estimées des appendices exotiques aux corps littéraires français, anglais ou espagnols ; qu'elles entrent soudain, avec la force d'une tradition qu'elles se sont elles-mêmes forgée, dans la relation des cultures⁵³.

En minorant la langue majeure par la créolisation créatrice, Toni Morrison offre donc à la minorité noire une nouvelle voie/x d'expression, mais aussi une nouvelle forme de défense culturelle au travers d'une langue qui se fait bel et bien arme de résistance.

Conclusion

[« Dialogue done properly can be heard. » T. Morrison, in Taylor-Guthrie D. (dir.), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994, p. 156-170, p. 165.]

De cet entre-deux créé par la rencontre brutale entre deux mondes naît alors une forme hybride de « toile métisse » sous la plume de Toni Morrison dont la langue déchire d'abord la trame de l'h/Histoire avant d'en re-tisser les fils pour créer un tissu non pas uni, mais unique en son genre, un patchwork où les coutures visibles font partie intégrante du processus de re-création toujours mouvant et ouvert, propre à la créolisation. Toni Morrison déstabilise ainsi la langue majeure *de l'intérieur* pour y creuser les sillons au travers desquels peut éclore la langue polyphonique et hybride du mineur « comme devenir potentiel et créé,

⁵³ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, op. cit., p. 85.

MARLÈNE BARROSO-FONTANEL

créatif⁵⁴ ». Elle transforme alors la fragmentation inhérente à l'expérience des Noirs.e.s aux États-Unis en principe créateur d'une langue (res)source où minoration et créolisation entrent en dialogue pour que s'ex(-)priment et s'entendent les voix de la marge.

Bibliographie

BHABHA Homi, « Le Tiers-espace », *Multitudes*, 2006

BONNIOL Jean-Luc (dir.), *Paradoxes du métissage : Actes du 123^e congrès national des sociétés historiques et scientifiques, section d'anthropologie et d'ethnologie françaises, Antilles-Guyane 6-10 avril 1998*, Paris, Éditions du CTHS, 2001

BUSNEL François, « L'Édito », *America*, « De la race en Amérique », n°08/16, hiver 2018

BUSNEL François, « L'Édito », *America*, « L'Amérique des marges », n°11/16, automne 2019

CALVET Louis-Jean, *La Tradition orale*, Paris, Presses universitaires de France, 1984

CYRULNIK BORIS, *Le Murmure des fantômes*, (2003), Paris, Éditions Odile Jacob, 2005

DELEUZE Gilles, *Critique et clinique*, (1993), Paris, Les Éditions de Minuit, 2006

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka : Pour une littérature mineure*, (1975), Paris, Les Éditions de Minuit, 2010

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, (1980), Paris, Les Éditions de Minuit, 2009

DENARD Carolyn C. (dir.), *Toni Morrison : What Moves at the Margin*, Jackson, University Press of Mississippi, 2008

FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, (1952), Paris, Éditions du Seuil, 2001

GENETTE Gérard, *Figures III*, (1972), Paris, Éditions du Seuil, 1988

GLISSANT Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990

GLISSANT Édouard, *Traité du Tout-Monde : Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997

MORRISON Toni, *The Bluest Eye*, (1970), Londres, Vintage Books, 1999

MORRISON Toni, *Sula*, (1973), Londres, Vintage, 1998

MORRISON Toni, *Beloved*, (1987), Londres, Vintage, 2005

⁵⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, (1980), Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 134.

MINORATION ET CRÉOLISATION : DIALOGUE(S) DE LA MARGE CHEZ TONI MORRISON

MORRISON Toni, *Jazz*, (1992), Londres, Vintage, 2005

MORRISON Toni, *Paradise*, (1997), Londres, Vintage, 1999

MORRISON Toni, *God Help the Child*, Londres, Chatto & Windus, 2015

MORRISON Toni, *The Origin of Others*, Cambridge, Harvard University Press, 2017

MORRISON Toni, *The Source of Self-Regard, Selected Essays, Speeches, and Meditations*, New York, Alfred A. Knopf, 2019

PARE François, *Les Littératures de l'exiguïté : Essai*, Québec, Le Nordir, 2001

RAYNAUD Claudine, « Toni Morrison : Le Langage est sujet à la mort », in SORLIN S. (dir.), *L'Art du langage : Fragments anglo-américains*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2011, p. 101-11

RICARD Alain, *Littératures d'Afrique noire : Des langues aux livres*, Paris, CNRS Éditions et Karthala, 1995

RICŒUR Paul, *Temps et récit, Tome III : Le Temps raconté*, (1985), Paris, Éditions du Seuil, 1991

RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000

SPIVAK Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler?*, (1988), Paris, Éditions Amsterdam, 2016

TAYLOR-GUTHRIE Danille (dir.), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994

16. LE MÉTISSAGE DANS LA LITTÉRATURE AFRO-BRÉSILIENNE CONTEMPORAINE : UNE LECTURE DE *UM DEFEITO DE COR*, D'ANA MARIA GONÇALVES

Andreia SILVA-MALLET¹

Profondément marqué par une histoire coloniale esclavagiste et de coexistence forcée, le Brésil est un pays où le métissage a pris une place particulière dans sa formation identitaire, une problématique qui perdure encore de nos jours.

Suite à la Seconde Guerre Mondiale, l'UNESCO finance de nombreuses recherches sur les relations raciales au sein du Brésil. L'initiative était fondée sur la conviction que le Brésil serait le seul pays où les Blancs et les Noirs tendraient vers l'harmonisation. Encore aujourd'hui, le concept de démocratie raciale, un système dépourvu de tout obstacle juridique et institutionnel à l'égalité raciale, se veut comme un trait constitutif du Brésil actuel : un mythe transformé en idéologie.

Plusieurs œuvres ont inscrit le processus de métissage brésilien dans le canon littéraire de ce pays. *Caramuru*, du frère Santa Rita Durão (1781)² ; *Iracema* (1865), *O Guarani* (1857), de José Alencar ; *O Mulato*, par Aluizio de Azevedo (1881) ; *Tenda dos Milagres*, de Jorge Amado (1969) ou encore *Casa Grande e Senzala* (1933), de Gilberto Freyre et *O Povo brasileiro* (1995), de Darcy Ribeiro, en sont quelques exemples.

Notre objectif dans cet article est de questionner la thématique du métissage dans un roman clé de la littérature afro-brésilienne : *Um defeito de cor*, d'Ana Maria Gonçalves. Ce roman, publié en 2006, est le résultat de longues recherches sur la société brésilienne esclavagiste

¹ Doctorante, Université Jean Monnet – Saint-Étienne, CELEC / Universidade do Porto, Portugal, ILCML

² *Caramurú, ou la Découverte de Bahia*, Paris, Eugène Renduel, Éditeur-Libraire, 1829.

ANDREIA SILVA-MALLET

du XIX^e siècle. Il remporte, en 2007, le prix *Casa de las Américas* à Cuba, dans la catégorie littérature brésilienne.

Ce texte expose, dans un premier temps, les concepts de littérature afro-brésilienne et de littérature noire. Nous verrons que ces concepts ne font pas l'objet d'un consensus parmi les chercheurs et chercheuses étant donné qu'ils soulèvent des problématiques différentes. Ensuite, nous présenterons l'ouvrage *Um defeito de cor* et réfléchirons sur son importance dans le panorama littéraire brésilien actuel. Enfin, nous aborderons la question du métissage dans la construction de la société coloniale brésilienne à travers ce roman.

1. Littérature noire ou afro-brésilienne ?

Les concepts de littérature noire ou afro-brésilienne font partie d'une terminologie littéraire polémique parmi les critiques littéraires et les chercheurs. Certains défendent que ces concepts limitent et réduisent le travail des écrivains. D'autres affirment que l'utilisation de ces expressions contribue à mettre en évidence le sens de la lutte contre l'exclusion dans le canon littéraire traditionnel.

Ironides Rodrigues définit la littérature noire comme : « celle qui est développée par un écrivain noir ou métis qui parle de sa race au sens de ce qu'est le noir, de la couleur noire, d'une manière assumée, en abordant les problèmes qui le concernent : religion, société, racisme. Il doit s'assumer en tant que noir³. »

Pour Márcio Barbosa, il existe une relation directe entre l'expérience de l'auteur et son écriture. Ce que nous devons prendre en compte, c'est dans quelle mesure l'expérience de l'auteur sur l'*afro-brésiliennité* sera nourrie et représentée dans sa littérature. Par conséquent, tous les écrivains noirs ne sont pas considérés comme des écrivains afro-brésiliens. Il faut une problématique militante, une identification politique pour revendiquer la qualification d'écrivain afro-brésilien ; la couleur de peau ne suffit pas. Ferreira Gullar, quant à lui, ne reconnaît pas la littérature

³ Notre traduction : « A literatura negra é aquela desenvolvida por autor negro ou mulato que escreva sobre sua raça dentro do significado do que é ser negro, da cor negra, de forma assumida, discutindo os problemas que a concernem : religião, sociedade, racismo. Ele tem que se assumir como negro. », Apud Luiza Lobo, *Crítica sem juízo*, Rio de Janeiro, Garamond, 2007, p. 206.

LE MÉTISSAGE DANS LA LITTÉRATURE AFRO-BRÉSILIENNE CONTEMPORAINE

afro-brésilienne et affirme que penser la littérature de ce point de vue est très réducteur. Selon lui, il ne serait pas possible pour un écrivain blanc, qui écrit dans une perspective noire et sur une perspective noire, de prétendre au poste d'écrivain afro-brésilien.

Machado de Assis, l'auteur le plus controversé de la littérature brésilienne, souvent attaqué pour être le métis qui a trahi la cause, est accusé de se « blanchiser » et de s'identifier à la littérature produite par l'élite du temps. Cependant, dans ses chroniques il aborde la question de l'esclavage d'une manière combative, même s'il le fait de façon légèrement voilée. Dans l'ensemble de son travail, on ne peut pas dire que l'expérience du noir était sa cause principale et il ne s'est jamais revendiqué comme écrivain afro-brésilien.

Le groupe Quilombhoje, dont le nom rappelle le souvenir des nègres marrons qui fuyaient l'esclavage, publie la revue *Cadernos negros* depuis 1978, initiant ainsi un nouveau mouvement littéraire noir. Ils y font entendre leur voix en prose et en poésie. Cette revue, publiée pendant trois décennies de manière ininterrompue et qui en est à présent à son trente-huitième numéro, met à contribution la configuration discursive d'un concept de littérature noire. L'objectif est de promouvoir et diffuser la littérature afro-brésilienne. Le Noir, en tant qu'être individuel et collectif, les questions comme l'insertion sociale, la mémoire culturelle, le militantisme contre le racisme, sont des thèmes que la publication mettra en lumière.

Selon Eduardo de Assis Duarte, depuis la décennie de 1980, la production d'écrivains qui assument une appartenance à une ethnicité afro-descendante augmente et occupe une place conséquente dans la scène culturelle, en même temps que les revendications du mouvement noir brésilien augmentent et acquièrent une visibilité institutionnelle. Ainsi, sa légitimité croissante a été reconnue dans le milieu éditorial et au sein des cursus universitaires⁴. Selon lui le concept de littérature afro-brésilienne a une formulation plus « élastique et productive » englobant un sujet ethnique comme lieu d'énonciation. Les aspects qui distinguent cette littérature seront non seulement les thèmes afro-brésiliens mais aussi la

⁴ Eduardo de Assis Duarte, « Por um conceito de literatura afro-brasileira » in *Rassegna iberistica*, vol. 37 – Num. 102 – dezembro 2014. Doi 10.14277/2037-6588/29p.

voix de l'auteur afro-descendant. De même, les constructions linguistiques et un lieu d'énonciation culturellement identifié à l'*afro-brésiliennité* sont des éléments essentiels pour identifier un texte comme appartenant à la littérature afro-brésilienne. Ce terme sera ainsi celui qui fait davantage consensus et qui se réfère au processus de métissage culturel, linguistique et religieux que la société brésilienne a traversé et traverse aujourd'hui.

Dans un moment historique qui connaît une affluence de manifestations culturelles et littéraires dans les périphéries brésiliennes, la lutte sociale pour les droits des groupes considérés comme marginaux est de plus en plus présente. C'est pourquoi Ana Maria Gonçalves, dans un souci de quête identitaire et de réflexion sur le processus de métissage et de construction du peuple brésilien, nous présente son long travail de recherche sur l'histoire du Brésil et de son peuple dans le roman *Um defeito de cor*.

2. *Um defeito de cor*

Um defeito de cor est sûrement l'un des romans brésiliens les plus longs et les plus importants écrits au cours de cette dernière décennie. Par son extension, le roman tisse un long fil historique qui recouvre presque tout le XIX^e siècle. L'auteure, une femme brésilienne noire, donne la parole à une héroïne noire qui conduit un récit de mémoire et d'histoire de vie.

L'histoire est racontée par Kehinde, qui a vécu jusqu'à l'âge de huit ans à Savalu, en Afrique, en 1818. Après la mort de sa mère et de son frère, elle, sa grand-mère et sa sœur jumelle Taiwo, voyagent sans but et arrivent à Uidá (Dahomey – Benin). Dans cette ville, toutes trois sont capturées et jetées sur un navire négrier à destination du Brésil. À la fin du voyage, Kehinde demeure la seule survivante de la famille.

Elle travaillera en tant qu'esclave dans une ferme sur l'île d'Itaparica. Dans cette ferme, où elle passe une grande partie de son enfance et de son adolescence, elle est abusée sexuellement par son maître et de cette relation naît son premier fils, Banjokô, son premier fils métis. Le second, également métis, naîtra d'une supposée union libre mais cachée à la société bahianaise.

Après avoir vécu à Itaparica, Kehinde déménage à Salvador obligée par sa maîtresse. Elle commence à travailler dans la rue, au service de

sa maîtresse, et à gagner de l'argent, ce qui lui permettra d'acheter sa liberté. Elle épouse Alberto, un marchand portugais, et a un fils qui est ensuite vendu en esclavage par son propre père comme paiement d'une dette de jeu. L'auteure nous fait croire, en nous donnant plusieurs indices, qu'il s'agit de la trajectoire de vie de Luiz Gama, grand poète brésilien, né libre et vendu comme esclave, mais nous n'avons pas la confirmation de cette supposition dans la narration.

Après avoir découvert la disparition de son fils, Kehinde parcourt d'autres États brésiliens pour tenter de le localiser. Frustrée par les tentatives, elle retourne en Afrique dans l'espoir de le retrouver. Là, elle essaie de recommencer une nouvelle vie. Elle retrouve des amis d'enfance, rencontre un homme noir d'une colonie anglaise et tombe enceinte de jumeaux. Cependant, même avec ses amis, ses enfants et son mari, le Brésil et son fils perdu lui manquent toujours.

Le Brésil, terre de destination du premier voyage effectué contre sa volonté, sera en Afrique le pays de référence, le pays vers lequel elle reviendra, suivant une trajectoire circulaire qui a pour toile de fond l'Atlantique comme lieu de passage et de retour à un état initial.

À Uidá, en Afrique, Kehinde fonde une entreprise de construction de maisons de style brésilien et devient une grande femme d'affaires (notamment dans le commerce d'armes, soutien direct de l'esclavage, qui perdure encore). Après avoir élevé ses enfants, elle sentira le besoin de retourner au Brésil. À plus de 80 ans déjà, elle reprend le bateau et, lors du dernier voyage de sa vie à la recherche de son fils, décide d'écrire son histoire. Espérant que l'enfant pourra retrouver les écrits et espérant que sa mémoire restera vivante, elle rentrera au Brésil, en remémorant son passé, réfléchissant sur sa vie et tissant ses souvenirs.

La construction du récit, basée sur une autobiographie fictive, joue également ce rôle important dans la re-signification d'un passé du point de vue non-eurocentrique. Le récit remonte à la tradition des griots africains, un récit du passé et des ancêtres destiné à ce que la mémoire du peuple ne meure pas. Se rendant compte qu'elle pourrait ne pas être en mesure de retrouver son fils, la narratrice raconte ce qu'elle a vécu afin qu'un jour, il puisse connaître l'histoire de la mère et celle de tout un peuple, afin qu'il y ait un héritier de la culture. Les souvenirs de Kehinde

ANDREIA SILVA-MALLET

sont donc le symbole de la résistance et de la persistance. C'est l'écriture qui devient un témoignage de vie et de l'Histoire.

C'est une narration de 80 ans de l'Histoire du Brésil qui est fait à travers la voix de Kehinde. Œuvre de fiction historiographique et importante source d'analyse socio-politique et culturelle des peuples africains et afro-brésiliens, les récits de mémoire de Kehinde sont fondamentaux pour la reconstruction historique des rapports Afrique/Brésil et des relations interpersonnelles dans la société esclavagiste du début et du milieu du XIX^e siècle.

Cet ouvrage apparaît donc comme un témoignage. La littérature brésilienne et africaine en langue portugaise manque de *slave narratives* et d'autres genres similaires. *Um defeito de cor* tente donc de narrer cette histoire périphérique, marginale, à travers la voix d'une ancienne esclave, dont les successives traversées atlantiques seront le fil conducteur d'une histoire où métissage culturel, religieux, linguistique vont s'entrecroiser.

3. Le(s) métissage(s)

Dans cette dernière partie nous ne souhaitons pas engager une réflexion sur la théorie des transferts et mélanges culturels. Les termes apparus depuis les cinquante dernières années tels qu'acculturation, transculturation, interculturation, traduction, métissage, créolisation, hybridation, etc., ont contribué grandement à l'étude littéraire et à la critique postcoloniale. Ce qui nous intéresse ici est d'analyser de quelle manière ces transferts culturels et biologiques prennent part au récit étudié et construisent l'identité des personnages ainsi que leur rapport à l'Autre et au monde.

Le processus de métissage biologique était, à l'époque coloniale, le plus grand capital non monétisable du Brésil. Il faut remarquer que le Portugal du XVI^e était déjà fortement marqué par la miscégénéation et que ce phénomène n'était pas exclusivement colonial. Si les archives démontrent qu'il y avait déjà des mariages mixtes au Portugal à ce moment-là, les jésuites n'acceptaient pas ce genre d'union dans la colonie brésilienne⁵.

⁵ Joel Serrão, A. H. de Oliveira Marques, *Nova História da Expansão Portuguesa : O Império Luso-Brasileiro 1500-1620*, Lisboa, Editorial Estampa, 1992, p. 329.

LE MÉTISSAGE DANS LA LITTÉRATURE AFRO-BRÉSILIENNE CONTEMPORAINE

Néanmoins, le métissage s'est avéré être un important outil de peuplement. Rappelons-nous qu'en 1530 la population portugaise ne dépassait pas un million et demi d'habitants. Fondé en 1838, l'IHGB (Institut Historique et Géographique Brésilien) réunissait des historiens, romanciers, poètes, administrateurs publics et hommes politiques, autour de la recherche d'une identité nationale brésilienne et dans une tentative d'écrire « l'histoire du Brésil ». Ironiquement, la version de ce qui serait l'élément central de l'histoire nationale a été définie par un étranger. Selon le schéma proposé par le naturaliste allemand Karl von Martius, l'histoire du Brésil résulterait de la fusion de trois races : blanche, noire et indienne (européenne, africaine et amérindienne). Cependant, ces trois groupes ne formaient pas des unités homogènes et ne maintenaient pas non plus de relations égalitaires comme le suggère la notion de « fusion ».

La thèse de Martius était en accord avec les débats scientifiques de l'époque qui cherchaient à expliquer les nationalités européennes. Après l'indépendance de 1822, le Brésil cherchait également une identité nationale : le discours du métis, ainsi que celui d'une prétendue démocratie raciale impliquant une prétendue égalité entre tous les citoyens, devient un mythe de la nation brésilienne⁶.

Dans ce roman, Ana Maria Gonçalves, s'efforce de porter un regard non manichéen sur les rapports coloniaux et sur l'Histoire du Brésil. Bien sûr, les relations de domination sont présentes dans la narration, mais l'auteure les présente comme faisant partie de l'histoire qu'elle a vécue. L'un des objectifs de ce roman est de raconter l'histoire des subalternes, encore peu présente dans la littérature brésilienne et de décrire, à travers quatre-vingts ans de vie d'une esclave, une histoire de lutte, de survie, de construction identitaire et non une histoire de haine.

Un élément curieux, le titre du roman *Um defeito de cor* est justifié par les annales de l'histoire brésilienne et est dû à l'existence d'un décret institué à l'époque coloniale, qui empêchait les Noirs et les métis d'assumer des fonctions publiques et certaines professions réservées aux Blancs. L'auteure cite un exemple de cette situation concernant la demande de

⁶ Mary Del Priore, Renato Pinto Venâncio, *O Livro de Ouro da História do Brasil*, Rio de Janeiro, Edlouro, 2001, p. 210-211.

levée du vice de couleur, accordée au prêtre *mulâtre*⁷ José Maurício, « l'un des plus importants musiciens et compositeurs coloniaux brésiliens ». Ce n'est qu'après avoir été excusé de son « défaut » – d'être un *mulâtre* – que ce prêtre put devenir maître de la chapelle royale et responsable de la musique sacrée interprétée dans cette église. Dans le roman, les propos de Kehinde renvoient au titre de l'œuvre lorsqu'elle déclare : « Je pensais que c'était uniquement au Brésil que les Noirs devaient demander une exemption du défaut de couleur pour être prêtres [...] »⁸.

La question du phénotype a toujours été très présente dans l'histoire de ce peuple, dont la culture est essentiellement métisse, née d'une dynamique de confrontation et de coopération qui a mis en scène quatre continents (la place du continent asiatique dans l'histoire du Brésil apparaîtra plus tard).

Comme nous l'avons vu précédemment, le métissage était un phénomène d'État, promu par l'État portugais, avec l'envoi d'hommes portugais et sans famille. Les métis constituaient ainsi la base sur laquelle se fonderait la colonisation portugaise. Cependant, dans la ligne de pensée du Français Arthur de Gobineau, le Brésilien Nina Rodrigues (1862-1906) a joué un rôle important dans la diffusion des théories racistes dans le pays, en les faisant passer par des théories scientifiques européennes avancées. Nina Rodrigues, lui-même métis, a fait valoir que le métissage était une dégénérescence et que la présence des « non-Blancs » était un facteur d'infériorité pour le peuple brésilien. Quelques années plus tard, João Batista de Lacerda participe en 1911 au Premier Congrès Universel des races, à Londres, et écrit une thèse sur les métis du Brésil dans laquelle il soutient que dans trois générations, le pays sera blanc. À cette fin, il s'appuie sur le tableau de Modesto Brocos, *A Redenção de Cam* (1895), qui illustre le blanchiment progressif des générations d'une même famille par le métissage.

Ces théories de la seconde moitié du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle se sont développées après quelques siècles de fort métissage au

⁷ Dans cet article, nous utiliserons le terme ancien *mulâtre* dans la traduction directe de « mulato » en langue portugaise et chaque fois qu'il apparaîtra comme tel dans l'ouvrage.

⁸ Ana Maria Gonçalves, *Um defeito de cor*, Editora Record, Rio de Janeiro, 17^eEd. 2018 [2006], p. 893.

LE MÉTISSAGE DANS LA LITTÉRATURE AFRO-BRÉSILIENNE CONTEMPORAINE

Brésil, dans une tentative de corriger l'histoire brésilienne et d'effacer les traces visibles de la société coloniale.

Dans le roman *Um defeito de cor*, la couleur de la peau revient de façon récurrente et le métis / *mulâtre* occupe une place secondaire dans les rapports de force entre Blancs et Noirs. Noir pour certains, Blanc pour d'autres, le métis se trouve dans un « entre-deux » dont la place est difficile à définir.

Si, d'une part, le métis apparaît comme la conséquence inévitable d'une relation de pouvoir (Kehinde est violée par son maître et de cette relation naît son premier fils Banjokô), le métissage, d'autre part, symbolise l'ascension sociale possible et la reconnaissance par l'élite blanche, selon l'interprétation de Kehinde. Banjokô, fils de ce viol, est vu avec une certaine fierté par sa mère du fait qu'il soit métis et non pas Noir : il était « *mulâtre* clair, comme beaucoup de gens respectés de la ville⁹. » Tous les soins prodigués à son fils visaient à le protéger contre le noircissement de sa peau, qui empêcherait la soi-disant ascension sociale dont elle rêvait pour lui : « J'ai veillé à ce que Banjokô ne prenne pas trop de soleil, car la maîtresse n'aimerait certainement pas la couleur plus foncée qu'il avait déjà acquise. Il était loin d'être noir, mais il ne passait plus pour le fils d'un Blanc, comme elle l'aurait souhaité¹⁰. » À son tour, la maîtresse, qui s'occupait du garçon et lui donnait une éducation européenne (elle n'avait pas eu d'enfants elle-même), le percevait comme un « petit Noir » et considérait son éducation comme « un travail d'âme patiente et charitable¹¹. »

Tout au long du roman le métis est envié et détesté par les Noirs. Envié car on préférerait embaucher des métis « [...] les commerçants préféraient les *mulâtres* aux noirs, pensant que le mélange de sang blanc les

⁹ Notre traduction : « A pele dele não tinha escurecido muito, e, com o cabelo aparado baixo e vestido à moda dos brancos, meu filho bem que passava por um *mulato claro*, igual a tantos que eram respeitados na cidade. », Ana Maria Gonçalves, *op. cit.*, p. 267.

¹⁰ Notre traduction : « Eu tomava cuidado para que o Banjokô não pegasse muito sol, pois, com certeza, a sinhã não ia gostar da cor mais escura que ele já tinha adquirido. Estava longe de ser preto, mas também não passava mais por filho de branco, como ela gostaria que acontecesse. », *ibid.*, p. 323.

¹¹ Notre traduction : « A sinhã Ana Felipa recebeu com muito orgulho os cumprimentos pelo excelente trabalho que estava fazendo com aquele *pretinho*, trabalho de alma paciente e caridosa. », *ibid.*, p. 304.

rendait plus aptes aux services nécessitant de l'intelligence¹². » ; détestés parce qu'ils étaient accusés de se mêler aux Blancs pour tenter de se confondre avec eux. Même ceux qui avaient été esclaves se sentaient supérieurs aux Noirs. Beaucoup avaient fait des études et n'épousaient que des femmes blanches afin de « diluer les traces africaines ». De plus, de nombreux orphelins ou enfants de prêtres adoptaient des surnoms de familles importantes du Portugal, d'Espagne et d'Angleterre pour tenter d'occuper une place dans la société.

Les différentes rébellions qui apparaissent dans l'œuvre soulignent à plusieurs reprises que les Blancs seraient tués et les *mulâtres* réduits à l'esclavage. La haine est pressante et une soif de vengeance envahit toute la narration. La première révolte décrite est celle de 1826 :

Non préparés, hommes, femmes et enfants se sont battus du mieux qu'ils ont pu, criant « mort aux Blancs et vivent les Noirs ! ». Aucun des policiers n'était vraiment blanc, la plupart étaient des bruns [*pardos*], des *mulâtres* et même des noirs libérés qui étaient passés de l'autre côté, ce qui ne faisait qu'augmenter la colère des rebelles, voulant se venger des traîtres¹³.

Aussi, lors de la planification de l'une des plus grandes révoltes d'esclaves à Bahia (Révolte des *Malês*, en 1835, organisée principalement par des esclaves islamisés), tous les *mulâtres* sont accusés d'être des traîtres ; ils seraient esclaves des Noirs :

Je lui ai posé des questions sur les *mulâtres*, ceux qui avaient aidé à la rébellion des militaires et des fédéralistes. Il disait que c'était le peuple qu'il méprisait le plus, car il reniait les Noirs, et que si cela ne dépendait que de lui, Fatumbi, les *mulâtres* seraient les plus punis après la rébellion victorieuse, servant d'esclaves aux Noirs¹⁴.

¹² Notre traduction : « Mas os comerciantes preferiam os mulatos aos pretos, achando que a mistura de sangue branco fazia deles pessoas mais capazes para os serviços que exigiam inteligência. », *ibid.*, p. 242.

¹³ Notre traduction : « Como estavam desprevenidos, homens, mulheres e crianças, lutaram como puderem, aos gritos de 'morra branco e viva preto'. Nenhum dos policiais era verdadeiramente branco, a maioria era de pardos, mulatos e até mesmo pretos libertos que tinham passado para o outro lado, e isso só fez aumentar a raiva dos revoltosos, querendo se vingar dos traidores. », *ibid.*, p. 283.

¹⁴ Notre traduction : « [...] perguntei a ele pelos mulatos, os que tinham ajudado nas rebeliões dos militares e dos federalistas. Ele disse que era o povo que mais desprezava, pois renegava os pretos, e que, se dependesse só dele, Fatumbi, os mulatos seriam os mais castigados depois da rebelião vitoriosa, servindo de escravos para aos pretos. », *ibid.*, p. 498.

LE MÉTISSAGE DANS LA LITTÉRATURE AFRO-BRÉSILIENNE CONTEMPORAINE

Un autre élément héréditaire du canon littéraire brésilien est le *mulâtre voyou* : celui qui recourt aux coups et aux stratagèmes pour survivre et s'élever dans la vie. Si, d'une part, cet élément apparaît dans une période ultérieure de la littérature brésilienne parce que le *mulâtre* représente celui qui n'a pas sa place dans la société en raison de sa couleur de peau (comme dans l'œuvre de Jorge Amado, par exemple), il nous apparaît ici comme le résultat du Blanc soi-disant intelligent et astucieux et du Noir humble et humain. À un moment critique de la dissolution de son entreprise avec son partenaire, Kehinde est facilement trompée par un *mulâtre* car la couleur de sa peau lui inspirait dignité et respectabilité : « Il m'avait plu, un *mulâtre* clair très poli, bien habillé et toujours souriant [...] »¹⁵.

La vision de Kehinde par rapport aux Noirs, Blancs et métis, évolue également tout au long de la narration. À un âge avancé, son expérience lui permet une certaine distance qui l'amène à avoir le même regard que son fils avait quand il avait quatre ans. L'enfant organise le monde en deux catégories : les Blancs, qui seraient les « méchants » et les Noirs qui seraient les « bons ». Les métis n'entreraient dans aucune catégorie :

Tu n'avais que quatre ans [et] tu n'avais aucune idée de ce que signifiait être blanc ou noir, parce que quand je t'ai dit qu'à Bahia il y avait aussi de bons Blancs comme ton père, tu m'as demandé si ton père était blanc. Je pense que pour toi, être blanc, ce n'était pas avoir la peau claire, mais avoir une mauvaise âme. [...] Pour toi, Sinhazinha et Maître José Manuel, par exemple, étaient noirs, et ils ont beaucoup ri quand je leur ai raconté ton idée¹⁶.

Kehinde, à son tour, marquée par les malheurs de la vie, arrive à la conclusion que « au fil de ma coexistence avec les blancs et les *mulâtres*, j'ai vu que tous n'étaient pas méchants, que certains avaient un bon

¹⁵ Notre traduction : « Eu tinha gostado dele, um mulato claro muito educado, bem-vestido e sempre sorridente [...] », *ibid.*, p. 452.

¹⁶ Notre traduction : « Você tinha apenas quatro anos [e] não tinha ideia do que significava ser branco ou ser preto, porque quando te falei que na Bahia também existiam brancos bons como seu pai, você me perguntou se seu pai era branco. Acho que para você, ser branco não era ter a pele clara, mas ter a alma má. [...] Para você, a sinhazinha e o doutor José Manuel, por exemplo, eram pretos, e eles riram muito quando contei essa sua ideia. », *ibid.*, p. 505.

ANDREIA SILVA-MALLET

cœur et que d'autres étaient contre l'esclavage, mais qu'il n'y avait aucun moyen de les séparer les uns des autres¹⁷. »

Le défaut de couleur, subliminal tout au long du roman, est transféré par Kehinde aux Africains. Au moment de son retour en Afrique, il n'y a plus de miscégénération. Les anciens esclaves revenus au pays sont appelés les « brésiliens » et sont perçus comme *blancs* par les populations locales ; ils reproduisent certaines habitudes des maîtres, de manière à se démarquer des « sauvages », comme ils appellent les populations locales :

Les Brésiliens étaient beaucoup plus organisés que je ne l'imaginai et avaient déjà une sorte d'association dans laquelle ils discutaient de questions d'intérêt commun, notamment sur la façon de préserver les habitudes brésiliennes, les grands et les petits partis qui nous garderaient en contact avec le Brésil. Plus que cela, ils nous garderaient loin des Africains, qui ne comprenaient pas notre mode de vie, alors que nous ne voulions pas vivre, ou revivre, comme eux. [...] En fait, tous les Brésiliens, même s'ils ne l'étaient pas, étaient considérés comme blancs, car aux yeux des Africains, nous agissions comme des Blancs¹⁸.

La trajectoire historique de Kehinde illustre sa condition diasporique et nous apporte un nouveau regard sur l'histoire, un regard marginal jusqu'alors dans l'ombre. De retour en Afrique, Kehinde pense qu'elle a accompli son destin ; elle ne sait pas encore que la dernière traversée l'attend, celle qui ne sera jamais achevée.

Conclusion

Dans un récit complet et bien documenté, Ana Maria Gonçalves met en lumière un important travail de mémoire en racontant près de cent ans d'un pays aussi complexe que le Brésil. Tous les travaux de recherche menés par l'auteure légitiment l'histoire qui y est racontée et attestent de la véracité des faits qui se sont déroulés dans la vie privée des esclaves.

¹⁷ Notre traduction : « Na minha convivência com brancos e mulatos, vi que nem todos eram maus, que existiam os de bom coração e até mesmo os que eram contra a escravatura, mas não haveria como separar uns dos outros. », *ibid.*, p. 503.

¹⁸ Notre traduction : « Os brasileiros eram muito mais organizados do que eu imaginava e já tinham uma espécie de associação, na qual eram discutidos os assuntos de interesse comum, principalmente sobre como conservar os hábitos brasileiros, as pequenas e grandes festas que nos manteriam ligados ao Brasil. Mais do que isso até, que nos manteriam afastados dos africanos, que não entendiam nosso modo de viver, ao mesmo tempo que nós não queríamos viver, ou voltar a viver, como eles. », *ibid.*, p. 778.

LE MÉTISSAGE DANS LA LITTÉRATURE AFRO-BRÉSILIENNE CONTEMPORAINE

Dans ce texte, nous avons approché la question de la nomenclature littéraire et les enjeux politiques et sociaux qui en découlent. Pour cette raison, le débat entre intellectuels concernant la terminologie littérature noire/africaine-brésilienne a été brièvement abordé.

Il nous a paru important de présenter l'œuvre et l'intrigue qu'elle contient afin de contextualiser les éléments liés au métissage dans l'histoire coloniale brésilienne. Les politiques de métissage entreprises au Brésil sont très importantes et contribuent à la construction d'une vision du peuple sur lui-même.

Enfin, nous avons présenté notre lecture de l'ouvrage en mettant l'accent sur le métissage et la façon dont il est abordé dans le roman. Si, d'une part, il est la conséquence inévitable des relations de pouvoir, d'autre part, il représente aussi une possible ascension sociale et un symbole de reconnaissance. Cependant, en surmontant les clivages raciaux, Kehinde va plus loin dans sa réflexion et prend conscience de la circularité de la vie et de la condition humaine.

Avec ce roman, Ana Maria Gonçalves, a su éviter l'instrumentalisation des drames du passé. *Um defeito de cor* est un ouvrage qui se prête à diverses analyses, car il contient une multitude de thèmes à caractère littéraire, historique et anthropologique. Il s'agit d'un texte important qui peut contribuer à la compréhension du contexte historique, politique, économique et social du Brésil de cette époque.

En mettant en évidence les relations ethniques, les mythes fondateurs, ainsi que les discours dominants nous pourrions comprendre le présent et construire un futur éloigné des extrémismes et condamné à répéter éternellement l'Histoire.

Bibliographie

AMSELLE Jean-Loup, *Logiques Métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Payot, 1999

BASTIDE Roger, *Les Amériques Noires*, Paris, Harmattan, 1996

CLAVARON Yves, MOURA Jean-Marc (eds.), *Les Empires de l'Atlantique, Figures de l'autorité impériale dans les lettres d'expression européenne de l'espace atlantique*, Bécherel, Les Perséides, « Le Monde atlantique », 2012

ANDREIA SILVA-MALLET

DEL PRIORE Mary, PINTO VENÂNCIO Renato, *O Livro de Ouro da História do Brasil*, Rio de Janeiro, Ediouro, 2001

DUARTE Eduardo de Assis, "Por um conceito de literatura afro-brasileira" in *Rassegna iberística*, vol. 37 – Num. 102 – dezembro 2014. <https://doi.org/10.14277/2037-6588/29p>

FERRO Marc, *Histoire des colonisations. Des conquêtes aux indépendances XIII^e-XX^e siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 1994

GILROY Paul, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Londres, Verso, 1993

GLISSANT Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990

GLISSANT Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996

GONÇALVES Ana Maria, *Um defeito de cor*, Rio de Janeiro, Editora Record, 17^aEd, 2018 [2006]

GRUNBERG Bernard, LAKROUM Monique, *Histoire des métissages hors d'Europe, nouveaux mondes, nouveaux peuples ?*, Paris, L'Harmattan, 1999

GRUZINSKI Serge, *La Pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999

LOBO Luiza, *Crítica sem juízo*, Rio de Janeiro, Garamond, 2007

MÖRNER Magnus, *Le métissage dans l'histoire de l'Amérique Latine*, Paris, Fayard, 1971

PORRA Véronique, MOURA Jean-Marc (eds.), *L'Atlantique littéraire. Perspectives théoriques sur la constitution d'un espace translinguistique*, Hildesheim, Zurich & New York, Georg Olms Verlag, 2015

PROENÇA FILHO Domicio, « A trajetória do negro na literatura brasileira », *Estudos Avançados*, 18 (50), 2004, p. 161-193 <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000100017>

SERRÃO Joel, MARQUES A. H. de Oliveira, *Nova História da Expansão Portuguesa : O Império Luso-Brasileiro 1500-1620*, Lisboa, Editorial Estampa, 1992

17. LE CORPS DU MULÂTRE CHEZ L'ÉQUATORIEN ADALBERTO ORTIZ : LE MÉTISSAGE COMME FATALITÉ

Emmanuelle SINARDET¹

La critique s'accorde à dire aujourd'hui que l'œuvre d'Adalberto Ortiz (1914–2003), romancier, poète et peintre reconnu, contribue à « hacer visible lo invisible », en l'occurrence « el componente afro » de la société équatorienne² qui, historiquement, dans la construction d'un imaginaire national, est occulté par la composante indienne, alors que triomphent le mouvement indigéniste et l'idéal du métissage qui le sous-tend dans les années 1940 et 1950. Pourtant, *El espejo y la ventana*³, rédigé entre 1954 et 1956 puis publié en 1967, diffère du roman qui a rendu célèbre Adalberto Ortiz, *Juyungo*, paru en 1942. En effet, loin de narrer la lutte engagée d'un Afro-équatorien fier de ses origines⁴, loin de s'inscrire dans le genre du réalisme social du Groupe de Guayaquil, *El espejo y la ventana* se construit autour d'un creux, celui de la quête identitaire angoissée et inaboutie du jeune mulâtre Mauro, qui découvre qu'il n'est qu'un *tentenelaire*⁵. Ni noir, ni blanc, étranger à l'univers afro-équatorien d'une part, méprisé par une bourgeoisie fière de sa blancheur de peau d'autre part, Mauro ne parvient jamais à s'enraciner. Il reste dans les airs, en *el aire*, déprimé au point de tenter de mettre fin à ses jours.

Pour cerner la douleur identitaire au cœur de la narration, ce travail s'efforce d'étudier les représentations du corps du mulâtre et de montrer

¹ Professeures des Universités, Université Paris Nanterre, Centre d'études équatoriennes, CRIIA – Études romanes EA 369

² Franklin Miranda Robles, *Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán Bass. Hacia una narrativa afroecuatoriana*, Santiago, Tesis de Grado, Universidad de Chile, 2004, p. 1.

³ Adalberto Ortiz, *El espejo y la ventana*, Quito, Libresa, 1991.

⁴ Giuseppe Bellini, « La pluma mensajera : ensayos de literatura latinoamericana », article en ligne, consulté le 10 novembre 2012, <<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/91394930767595>>, consulté le 18/12/2019.

⁵ Terme qui désigne durant la Colonie « le descendant d'un métissage plus ou moins complexe, suivant les régions » (Renaud Richard, « *Juyungo* d'Adalberto Ortiz, ou de la haine raciale à la lutte contre l'injustice », *Bulletin hispanique*, t. 72, n° 1-2, 1970, p. 168). Pour une approche plus linguistique, voir David Macías Barres, Emmanuelle Sinardet, « El tentenelaire en *El espejo y la ventana* (1967) por Adalberto Ortiz : Pensar lo mestizo desde lo afroecuatoriano », *Vigésimo Congreso de la Asociación de Ecuatorianistas (Re)ubicando el ser ecuatoriano*, 17–20 juillet 2018, Guayaquil (sous presse).

EMMANUELLE SINARDET

qu'il est associé à la faiblesse, à la maladie, à la souffrance, car écrasé par le poids des préjugés d'une société où la blancheur signifie prestige, puissance, richesse, beauté. Dans ce roman de la frustration qui interdit toute valorisation de soi, toute identité assumée, le corps se réduit au phénotype. Il fonctionne alors comme un *fatum* implacable, porteur d'une malédiction sociale, culturelle, ethnique qui broie le Métis et le condamne à l'échec. À travers les désillusions du jeune Mauro, la narration construit la figure du mulâtre complexé. Incapable de se dégager des modèles imposés par la figure castratrice de la grand-mère blanche, Mauro devient la victime consentante et passive d'une forme de « desculturación » et de stratégies inconscientes de « blanqueamiento⁶ ».

1. Le métissage comme échec : l'angoisse du *tentenlaire*

El espejo y la ventana est souvent tenue pour une œuvre mineure dans la production d'Adalberto Ortiz, parce qu'elle n'est pas *negrista* : le sujet n'y est pas la condition des Afro-équatoriens, ni même la culture afro-équatorienne⁷, mais le complexe du Métis incapable de s'assumer comme tel. Il est une personne de couleur, un mulâtre, un *zambo*, mais jamais il ne parvient à employer ces termes pour se décrire⁸. L'image que renvoie son corps le coupe de lui-même. Elle s'oppose en effet à l'image qu'il se construit mentalement, blanche, à l'instar de la grand-mère qui l'élève. Mauro, victime de ce divorce irréconciliable, se présente comme un déraciné, étranger à lui-même. Le métissage est ici défini comme une angoisse existentielle, nécessairement source de frustration. Avec ce roman, Ortiz rompt avec la veine *negrista* qui l'a fait connaître.

La démarche de l'auteur, en effet, depuis les années 30, avait été de valoriser l'héritage afro-descendant à travers des recueils de poèmes, notamment *Tierra, son y tambor* rédigé entre 1938 et 1939. En 1939, Gallegos Lara le présentait déjà comme « el nuevo poeta negrista del Ecuador⁹ ».

⁶ Franklin Miranda Robles, *op. cit.*, p. 7.

⁷ Michael Handelsman, *Lo Afro y la plurinacionalidad. El caso ecuatoriano visto desde su literatura*, Quito, Abya-Yala, 2011, p. 25-60.

⁸ Notons que peu importe le degré de métissage : la trace de la négritude, visible dans le phénotype, suffit à dire d'une personne qu'elle est noire. S'il est parfois précisé, par exemple, qu'Artemio, le grand-père, est *zambo*, ce dernier est décrit et traité en Noir.

⁹ Rodolfo Pérez Pimentel, « Adalberto Ortiz Quiñonez », article en ligne, consulté le 10 novembre 2012, <<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo1/o2.htm>>, consulté le 18/12/2019.

LE CORPS DU MULÂTRE CHEZ L'ÉQUATORIEN ADALBERTO ORTIZ

Au sein du Groupe de Guayaquil, dans les années 40, Ortiz « encuentra en la unión proletaria y la lucha de clases la solución para superar la, para él, angustiada e indefinida situación cultural e identitaria del mulato. El marxismo le sirve como espacio de síntesis para el multiculturalismo de la nación ecuatoriana¹⁰ ».

Or, *El espejo y la ventana* rompt avec cet engagement esthétique et militant au profit d'une écriture intimiste. Certes, Adalberto Ortiz illustre là la nouvelle écriture romanesque qui apparaît en Équateur dans les années 50 et 60, privilégiant l'introspection et des thèmes tels que la mort, la solitude, l'absence ou l'amour. Toutefois, *El espejo y la ventana* propose une représentation particulièrement dérangeante du métissage, qui témoigne des échecs des projets politiques de construction nationale. Sans doute parce que cette difficulté à être Métis revêt un caractère autobiographique, selon les déclarations mêmes de l'auteur¹¹.

Comme Mauro, Ortiz est un mulâtre né en 1914 à Esmeraldas, province du nord-ouest du pays, peuplée d'Afro-descendants, alors que fait rage la guerre civile qui oppose les troupes de Carlos Concha, fidèle à la ligne radicale d'Eloy Alfaro, aux forces du gouvernement en place de Leonidas Plaza. Comme la famille de Mauro, celle de l'auteur voit ses biens détruits par les combats et, ruinée, doit émigrer à Guayaquil où elle survit misérablement. Comme la grand-mère de Mauro, la grand-mère d'Ortiz est une femme blanche de bonne famille, mariée à un Noir d'origine colombienne alors fortuné. Comme Mauro, Ortiz est abandonné par sa mère qui, elle-même abandonnée par son mari durant la grossesse, puis prise d'une crise mystique, entre au couvent. À l'instar de Mauro, Ortiz est élevé par sa grand-mère et ses tantes, et il ne fait la connaissance de son père qu'à l'âge de onze ans. Comme Mauro, Ortiz se rend avec

¹⁰ Franklin Miranda Robles, *op. cit.*, p. 47.

¹¹ « Ortiz : Soy, yo mismo, el tentenelaire. Es un tipo que no es directamente mulato, es una coincidencia, una convergencia de diversas razas... Entonces no sabe si es negro, si es mulato o... En Cuba, por ejemplo, había muchas escalas de mestizaje. Hasta treintaidós, me dijo Nicolás Guillen -porque Nicolás era mulato-. Hay un tipo racial en el ser humano ; entonces no sabe dónde ubicarse. Es el tentenelaire, que no sabe si pensar que es blanco, o mestizo, o indio... Pin : - Ud. solamente relata una experiencia, en una de las entrevistas que le han hecho, sobre cuando lo menoscaban en un nombramiento municipal, por el hecho de ser negro, a pesar de sus méritos... Ortiz : - A mí me pasó eso. Con un personaje pantorrilludo que es prohombre de Guayaquil, ¿cómo se les dice a estos...? Patricio... Me rechazó una recomendación del "Pavo" Freire para nombrarme Bibliotecario Municipal. Dijo que cómo le iban a dar la Biblioteca Municipal a un negro » (Entretien retranscrit par PIN María Rosa, « Estudio introductorio », in Adalberto Ortiz, *op. cit.*, p. 16).

EMMANUELLE SINARDET

ce dernier à Esmeraldas où il découvre la beauté luxuriante de la nature tropicale, puis, de retour à Guayaquil, doit travailler, car les difficultés économiques de la famille ne lui permettent pas de poursuivre des études secondaires. Comme Mauro, Ortiz est employé dans une fabrique de cigares, puis comme typographe dans une imprimerie appartenant à des religieux, songeant alors à devenir prêtre. Avec l'installation de ses oncles à Guayaquil, comme Mauro, Ortiz peut poursuivre ses études, montrant un vif intérêt pour la littérature ; il s'engage alors politiquement. Finalement, comme Mauro, Ortiz renonce à la lutte politique pour observer l'histoire en train de se jouer, plutôt que de tenter de la transformer.

Force est de le constater, le discours autobiographique peut expliquer le choix d'une écriture intimiste où prévaut le thème de la frustration sociale, raciale, intellectuelle du mulâtre, jusque dans le dénouement, en l'occurrence une prise de position strictement individuelle voire individualiste, par laquelle le personnage se met délibérément en retrait de la société. Ce dénouement, surprenant dans le contexte de l'époque, car en rupture avec l'engagement révolutionnaire des intellectuels équatoriens des années 50 et 60, peut expliquer la réception tiède du roman, puis son oubli relatif. Il renvoie aux angoisses de l'auteur, un *tentenelairo* qui, selon la critique, a tenté de se blanchir symboliquement par la littérature, afin de résoudre son complexe d'infériorité de mulâtre. Le succès de *Juyungo* a, en effet, apporté à Ortiz une reconnaissance sociale qui l'aurait invité à poursuivre une carrière littéraire. Mais, avec le succès justement, « su escritura empezó a abandonar temas y formas negristas hasta desaparecer completamente¹² [...] ». Selon Miranda, en tournant le dos au courant *negrista*, l'auteur exprimerait son obsession du blanchiment : « Tratar de superar [temas y formas negristas] habla de la angustia de ser mulato. Según Argentina Chiriboga, no es casual que el blanqueamiento de su literatura coincida con su entrada en círculos tradicionalmente burgueses como la diplomacia¹³. »

La honte des origines noires et les stigmates du phénotype qui tourmentent l'auteur deviennent, dans la narration, les ressorts de l'action.

¹² Franklin Miranda Robles, *op. cit.*, p. 48.

¹³ *Idem*.

LE CORPS DU MULÂTRE CHEZ L'ÉQUATORIEN ADALBERTO ORTIZ

Ils déterminent tant la trajectoire sociale de Mauro que son évolution intérieure jusqu'à la tentative de suicide, puis son retrait du monde par le choix de l'observation passive. *El espejo y la ventana* se présente à ce titre comme le roman initiatique du mulâtre. Il est le *Bildungsroman* d'un enfant qui découvre, avec douleur et par le biais de rejets successifs, le fonctionnement d'une société qui le méprise en raison de sa couleur de peau.

Deux parties articulent l'ensemble. La première « En el primer tiempo », du chapitre 1 à 10, présente l'enfance de Mauro selon une succession de désillusions sociales, affectives et filiales. Les expériences de Mauro sont étroitement liées aux valeurs dont le corps mulâtre est porteur, à l'insu de l'enfant, puis en dépit des efforts du jeune adulte. Mauro, en raison de son phénotype, vit « la discriminación clasista y racista¹⁴ » à Guayaquil. S'il découvre durant son adolescence la « cultura negra » lors du voyage à Esmeraldas avec son père, au chapitre 8, « no la vive ni la rememora¹⁵ » : elle lui reste étrangère. Les étapes initiatiques qui jalonnent le parcours de Mauro lui dévoilent sa condition de *tentenlaire*, ni blanc, ni noir, c'est-à-dire rien, « náa », comme l'écrit Ortiz par ailleurs, dans son beau poème « Antojos » : « Si te juntá con un blanco, / tu'sijo son casi negro, / tu'sijo son casi blanco. / Tu'sijo ya no son náa¹⁶. »

La seconde partie « En el segundo tiempo », du chapitre 11 à 21, s'attache aux parcours des différents membres de la famille réunie à Guayaquil, qui font écho aux désillusions de Mauro. La tante Ruth, vieillissante, est abandonnée par le riche propriétaire terrien qui l'entretenait et tente de se ranger en épousant, résignée, un ancien prétendant. L'oncle Roberto assassine Ovidio, le père de Mauro, qui avait séduit la tante Delia, sa propre belle-sœur. Celle-ci, déshonorée, perd le bébé qu'elle attendait, avant d'être enterrée vivante ; tenue pour morte, elle rend ainsi l'âme dans d'atroces tourments. Roberto, devenu hors la loi, doit fuir à Esmeraldas et vendre à vil prix, à son meilleur ami qui le trahit et l'escroque, le commerce qu'il était parvenu à établir. L'oncle Joaquín devient « pesquisa » au service du puissant propriétaire Don Manuel Gómez, celui-là même

¹⁴ *Ibid.*, p. 45.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ Cité dans Adalberto Ortiz, *op. cit.*, p. 11.

EMMANUELLE SINARDET

qui entretenait sa sœur Ruth : il espionne les syndicalistes, participe à la répression des revendications ouvrières et se fait l'instrument servile des intérêts des élites, trahissant les siens. Veuve et seule, la grand-mère Doña Luz retourne à Esmeraldas, désespérée. De son côté, Mauro vit une relation amoureuse avec la belle et riche Claribel, fille de Don Manuel, tout en s'engageant politiquement auprès de ses camarades de la Faculté de droit. Mais Claribel l'abandonne sans un mot pour un de ses meilleurs amis, avant d'épouser un beau parti de Guayaquil. Mauro est arrêté lors d'une manifestation et emprisonné. Déprimé, il tente de se suicider dans sa cellule. Seule Elvira, sa mère, semble échapper au désastre. Elle fonde un nouveau foyer avec un honnête mécanicien allemand, comme si la blancheur de la peau de ce dernier était la promesse d'un avenir possible :

[...] [que] el padrastro fuera un gringo alemán [...] significaba un grado lenitivo y aristocratizante para este parentesco. Un blanco rubio extranjero en una tierra de mestizos es siempre una buena carta de recomendación porque cierta mentalidad colonial da por descontadas grandes virtudes y talentos innatos en los gringos, aparte del timbre de nobleza y orgullo que, entre algunas gentes rastacueras, constituye llevar sangre de europeo o norteamericano¹⁷.

La construction narrative de *El espejo y la ventana*, qui donne son titre au roman, contribue à exprimer la frustration du *tentenelaire*. Chaque chapitre s'articule autour de deux voix, celle du miroir et celle de la fenêtre. La « voz del espejo » renvoie ici à la vie inconsciente de Mauro et exprime ses angoisses profondes, ses obsessions. Or, elle ne parle pas à la première personne, mais presque exclusivement à la troisième, comme pour acter que Mauro reste étranger à lui-même. En outre, cette voix du miroir ouvre les chapitres puis se tait, sans jamais dialoguer avec l'instance de la fenêtre qui, elle, relève du conscient raisonnant, en interaction avec l'environnement. La voix omnisciente qui narre les différents rebondissements et occupe l'essentiel de l'espace textuel, « la voz de la ventana », relève, en effet, de l'instance de la fenêtre, qui est aussi une figure de l'accès au monde. Instance du miroir et instance

¹⁷ *Ibid.*, p. 172-173.

de la fenêtre semblent étanches. C'est bien en refoulant les obsessions exprimées par la voix du miroir que le moi tente, en vain, de s'inscrire dans cet environnement avec lequel interagit l'instance de la fenêtre.

2. Le corps, marqueur d'un péché originel

À l'origine de la déchéance familiale et de la condition douloureuse de *tentenelaire*, se trouve bien l'union funeste entre Noir et Blanc. Elle se présente comme une malédiction implacable dans *El espejo y la ventana*. Le corps de Mauro devient alors le porteur d'un *fatum* dont il est la victime, allant jusqu'à tenter à ses jours pour lui échapper ; en vain, car la tentative de suicide échoue pitoyablement. Cet échec signifie la défaite absolue du mulâtre face au monde. Incapable de réussir sa mort après avoir été incapable de réussir sa vie, il ne reste à Mauro qu'à renoncer à être acteur et à rester un observateur. Le mulâtre se définit ainsi par sa passivité : il est n'est pas le sujet de sa trajectoire, mais l'objet d'un destin qui le dépasse. Il ne peut, au mieux, que s'y résigner.

Le *fatum* à l'œuvre se manifeste dès la vie intra-utérine de Mauro, à travers la voix du miroir qui pose d'emblée, au chapitre 1, l'existence d'un destin auquel l'enfant à naître ne saura échapper : « En definitiva, no es más que una pesada broma que le gastan a uno, con esto de traerlo a la vida manipulada por hilos inconsútiles¹⁸. » La figure de la grand-mère est aux origines de cette incapacité fondamentale à se construire symboliquement comme sujet de sa propre trajectoire. Doña Luz est une jeune fille blanche de bonne famille qui épouse, au grand dam des siens, un *zambo* colombien alors fortuné, Artemio Calderón. Or, selon les valeurs en vigueur dans la société équatorienne, jamais la fortune ne saurait compenser les stigmates d'une peau sombre. Doña Luz est méprisée en raison de ce mariage jugé contre nature : « Artemio Calderón será más rico, decían, pero no deja de ser negro ; aunque la mona se viste de seda, mona se queda¹⁹. »

Cette faute première de la grand-mère est présentée dans la narration comme le péché originel qui précipite nécessairement toute la

¹⁸ *Ibid.*, p. 81.

¹⁹ *Ibid.*, p. 85.

EMMANUELLE SINARDET

descendance dans le malheur. Certes, les déboires de la famille illustrent les relations ethno-sociales asymétriques qui prévalent toujours dans la société équatorienne des années 50. Mais *El espejo y la ventana* entend moins dénoncer les injustices que montrer l'impossibilité de penser un métissage valorisant. Aussi le motif central de la narration est-il le corps comme le marqueur indélébile d'un péché originel et porteur de la malédiction familiale.

Dans cette trajectoire vers l'échec, la naissance de Mauro est non seulement associée au désastre, mais précipite la déchéance familiale. Ainsi est-elle célébrée par la première grenade lancée sur Esmeraldas, en 1914, qui détruit le commerce prospère des grands-parents, première d'une longue série de catastrophes : « Contaron los testigos que la primera granada disparada por el cañonero Constitución cayó, como predestinada, al que llamaron Mauro, decidiendo de su futuro, y arrasando la casa comercial de los padres de Elvira²⁰. »

Destruction et ruine ne sont que les pendants économiques et sociaux des malheurs successifs qui frappent le nouveau-né, abandonné par le père, Ovidio Lemos, puis la mère, Elvira. Mauro en est même coupable, comme le note Heanon M. Wilkins²¹. Car il porte la responsabilité des angoisses de la mère que le mari volage abandonne durant sa grossesse, en raison même de sa grossesse, « una angustiosa etapa de celos. Camina que camina con las comprobadas infidelidades del marido, y ese aburrimiento que venía, de cuando en cuando, a la vida conyugal²² ». Mauro, avant même sa naissance, porte une culpabilité qui le place sous le signe de la dépression. La voix narratrice associe d'ailleurs ses premières années à « hambre constante, languidez enfermiza e irrefrenables deseos de llorar²³ », loin des topiques de l'innocence heureuse et de la joie d'être au monde de l'enfance.

Si Mauro naît maudit, c'est qu'il hérite la malédiction qui se transmet depuis l'union transgressive, péché originel familial. Lorsque, quelques

²⁰ *Ibid.*, p. 82.

²¹ Heanon W. Wilkins, « La maternidad en las novelas de Adalberto Ortiz », in *Actas del XII Congreso de la AIH*, s. ed., 1995, p. 325.

²² Adalberto Ortiz, *op. cit.*, p. 82.

²³ *Ibid.*, p. 87.

LE CORPS DU MULÂTRE CHEZ L'ÉQUATORIEN ADALBERTO ORTIZ

années plus tard, Elvira revient vers sa famille, une fillette à la main, Doña Luz comprend qu'au lieu de prendre le voile, elle a de nouveau enfanté. Elle pointe la prolongation de la malédiction à travers cette nouvelle descendance, en s'écriant, furieuse : « ¡Maldito vientre el mío! ¡Solamente he parido hijas perdidas²⁴! » Elle associe le *fatum* destructeur à l'utérus. Le corps transmet, au sens propre comme figuré, la malédiction.

Après la destruction de son commerce, la famille Calderón survit difficilement. L'autoritaire Doña Luz se réfugie à Guayaquil avec le nouveau-né et ses filles. Les oncles Joaquín et Roberto restent à Esmeraldas aux côtés de leur père, pour tenter de sauver le peu qu'il leur reste. Avant la guerre civile, la grand-mère avait déjà contribué à ruiner son époux en menant grand train ; elle tentait de compenser, par l'ostentation de sa fortune, le déclassement dû à son union avec un Noir, « mientras el marido [...] toleraba acomplejado y de buen grado, la conducta dispendiosa de su mujer rubia²⁵ ». À Guayaquil, sans ressource, la famille fait l'expérience de la misère, nouvelle étape de la déchéance. Doña Luz refuse pourtant de renoncer à l'image sociale valorisante associée à la blancheur, qu'elle tient à renvoyer ; et ses filles « sufrían al pensar en la gestión de buscar empleo. Era algo humillante, muy difícil de soportar, casi imposible de conseguir. Denigrante, querida²⁶ ».

Finalement, alors qu'elles avaient espéré un beau mariage, Delia doit accepter de travailler dans une fabrique de cigares et Ruth devient la maîtresse du riche propriétaire terrien Don Manuel Gómez. Prédéterminées par leur corps métissé, les filles de Doña Luz, l'une ouvrière, l'autre prostituée, sont victimes de la malédiction familiale. Plus tard, une fois adulte, Mauro rendra explicitement Doña Luz responsable de leur malheur, en qualifiant sa grand-mère de « vieja tonta desmejoradora de la raza²⁷ ».

Le sentiment d'échec est, en effet, intimement lié au fait d'être mulâtre, que Mauro découvre sous la forme d'un rejet brutal, âgé de treize ans, alors que la famille parvient enfin à emménager dans un quartier huppé. Cette révélation douloureuse, qui referme la première partie et

²⁴ *Ibid.*, p. 170.

²⁵ *Ibid.*, p. 85.

²⁶ *Ibid.*, p. 90.

²⁷ *Ibid.*, p. 262.

EMMANUELLE SINARDET

marque la fin de l'enfance, donne au jeune Mauro la clé lui permettant de comprendre la nature de ses difficultés et celles de sa famille. La voix du miroir qui ouvre le chapitre 9 commence par évoquer l'innocence dans laquelle vit encore l'enfant :

Primera voz en el espejo

Hay en el mundo infantil solamente muchachos buenos o malos. El niño no ve diferencias sociales o raciales, si no se las inculcan los mayores. Ni cholos, ni chinos, ni negros, ni blancos existen para él, porque es puro e indiferente como la muerte misma²⁸.

La voix de la fenêtre enchaîne sur l'incident qui débouche sur la perte de l'innocence :

Las ventanas daban a un largo soportal encementado, donde los niños de la vecindad corrían en triciclos, bicicletas y patines. No había mayor problema en salir a reunirse con ellos, y salió. Apenas si notaba la diferencia entre estos chicos y sus antiguos amigos. Solamente que éstos tenían mejores juguetes e iban bien vestidos, pero por lo demás eran tan cordiales como los anteriores. Rápidamente hizo amistad con dos niños que vivían en la otra acera, quienes le prestaban su bicicleta para que aprendiera a montar. A la sazón había cumplido trece años, cuando una señora elegante, luciendo valiosos dijes y collares, se acercó bamboleando su robusta humanidad y amonestó iracunda a los dos chicos:

–¡Suban a la casa, inmediatamente! ¡Ya les he dicho que no deben jugar con cualquiera y menos con cholos y negros²⁹!

La fin de l'innocence se produit par le biais du rejet racial. Les deux enfants obéissent à leur mère et Mauro est ostracisé de leurs jeux. Ce dernier voit enfin la réalité du monde dans lequel il évolue. Il peut alors décrypter les divers phénotypes et les valeurs qu'ils expriment. Il comprend le sens du corps de la mère de ses anciens camarades de jeu, une femme « blanca y reluciente³⁰ » : elle appartient aux dominants, dont il se sait désormais exclu. Il perçoit également la nature transgressive de l'union de sa grand-mère, à la blancheur de laquelle il se croyait jusque-là

²⁸ *Ibid.*, p. 145.

²⁹ *Ibid.*, p. 149.

³⁰ *Idem.*

associé. Conscient qu'il est déchu par le péché originel qu'elle a commis, il considère son corps :

Entró en casa aturdido y al mirarse las manos se notó la diferencia entre las palmas amarillentas y el dorso moreno. Ante el espejo, se sentía otra persona, por primera vez. Palpábase el pelo crespo, su cara no era blanca, en verdad. El espejo y él solamente. ¿Por qué no lo habría notado antes? La nariz un poco gruesa como la de su tío Roberto. Qué raro, nunca se observó de este modo. Solamente se había preocupado del desarrollo incipiente de sus músculos que observaba con frecuencia, pero estos detalles de la cara y de la cabeza le pasaron inadvertidos³¹.

Mauro tente alors de s'approprier cette nouvelle image, face au miroir. Il utilise les outils à sa disposition dans une société raciste fortement hiérarchisée : les stéréotypes. Selon les préjugés de l'époque, le Noir ne saurait réussir que par la force physique, et Mauro espère alors devenir boxeur, stéréotype de l'Afro-descendant ayant réussi³². Pourtant, cette voie vers une forme de réconciliation identitaire entre l'image du corps et l'image sociale, aussi maladroite soit-elle, s'avère impossible au sein d'une famille qui entend nier son déclassement. La rêverie de Mauro en boxeur est d'ailleurs interrompue par sa grand-mère. Doña Luz, par ses cris, le ramène à la malédiction familiale. Le voilà condamné à rester un *tentenelaire*.

Dès lors, la liaison passionnée, quelques années plus tard, avec la riche héritière Claribel ne saurait l'aider à résoudre ce divorce ontologique. Au contraire, elle contribue à alimenter son complexe d'infériorité. Il ne s'en perçoit que plus *mauro*, son prénom renvoyant au « natural de la antigua región africana de Mauritania » selon le dictionnaire de la Real Academia Española, à ses origines africaines honnies, à sa peau sombre. Le blanchiment symbolique par une relation avec l'incarnation même du *status* blanc (Claribel est *clari* et *bel*, belle parce que claire de peau) s'avère nécessairement illusoire. Mauro sombre d'ailleurs dans la dépression, lorsqu'il découvre que sa belle l'a abandonné, alors même qu'il

³¹ *Idem*.

³² *Ibid.*, p. 149-150.

EMMANUELLE SINARDET

se trouvait en prison. Incapable de surmonter une trahison sentimentale où se nouent ses angoisses identitaires, il tente de se suicider. À l'hôpital, sa mère lui rappelle que son effroyable sentiment d'échec provient de son métissage : « ¡Hijo mío! ¡Nunca debiste salir de dónde estabas! [...] Los espejismos traen daño, te lo dije una vez, y tú te reíste. ¡Poble iluso³³! » Mauro a voulu transgresser, comme sa grand-mère, l'ordre racial admis. En s'éprenant d'une Blanche, en faisant fi de sa condition de *tentenelaire*, il a provoqué le *fatum*, comme Doña Luz en son temps. La malédiction s'abat sous la forme d'un suicide, raté de surcroît. Après la perte de ses dernières illusions, Mauro renonce à défier le destin : « Me gustaría más ser un espectador que un actor³⁴... »

3. Le corps faible et souffrant du *tentenelaire*

Marqué par la chute que provoque le péché originel familial, le corps du *tentenelaire* est porteur d'une forme de dégénérescence. Il ne peut être que chétif et souffrant. En l'occurrence, Mauro naît sous le signe de la guerre et de la destruction, de l'abandon paternel et des angoisses maternelles, qui déterminent des dispositions non seulement psychologiques mais physiologiques : « [...] el fruto adquirió una constitución nerviosa y enfermiza³⁵. » Le corps de l'enfant grandit difficilement, en raison des maladies qui l'accablent, à cause de la misère ambiante et d'une faim lancinante et insatiable. Le corps devient ainsi, pour Mauro, l'espace de la douleur et de la frustration.

Il nourrit, en outre, l'angoisse existentielle du mulâtre, écrasé par la blancheur splendide de la grand-mère autoritaire, Doña Luz-lumière. Face à cette lumière, figure de la toute-puissance, le corps de l'enfant apparaît bien peu viril. Doña Luz garde Mauro enfermé au nom de ses préjugés sociaux et raciaux. Les barreaux qui le retiennent prisonnier

³³ *Ibid.*, p. 279.

³⁴ *Ibid.*, p. 282.

³⁵ *Ibid.*, p. 82.

annoncent ceux de la prison où, privé de toute énergie de vivre, il tentera de se mettre fin à ses jours :

No le permitian jugar con los chicos de la vecindad para que no adquiriera malas costumbres y aprendiera soeces palabras. Barrio de gente humilde, mezclada con algunas de mala conducta. Entonces, él se asomaba agarrado a los barrotes de hierro oxidado, y veía un Guayaquil, hoy casi desaparecido, y que insensiblemente se va convirtiendo sólo en un pintoresco y depresivo recuerdo³⁶.

Le corps reclus de l'enfant taciturne est castré métaphoriquement par l'interdiction absolue de sortir et de découvrir le monde. Féminisé par ces interdits qui le maintiennent dans un dedans morbide, le corps de Mauro est d'ailleurs littéralement pénétré par la figure de Doña Luz : elle lui impose des traitements purgatifs réguliers et pénibles, jusqu'à un âge avancé. Le corps, dont Mauro se voit dépossédé, devient ainsi l'objet des volontés de Doña Luz, l'instrument de ses désirs à elle. Lorsque l'enfant timide ose enfin raconter un rêve où il s'envole sous les applaudissements d'une foule enthousiaste, lorsqu'il s'imagine un corps puissant et viril, la grand-mère le censure ; elle lui impose un nouveau traitement, le réduisant à un corps souffrant : « La gente sueña que vuela cuando se va a enfermar de paludismo –le dijo la abuela– hay que estar prevenido y darle quinina a este muchacho loco³⁷. »

Dans le prolongement de cette castration symbolique, la sexualité, loin d'être une possible exultation du corps, devient une source de douleur supplémentaire. Lorsque Mauro découvre la sexualité en observant l'accouplement des ânes, son corps réagit sur le mode de la maladie : « Por la madrugada tuvo el primer ataque de asma. Tosía lo mismo que un perro. Se ahogaba. Era una sensación horrible³⁸. » Le sexe, associé à l'asthme, à l'étouffement, à la mort, ne laisse aucune place pour l'Éros.

Le corps est pour Mauro une instance qui le tourmente, le limite, le prive de liberté au sens propre comme métaphorique. Non seulement ce corps soumis à Doña Luz ne lui appartient pas, mais il lui nuit forcément,

³⁶ *Ibid.*, p. 88.

³⁷ *Ibid.*, p. 161.

³⁸ *Ibid.*, p. 107-108.

EMMANUELLE SINARDET

puisqu'il est le principe de son infériorité, en tant qu'enfant face à l'adulte, en tant que faible face au fort, en tant que petit face au grand et, surtout, en tant que mulâtre face au blanc. L'initiation sexuelle se fait donc sous le signe de l'échec, le corps hostile et sournois lui infligeant une nouvelle blessure narcissique.

Le jeune garçon est conduit par un camarade de jeu vers une tente où il découvre une femme allongée, comme endormie au centre d'une ronde d'hommes. Il croit reconnaître en elle une princesse mystérieuse de conte, arrivée comme par magie dans leur faubourg misérable pour enchanter la réalité décevante. Le lecteur comprend, bien avant Mauro, la nature des relations de cette Cendrillon avec les hommes du quartier : le narrateur évoque « uno que subía y bajaba, como haciendo gimnasia, encima de la Cenicienta que reposaba echada, con las piernas abiertas³⁹ ». Poussé devant la princesse, Mauro découvre alors le sexe de la femme, qu'il associe à la douleur des épines et au sacrifice :

La Cenicienta parecía dormida como la Bella del Bosque.

No hablaba ni se movía, y yacía con las faldas levantadas hasta la cintura en un nido de espinas, sacrificada por una gavilla de malandrines.

Mauro temblaba como si le fuera a dar paludismo⁴⁰.

Comme lorsque Mauro observait l'accouplement des ânes, le sexe implique, de nouveau, un corps malade, en l'occurrence paludique. Ici, le tremblement ne saurait être interprété comme un signe de désir, mais uniquement comme la manifestation de la maladie. Effectivement, le corps castré du mulâtre ne peut que défaillir au moment crucial de la rencontre avec une princesse. D'ailleurs, en l'encourageant d'un « no seas mariquita⁴¹ », la princesse elle-même rappelle que ce corps est privé de virilité. Ce que confirme l'attitude douce de Mauro, qui lui demande

³⁹ *Ibid.*, p. 108.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 109.

⁴¹ *Idem.*

LE CORPS DU MULÂTRE CHEZ L'ÉQUATORIEN ADALBERTO ORTIZ

respectueusement son nom et s'enquiert avec sollicitude de son état de santé. La femme le repousse :

La Bella Durmiente del Bosque abrió los ojos y midió al que así le hablaba.
 -¿Cómo te llamas? Insistió él.
 -¡Ándate! Le contestó con aspereza. Tú eres muy chiquito todavía⁴².

La Belle au bois dormant cesse brutalement d'incarner une princesse. Sèche, dure, autoritaire, elle ramène Mauro à sa condition de petit être faible et méprisable, à l'instar de la grand-mère castratrice. Il revient de nouveau au corps d'acter l'impuissance : « Entonces fue atacado por fuertes deseos de orinar y, sin poderse contener, se sintió como un bombero y bañó a la princesa encantada, de pies a cabeza, haciéndola saltar de su lecho de espinas⁴³. » L'éjaculation n'a rien de viril. Mauro lui-même ne comprend pas ce qui se passe. Son corps lui échappe, le trahit, le ridiculise et l'humilie publiquement. Pour sa part, la princesse/ grand-mère, furieuse, se répand en insultes.

Alors que Mauro rentre chez lui, la « mata de zábila » que la grand-mère accroche par superstition au-dessus de la porte tombe et le blesse jusqu'au sang, provoquant « una gran mancha de sangre ». Les épines dévastatrices de cet aloès rappellent le sexe-nid d'épines de la prostituée. Voilà la découverte de la femme et de la sexualité placée sous le signe de la douleur. La tache de sang de Mauro évoque également une défloration et l'associe à la passivité féminine, loin de la virilité masculine. Il demeure cet enfant castré, prisonnier de la toute-puissance féminine, écrasé par la chute de la « zábila »-épines-sexe-Doña Luz. La sexualité restera bien pour Mauro du côté de l'échec, de la honte, de la souffrance. La chute de l'aloès a valeur de présage : « [...] el desprendimiento [de la mata de zábila] constituía... funesto presagio, en esta vida que iba de sorpresa en sorpresa, como en un viaje⁴⁴. »

Ainsi, peu après, de retour de l'école, Mauro apprend-il le décès de son grand-père, Artemio Calderón. Avec ce dernier disparaît la figure

⁴² *Idem.*

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Idem.*

EMMANUELLE SINARDET

possible du Noir viril, capable de séduire une Doña Luz et de fonder une lignée, même maudite. Qui plus est, « él había muerto con el brazo hinchado por efectos de un paludismo concentrado⁴⁵ ». Le paludisme et le membre enflé fatal font écho au tremblement de Mauro et à son incapacité pitoyable à honorer la princesse. La disparition du grand-père, concomitante avec l'expérience sexuelle ratée, confirme que le corps mulâtre ne saurait être viril.

A *contrario*, le corps blanc est principe de puissance sexuelle. Mauro rend visite à sa tante Ruth, entretenue par le grand propriétaire Don Manuel, sur l'hacienda de ce dernier. D'une part, la femme métisse semble soumise à ce maître blanc. D'autre part, Mauro manque d'être dévoré par des caïmans, alors qu'il se baigne dans une rivière et ne doit sa survie qu'aux coups de fusil de Don Manuel. Associée au fusil triomphant – symbole phallique s'il en est –, dotée du pouvoir de vie et de mort, la figure de Don Manuel incarne la virilité toute-puissante :

Era el vigilante fusil de don Manuel que tronaba omnipresente, omnipotente, parte de sí mismo, preservador, claro, terminante, voluminoso, báculo de voluntad, sagrado dueño de voluntades, de volumen, volátil, *te volio bene*, volare, vapuleador, voli, volutas, bolitas, voliciones, voy y vengo... con virginia... virginal... *virgo... potens, virgo fidelis...* volantuzza, voy y vengo disparándome... voy y vuelvo... disparo tronador pero tengo que bajar a la ciudad y ver a mi médico... ventripotente⁴⁶.

« Ventripotente », ventre puissant, Don Manuel peut défier, lui, les lois et les tabous. Don Manuel viole sa propre fille, Claribel. Il réalise l'inceste que Mauro a été incapable de commettre avec la figure de la princesse/ grand-mère, puisqu'il a éjaculé sans la pénétrer. Ce faisant, Don Manuel prend à Mauro sa belle, s'imposant aussi en irrésistible rival qui s'empare des femmes aimées, Ruth puis Claribel. Don Manuel se situe au-delà de la morale, du Bien ou du Mal ; il incarne la force, l'énergie vitale. Il obtient tout ce qu'il désire, ce que confirme son succès social. Richissime, il devient une figure politique en vue et entre même dans l'aristocratie nationale

⁴⁵ *Ibid.*, p. 110.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 120.

en mariant adroitement sa fille. Face à lui, double inversé, Mauro poursuit sa trajectoire de l'échec, de désillusion en désillusion.

Conclusion

La quête identitaire reste inaboutie car, en débouchant sur le choix de l'observation passive, au dernier chapitre, elle ramène Mauro au point de départ, c'est-à-dire au « limbo » de sa vie intra-utérine qu'évoquait, au premier chapitre, la voix du miroir : « No ver, no oír. Testigo ciego de una era de silencios y omisiones, solamente en nuestras⁴⁷... » Pourtant, au sortir de l'adolescence, Mauro semblait parvenir à se projeter dans l'avenir et à devenir l'acteur de son destin. Il terminait alors ses études secondaires, était accueilli dans le nouveau foyer fondé par sa mère et envisageait plusieurs carrières prometteuses : « ¿Derecho? ¿Ingeniería? ¿Medicina⁴⁸? » Il n'était plus obsédé par son corps métis, à défaut de l'accepter : « Olvidaba su propia hibridez, que en su pubertad lo atormentaba⁴⁹. » Mais il est rapidement rattrapé par le *fatum* destructeur dont il est le porteur, par la malédiction du *tentenelaire*. Le corps métis trahit et rappelle des origines que le brillant étudiant voudrait oublier. Mauro est prisonnier de son corps, comme il est prisonnier de sa cellule, rejeté par Claribel pour un riche héritier blanc. L'engagement politique, la littérature, l'amour ne sauraient répondre à l'angoisse identitaire, car ils ne permettent pas à Mauro d'échapper à son corps métis. Dans ce corps-prison, « espejo » et « ventana », les deux instances narratives, restent deux instances étanches, rappelant l'identité irréconciliable du mulâtre.

Bibliographie

BELLINI Giuseppe, « La pluma mensajera : ensayos de literatura latinoamericana », article en ligne, <<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/91394930767595>>, consulté le 18/12/2019

HANDELSMAN Michael, *Lo Afro y la plurinacionalidad. El caso ecuatoriano visto desde su literatura*, Quito, Abya-Yala, 2011

⁴⁷ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 193.

⁴⁹ *Idem.*

EMMANUELLE SINARDET

MACIAS BARRÉS David, SINARDET Emmanuelle, « El tentenelaire en *El espejo y la ventana* (1967) por Adalberto Ortiz : Penser lo mestizo desde lo afroecuatoriano », Vigésimo Congreso de la Asociación de Ecuatorianistas (*Re*)ubicando el ser ecuatoriano, 17-20 juillet 2018, Guayaquil (sous presse)

MIRANDA ROBLES Franklin, *Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán Bass. Hacia una narrativa afroecuatoriana*, Santiago, Tesis de Grado, Universidad de Chile, 2004

ORTIZ Adalberto, *El espejo y la ventana*, Quito, Libresa, 1991

PÉREZ PIMENTEL Rodolfo, « Adalberto Ortiz Quiñonez », article en ligne <<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo1/o2.htm>>, consulté le 18/12/2019

RICHARD Renaud, « *Juyungo* d'Adalberto Ortiz, ou de la haine raciale à la lutte contre l'injustice », *Bulletin hispanique*, t. 72, n° 1-2, 1970, p. 152-170

WILKINS Heanon W., « La maternidad en las novelas de Adalberto Ortiz », in *Actas del XII Congreso de la AIH*, s. ed., 1995, p. 324-333

18. EL “CURRÍCULUM CUBENSE” DE SEVERO SARDUY: LA IDENTIDAD CUBANA MESTIZA EN *DE DONDE SON LOS CANTANTES*

Marta Jordana DARDER¹

De donde son los cantantes, es la segunda novela de Severo Sarduy, escrita y publicada en 1967² en París, donde Sarduy se había instalado en 1960 por razones personales y políticas.

El título de la novela, a la vez interrogación y afirmación, hace referencia a una canción del grupo cubano Trío Matamoros (*¿De dónde son los cantantes?*), cuya respuesta es “Son de la loma (la Sierra) y cantan en llano (en la Habana)”. La afirmación del título “De donde son los cantantes” es pues una perífrasis que se refiere a “Cuba”, el tema central de la novela. El libro se plantea, desde el título, como una interrogación y una afirmación acerca de Cuba y de su identidad. El recorrido de los personajes será, también siguiendo la canción, desde las periferias (la Sierra) hasta la Habana; desde los lugares de origen (España, África y China) hasta Cuba. La novela recrea y explica la identidad cubana como una superposición de culturas exportadas, que se mezclan en el complejo mestizaje cubano, en un juego de espejos barroco. Proceso doloroso desde el punto de vista social, pero creativo desde el punto de vista artístico.

En este artículo analizaremos las representaciones del mestizaje cubano en los encuentros (y desencuentros) raciales en la novela de Sarduy como un fenómeno artístico y político. Pues pensamos que Sarduy lleva a cabo en su novela una reflexión histórico-política desde el exilio, a la vez que una celebración barroca del arte de Cuba.

¹ Doctorante, Sorbonne Université – Universitat Autònoma de Barcelona, Centre de Recherche en Littérature Comparée – GEXEL

² Publicado mes más tarde en México, Joaquín Mortiz.

MARTA JORDANA DARDER

El prólogo: “Currículum cubano”

De donde son los cantantes está dividido en cuatro partes: una primera que sirve de prólogo y tres ficciones. Tres ficciones para las tres culturas presentes en la isla y que componen, según Sarduy, la identidad cubana: la china, la negra y la española.

El libro se abre con el prólogo, “Currículum cubano”, en que se presenta a los personajes principales que componen el “currículum” cubano, que son cinco y que reaparecen en los distintos capítulos: dos “mellizas” blancas, un general gallego español, una negra y una china.

Al principio de la novela aparecen las “mellizas blancas”³ – llamadas Auxilio y Socorro. Son artificiales, “vasarélicas”⁴, sus cabellos son “anaranjados, lisos, de nylon, enlazados con cintas rosadas y campanitas”⁵; sin el maquillaje y la impostura son calvas, tísicas, *varoniles*, y se asimilan con la muerte en sí, y se las llama también “las Parcas”⁶. Las mellizas están en un paisaje industrial (fuera de Cuba) buscando desesperadamente el sentido del ser y del libro. Acuden a la casa de dios (*Domus Dei*), pero dios (el sentido) está ausente, y en su lugar se refleja la muerte (“la calva de la Gran Pelona”) que “brilla por su ausencia”⁷. La “ausencia” de *sentido* (o centro) y la confusión entre realidad y artificialidad inscriben, desde el prólogo, la obra en el “neo-barroco”⁸ y definen la identidad cubana como una búsqueda y una impostura.

³ Ambas se reflejan, se duplican, se asemejan (se separan). Según Echevarría, son en la mitología yoruba “jimaguas”: “gemelos dioscúricos, Auxilio y Socorro son opuestos correlativos – imágenes especulares, reflejos invertidos”. “Auxilio y Socorro poseen un significado específico a la luz de la cosmogonía yoruba: son “jimaguas”, es decir *ibeyes*, *orishas* de gran relevancia en Cuba, donde la palabra “jimagua” ha sustituido a gemelo o mellizo. Como gemelos dioscúricos, Auxilio y Socorro son opuestos correlativos – imágenes especulares, reflejos invertidos. Son una repetición de lo mismo, de un mismo significado, pero con distinto significante. Son, en fin, la oposición binaria básica, fundamental, el origen doble y dialéctico del lenguaje”, Roberto González Echevarría, *La Ruta de Severo Sarduy*, Hanover, N.H., Ed. del Norte, 1990, p. 118.

⁴ Severo Sarduy, *De donde son los cantantes*, México, Joaquín Moritz, 1967 ; Madrid, Cátedra, 1997 ; Citamos la edición de Cátedra (Madrid, 1997, 2010 5ª edición), p. 92.

⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁶ *Ibid.*, p. 99.

⁷ *Ibid.*, p. 94.

⁸ La obra de Sarduy se reconoce “comprendida” dentro del “continente” que es Lezama Lima (Soler Serrano, *Entrevista a Severo Sarduy*, TVE, 5 de marzo de 1978, Archivo RTVE [en línea], https://www.youtube.com/watch?v=CLYJUvIG_PI, consultado el 8/10/2019) y es profundamente neo-barroca – artificial o *kitsch*, rica en imágenes, exploradora de las posibilidades del lenguaje y de los significados. O, en palabras de Gustavo Guerrero, “que rechaza las engañosas seducciones de la identidad” (1987), en *Obra completa de Severo Sarduy*, ed. crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl, Madrid, ALLCA XX/ Scipione Cultural, 1999, p. 1592).

Tras la visita a la *Domus Dei*, las mellizas acuden a un Self-Service, y aparecen rápidamente (e inverosímilmente) los demás personajes, que van a constituir las cuatro partes de la identidad cubana. Primero, Auxilio enreda sus cabellos con los botones de la casaca de un "General". Si ella representaba la impostura y, al mismo tiempo, la muerte; el General representa el conflicto, la violencia. Juntos, forman una "cosmogonía en ciernes" y representan los dos componentes blancos de la cultura cubana – la religión (la muerte) y la guerra. Esta cosmogonía va a atraer inmediatamente a los demás componentes cubanos, formando así el currículum cubense. Visión parecida a la del cuadro "El dios de la encrucijada" (*Dieu du carrefour*) de Wifredo Lam:

Pues nada, que esa cosmogonía en ciernes atrajo, chupó mundo. Como un imán debajo de un río los anzuelos, o como un aspirador en un pollero las plumas, así el binomio Auxilio-General chupó todo lo que había alrededor, y claro está, chupó a una negra y a una china: así se completó el currículum cubense⁹.

El conjunto que resulta de esta unión (o cosmogonía) – al igual que el cuadro de Lam – forma un cuerpo vivo pero compuesto de cuatro elementos *diferenciados*, o, como dice el narrador más adelante, "un trébol gigante de cuatro hojas", "un animal de cuatro cabezas que miran hacia los cuatro puntos cardinales"¹⁰, "cuatro seres *distintos* y que son uno solo"¹¹.

⁹ Severo Sarduy, *De donde son los cantantes*, op. cit., p. 101.

¹⁰ *Ibid.*, p. 102.

¹¹ *Ibid.*, p. 103.

MARTA JORDANA DARDER

En este capítulo se explica también cómo son estos cuatro elementos de la “concepción cubana”:

Estaba ya el cuarto elemento que es siempre *la Pelona Innombrable* [*la impostura pelirroja, la Cerosa, la Sola-Vaya*], estaba pagado al tercero, [*el blanco de la peluca y la casaca*] que siempre está heroizado en el sentido de la fuerza, pues bien, acudieron los dos que faltaban. Allí llegaron, piedras gemelas, peces de ojos iguales, a prenderse en el pelo y las medallas, a enredarse con Auxilio Concepción del Universo

1. *una asiática*, empolvada con cascarilla, *diva de la Ópera* del barrio del Shanghai,
2. *una negra* [*lamesca*] de redondas nalgas y pechos, muy semi-circular, muy cosena, apretada toda en una tela rojo vivo y con el pelo recién planchado como un río de lianas¹².

Estas descripciones implican, además, que todo lo que había alrededor, todo lo cubano (tal como se *representa* en la novela), es desde el primer momento artificial (“la impostura pelirroja”, la “peluca”, el “pelo planchado”), o bien artístico (“*lamesca*”, “diva de la Ópera”).

Los distintos capítulos del libro se van a ocupar de estas tres identidades por separado en su contacto con el universo cubano. Aunque los tres capítulos tienen en común los tres personajes (o temas) blancos, siempre presentes en la historia cubana: la muerte o “impostura pelirroja” (los personajes Auxilio y Socorro) y la presencia militar (el General que también se va a llamar Mortal), y que “chocan” con las demás culturas. De este modo, el libro explicará la historia mestiza de Cuba en las continuas uniones, diferencias y tensiones (sociales, sexuales y artísticas) entre las tres culturas “superpuestas” que en el universo narrativo de Sarduy interactúan: se atraen, se funden o confunden, (“se van zafando, ya se miran” dice el Prólogo¹³) pero no llegan a sintetizarse completamente. La falta de “síntesis” se explica en las particularidades históricas de Cuba y en sus evidentes diferencias de poder; lo que nos lleva a las teorías del etnólogo cubano Fernando Ortiz.

¹² *Ibid.*, p. 102.

¹³ *Ibid.*, p. 103.

El mestizaje en Cuba según Fernando Ortiz

En su novela, Sarduy se acerca a la explicación del mestizaje cubano elaborada por Fernando Ortiz, según las cuales Cuba no es una "síntesis" ni un "crisol" de culturas sino una superposición, en continuo movimiento.

Fernando Ortiz define Cuba (en su importante conferencia de 1939 "La cubanidad y los negros"¹⁴) como "la experiencia de los muchos elementos humanos que a esta tierra han venido y siguen viniendo en carne o en vida para fundirse en su pueblo y codeterminar su cultura"¹⁵. Pues Cuba no es "una realidad sintética ya formada y conocida" sino más bien un "ajjaco"¹⁶ – en referencia al guiso cubano – es decir, "un conglomerado heterogéneo de diversas razas y culturas, de muchas carnes y cultivos, que *se agitan, entremezclan y disgregan* en un mismo bullir social"¹⁷.

"Bullir social" y disgregación, pues la historia de Cuba es el resultado de distintos exilios, guerras y esclavitudes. Cuba, como muchos países americanos que habían perdido el componente inicial (esto es, el indio), era un país de exiliados. O, en palabras de Ortiz, un país en que todas las clases, razas y culturas habían llegado y sembrado raíces "con la fuerza o a la fuerza (...) todas exógenas, y todas desgarradas, con el trauma del desarraigo original y de su ruda trasplatación"¹⁸.

La tristeza y desarraigo de la formación de Cuba, sin embargo, no es solo "desintegración" y desesperación; sino también ebullición y continua adaptación y mestizaje. Pues el proceso de formación de la cubanidad es, según Ortiz, a la vez "desintegrativo e integrativo", y, además, siendo ajjaco, caldo en ebullición "su pueblo no es un guiso hecho, sino una constante *cocedura*"¹⁹.

Esta idea abre las posibilidades a una identidad en continua creación y destrucción. En continua integración de elementos nuevos, cocidos y mezclados con los antiguos; en un jugo común.

¹⁴ Fernando Ortiz, "La cubanidad y los negros", *Estudios Afrocubanos*, 3, n° 1-4 (1939), p. 3-15.

¹⁵ *Ibid.*, p. 4.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 5.

¹⁸ Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 101.

¹⁹ Ortiz, "La cubanidad y los negros", *op. cit.*, p. 6.

MARTA JORDANA DARDER

El mestizaje “neo-barroco” de Sarduy

Sarduy comparte las teorías de Ortiz, y explica la *promiscuidad* o *heterogeneidad* de la cultura cubana en la superposición de identidades, que es también la ausencia de una identidad *fija*. Añade también, que la disgregación se resuelve (se integra) en cubano en el humor, llamado en Cuba “choteo”²⁰.

La superposición de las culturas que integran la identidad cubana produce, para Sarduy, también, un fenómeno *artístico*, neo-barroco. Sarduy define el barroco americano²¹ como un estilo que “agranda la falla entre los dos polos del signo” y en que “el significado ausente se pierde en una trama de significados posibles”²². Del mismo modo, las tres culturas disgregadas y heridas que componen la identidad cubana, al no integrarse del todo; “se reflejan”, se dan eco, en un continuo “espejeo”. Palabra que define para Sarduy el barroco.

El barroco se funda en el “espejo”: en la simetría y el reflejo entre los distintos significados, alrededor de un centro ausente. Recordemos que Cuba desde el título es ese centro ausente – para Sarduy porque está en el exilio, para la identidad nacional porque siempre está en movimiento desde el llano hasta la Habana, desde el lugar de origen hasta Cuba.

Según Sarduy, en la “obra-espejo” (u obra barroca), “una línea virtual atraviesa el [texto] y divide sus [palabras] en dos partes simétricas que se oponen y *duplican* mutuamente, como el espacio de un espejo y el espacio real. De ambos lados de esa línea se encuentran las unidades de sonido (y de sentido), de signifiante (y de significado)”. Y “la lectura radial” de este texto barroco, y de la realidad, permite así “descifrar el *centro ausente*”²³.

²⁰ Severo Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo. Ensayos de crítica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969, p. 69. Sobre la relación entre Sarduy y Ortiz, consultar José Miguel Ullán “El choteo barroco de Severo Sarduy”, *Destino* (Barcelona), 15 de septiembre de 1973, p. 37, y Adriana Méndez Ródenas, “Cultura en rotación: De donde son los cantantes a través de Fernando Ortiz”, *América: Cahiers du CRICCAL*, n° 20, 1998. Le néo-baroque, p. 117-124.

²¹ El Neo-barroco de Sarduy se diferencia de otras interpretaciones latinoamericanas sobre el “Barroco americano”. Principalmente en el caso de Cuba se oponen la visión de Alejo Carpentier (que cree en la continuidad y síntesis de un barroco español en América) con la de Sarduy, que adapta el barroco a la literatura posmoderna. Ver la introducción de Gustavo Guerrero en *La estrategia neobarroca: estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy*, Barcelona, Ed. del Mall, 1987 o el artículo de Blas Matamoros “El neobarroco: diferencias, tintos y ensaladas”, *América: Cahiers du CRICCAL*, n° 20, *op. cit.*, p. 13-21.

²² Severo Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo*, *op. cit.*, p. 69.

²³ *Obra completa de Severo Sarduy*, *op. cit.*, p. 1157-1158.

Entre los dos lados del espejo, en el universo narrativo de Sarduy, encontraremos simetrías y disimetrías, dobles, parodias y las máscaras vacías que se reflejan; cuyos ecos y reflejos permiten la interpretación y exploración del centro *ausente* (*en movimiento*).

En *De donde son los cantantes* se define la construcción (o deconstrucción) de la identidad cubana (o currículum cubense) como un juego de espejos entre las tres culturas, que se mezclan, se reflejan y se enfrentan. El intérprete de esta realidad (el autor) debe descifrar la identidad cubana (el centro ausente) a través de la lectura "radial" de los reflejos (y sus fusiones).

Mestizaje en De donde son los cantantes

En *De donde son los cantantes*, cada narración – la china, la negra y la blanca – explica la pérdida de identidad de estas culturas al llegar a Cuba y el choque cultural y social que nace entre ellas. Choque, sin embargo, también creador de una nueva realidad mestiza.

Vamos a explicar tres ejemplos de "uniones" raciales en cada una de las narraciones para ilustrar la teoría sarduyiana del mestizaje cubano como un fenómeno barroco, violento (los personajes comunes a cada narración son la muerte y la guerra), artificial y en continuo movimiento disgregativo-integrativo. Uniones o encuentros casi siempre imposibles o trágicos, que reflejan la ausencia de identidad cubana, siempre *buscando, deseando y no encontrando* una identidad fija.

1. La ficción china: "junto al río de cenizas de rosa"

La primera narración, la china, es sin duda la más artificial. Los chinos llegaron a Cuba, a mediados del siglo XIX, para trabajar en las plantaciones y su comunidad fue una de las más prósperas de Cuba hasta la revolución²⁴. Además, en la Habana hay un barrio chino, y en los años 30 fue un lugar de prostitución y espectáculo, que fue duramente

²⁴ Ver, por ejemplo, Juan Jiménez Pastrana, *Los chinos en la historia de Cuba*, La Habana, Ed. de ciencias sociales, 1983.

MARTA JORDANA DARDER

castigado y casi destruido por Fidel Castro a su llegada. El autor trata de reconstruir esa "atmósfera" ya perdida²⁵, de manera falsa y artificial.

Este relato trata del encuentro (o mestizaje) imposible entre una actriz china de la Habana y el militar español que la desea y la persigue. La protagonista de esta narración es un travesti y una actriz de la ópera china (y prostituta del barrio del Shanghái). Ella misma construye su propio personaje con el secreto de los tatuajes y el maquillaje. Por esto mismo, es desde el principio artificial: "cosida en aquel paisaje²⁶", "Es mimética. Es una textura²⁷". También se construye su propio personaje con referencias culturales a la ópera y a la religión budista: "ejercitando su yin", "era un pájaro blanco detrás del bambú", "recitaba los Cinco Libros²⁸") y su nombre artístico es "Cenizas de Rosa" o "Flor de Loto".

La china pintada, disfrazada, es puro artificio artístico. El narrador la describe como presencia musical y hueca: "esa *humedad*, esa *ausencia* de pájaros, el *gong* de la Ópera, su *estampido* – *reverberación* de tamborines, címbalos mohosos – y las *sombras* sucesivas que deja en el aire²⁹". Como tal, es objeto del deseo del mirón, del blanco.

El general (el personaje blanco de la novela) la persigue. Está representado aquí con los aspectos físicos del militar; y los aspectos culturales de la búsqueda religiosa del "ser", típicamente (y paródicamente³⁰) españoles. De hecho, su búsqueda mística (del sentido "ontológico") es ridiculizada pues se trueca en la persecución sexual y paradójica de Flor de Loto (un travesti) por el barrio chino de la Habana: "G. recorre esas estaciones, atraviesa esas cortinas concéntricas, se hunde en esos caracoles de humo preguntando por el sentido de su ser. Busca a Flor, busca a Flor³¹", "Busca por la noche. La Ausencia le come el hígado – cirrosis ontológica –³²."

²⁵ Hablando con un hipotético lector, el autor dice "no van a pedirme que aquí en la calle Zanja, junto al Pacífico (sí, donde come Hemingway), en esta ciudad donde hay una destilería, un billar, una puta y un marinero en cada esquina les disponga un "ensemble" chino con pelos y señales. Haré lo que pueda" (110).

²⁶ Severo Sarduy, *De donde son los cantantes*, op. cit., p. 107.

²⁷ *Ibid.*, p. 111.

²⁸ *Ibid.*, p. 107.

²⁹ *Ibid.*, p. 123.

³⁰ Por ejemplo, es descrito en el capítulo como "el capirote de las procesiones sevillanas" (108).

³¹ *Ibid.*, p. 121.

³² *Ibid.*, p. 131.

El encuentro sexual y cultural entre ellos, perseguido por el general-español, esquivado por la china-chino; no puede completarse (por la impostura principal de que él es en realidad un hombre). En la unión de las culturas china y española, el mestizaje solo se produce en la mirada, la persecución y el reflejo (es decir, la *ausencia*).

Desde el inicio del capítulo vemos ya este fracaso. En el bosque de la Habana, el general ve a Flor de Loto y la persigue; pero ella, poseedora del secreto de la impostura, el teatro y la metamorfosis, escapa transformándose, evaporándose (como humedad, ausencia: "es ahora una *máscara* blanca que rayan las sombras de las cañas, es apenas el *vuelo* de una paloma, el *rastros* de un conejo³³"; "Cenizas de Rosa se vuelve *nube*, *cervatillo*, *rumor* del río entre las piedras³⁴"). Este primer encuentro, esta primera huida, imprime en el deseo del general la imagen, el "doble inasible" de la china, su reflejo, que iniciará la búsqueda imposible (irónicamente llamada después "ontológica").

Cenizas de Rosa teje su propia figura con lianas y huye, dejando al adversario ese doble inasible, esa imagen deshilachada y móvil.

Él se acerca por detrás, sutil; pero abandonado por Chola Angüengue³⁵, la reina de las armas, queda atrapado en el telar³⁶.

Esta búsqueda fallida se resolverá, al final del capítulo, con el asesinato de Flor de Loto – con la imposición de la fuerza de la guerra. El mestizaje chino-español es, especialmente en la Cuba de Fidel, ya pura ausencia, impresión y deseo inaccesible (o nostalgia del deseo), pero su "reverberación", su "gong" queda en las obras artísticas y en la ciudad de la Habana.

2. La ficción negra: "la Dolores Rondón"

La segunda ficción de la novela, "La Dolores Rondón", es el relato "negro". Los negros llegaron a Cuba en oleadas sucesivas y representan,

³³ *Ibid.*, p. 108.

³⁴ *Ibid.*, p. 109.

³⁵ Nótese la referencia a Changó "Chola Angüengue", dios yoruba – pues en toda la novela las demás culturas aparecen entremezcladas.

³⁶ *Ibid.*, p. 110.

MARTA JORDANA DARDER

sin duda, en la historia de Cuba, el componente más trágico. Fernando Ortiz describe su ruda trasplatación en estos términos:

[Los negros] Llegaron arrancados, heridos y trozados como las cañas en el ingenio, fueron aglomerados como bestias en jaula, siempre en rabia impotente, siempre en ansia de fuga, de emancipación, de mudanza. [...] y estuvieron siempre desgarrados con la imposibilidad de volver a África, un lugar que ya les resultaba extraño y lejano³⁷.

Por otro lado, Ortiz reconoce que, gracias a esta "ansia de fuga y de mudanza", aportaron a la cultura cubana "su pugnacidad libertadora, que franqueó el advenimiento de la independencia patria³⁸".

En este capítulo de *De donde son los cantantes*, el autor reconstruye la historia trágica de una mulata guajira (Dolores, a la que se ha referido en el prólogo como "la negra lamesca" en referencia al pintor). Dolores, tratando de encontrar riquezas y ascenso social, se unió al hombre blanco, lo que le ocasionó la muerte y la pérdida de su identidad afrocubana. El relato sigue el orden de un poema-epitafio del cementerio de Camagüey; y no de la historia, y tiene forma dramática.

Como en la anterior narración, la mulata es descrita como una amalgama de elementos culturales y artísticos típicos a la cultura afrocubana. En su primera aparición: "Dolores (*mulata wifredolamesca, voz entre guitarra y tambor obatala*)³⁹". Sus dioses, son los dioses yoruba: "Hija legítima soy de Ochum, la reina del río y del cielo⁴⁰". Por otro lado, el personaje hace referencia a *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde (1939), la primera novela cubana, que trata de una mulata de la Habana que asciende socialmente gracias a su unión con un blanco que después la abandona, y termina trágicamente sus días en un convento. Esto enmarca inmediatamente al personaje en la historia trágica *artística* de los negros en Cuba.

El blanco en la historia (con quien se va a encontrar Dolores) se llama Mortal y es un concejal de la época republicana: es el blanco-criollo,

³⁷ "La cubanidad y los negros", *op. cit.*, p. 12.

³⁸ *Idem*.

³⁹ Severo Sarduy, *De donde son los cantantes*, *op. cit.*, p. 144.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 146.

cubano pero con rasgos aún españoles y sobre todo militares – “*el rubio, el ojitos-de-piñata, el hombre de castilla, con su hablar casto*”⁴¹.

El primer encuentro entre ellos se produce en la provincia, Dolores se lanza a su destino trágico como en un “tren” – destino predeterminado por los elementos y por la tradición cultural que la define. Los demás personajes comentan lo trágico del encuentro entre los opuestos enfrentados, entre las dos razas.

Auxilio: ¡Los opuestos se juntan!

Socorro: ¡Se tocan por el vértice!

Clemencia: ¡Como la culebra su cola!

Auxilio, Socorro, Clemencia (*réquiem desafinado*): ¡Como el principio al fin!
(*Los tres con sombreros de guanábanas, con cestas de raspadura, saltando los railes ¡que llega el tren!*)⁴².

La frase “*¡Que llega el tren!*” hace referencia al camino que recorrerá Dolores (del campo a la Habana) que es también su camino de perdición, el camino de la pérdida de su identidad⁴³. De hecho, cuando Dolores llega a la capital de la provincia (Camagüey), tratará de transformarse, de integrarse; esto es, en el contexto racial cubano, de “volverse blanca⁴⁴”, para ganar legítimamente su ascenso. Como Flor de Loto, Dolores se incorpora a sí misma la impostura para transformar su identidad negra. Por ejemplo, aprende a hablar fino (el texto dice que Dolores dice “las eses al final de las palabras, como corresponde a una concejala”), lleva dos dientes de oro, toma bebidas americanas (“whisky on the rocks, tom collins”, “bloody mary”), se acuesta con “los criados rubios”, toma “Banana-Split” en vez de arroz con leche; se tiñe de rubia y se aplica cremas y máscaras porque “detesta sus ojos guachinangos”, de mulata⁴⁵.

En esta transformación, Dolores pierde su identidad y termina por volverse calva – o en sus palabras “tiñosa, cabecipelada, calva como una

⁴¹ *Idem*.

⁴² *Idem*.

⁴³ Como así ocurre también con los negros guajiros de la novela “afrocubana” de Alejo Carpentier *¡Ecue-Yamba-Ô!* (1932): cuyos ritos yoruba se banalizan y artificializan a la llegada a la capital.

⁴⁴ Severo Sarduy, *De donde son los cantantes*, op. cit., p. 156, 158.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 157-159.

MARTA JORDANA DARDER

puntilla⁴⁶". Aun así, sigue su destino y llega a la Habana, en donde llega "a su barroco⁴⁷". Sin embargo, por unos escándalos políticos de su marido, debe retornar a su lugar de *origen*, al campo, y muere en la pobreza.

Antes de morir, Dolores trata de regresar a su *origen*: se arrepiente, se lamenta en largos discursos grandilocuentes, interpreta su caída como un castigo de los dioses yoruba (afrocubanos) por haberse olvidado de su identidad y de su raza. El tono del "teatro" permite a Dolores expresar la amargura del negro cubano⁴⁸, asemejándose a las "negras" de Wifredo Lam.

Dolores (*lento, ma non troppo*): ¡Qué grande eres, Nada! ¡Qué sin bordes! Tú, única: dios sin pies ni cabeza. A ti mi vida, río inmóvil. Ciudad sin muralla. Camino. Las torres no se alejan. Esta plaza vacía, este silencio son los mismos de antes; esta noche en que vuelvo al sitio de partida y me convierto otra vez en polvo y pobreza, esta noche en que espero es otra vez la misma noche impaciente de la partida, los ojos desvelados de entonces, las ofrendas dispuestas sobre el armario, una fruta ante cada santo. Pedía entonces que me abrieran los cuatro caminos. Sali temprano. Sin maletas. Como llevo. El agua no se ha movido. La torre no se aleja⁴⁹.

En este caso (tan de la tradición cubana desde *Cecilia Valdés*), la unión sexual entre las dos razas principales de Cuba se produce, pero trae calamidad, pérdida de identidad, y violencia. Pues la raza blanca se impone y vacía a la negra. Además, Sarduy continúa la idea arquetípica de la pérdida de la identidad y religiosidad en el *viaje*: del campo a la Habana la religión y la cultura afrocubanas se vacían, se mezclan con la artificialidad "americana" (Banana Split, Tom Collins, los cabellos rubios, etc.).

Sin embargo, se reconoce en este capítulo que la cultura negra añade el tono y el componente trágico a la cultura cubana (como adelantaba Ortiz quien defendió incluso que la "pugnacidad libertadora" y el "ansia de mudanza" de los negros, "franqueó el advenimiento de la independencia"

⁴⁶ *Ibid.*, p. 158.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 161.

⁴⁸ A pesar de que este tono es ridiculizado por el propio autor y por los demás personajes: "Auxilio: Ridículo monólogo final. Desprovisto de naturalidad camagüeyana. Socorro: ¡El muerto al hoyo y el vivo al pollo!", *Ibid.*, p. 148.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 167.

cubana⁵⁰). Estamos de nuevo ante el mestizaje como *superposición* (en este caso artística, en el discurso); pues Dolores Rondón, Cecilia Valdés, Wifredo Lam, aportan la *tragedia, la mudanza* al arte cubano.

3. La ficción española: "La entrada de Cristo en La Habana"

El último relato del libro es el más largo y complejo, y se ocupa de la identidad española en Cuba. El encuentro entre la cultura española y cubana en este capítulo se centra especialmente en el mestizaje o la unión musical (artística) y religiosa – que van unidas. Los personajes principales son dos devotas españolas Auxilio y Socorro (de nuevo) que llegan a Cuba. Los personajes de este capítulo son mucho más cambiantes, pues simbolizan lo que es para Sarduy el acontecimiento cultural más importante de Cuba: el *viaje* de España a América y la impostura fantasiosa de confundirlo con el Oriente.

En España, Auxilio y Socorro son devotas místicas y recorren el país desierto buscando a su "Amado". Como los demás personajes del libro, las devotas son, en un primer momento, una amalgama de elementos culturales españoles – especialmente aquellos de la mística religiosa y búsqueda del sentido (recordemos que el libro se abre con la misma búsqueda, que en cierto modo es la motivación común de toda la cultura cubana). Por ello, llevan ecos y lamentos inspirados de San Juan de la Cruz y algunos autores árabes, y son una parodia del fanatismo religioso español: "Así buscaron, ay, mas no encontraron. Heridas de amor caminaron, corrieron por los campos. No olían sino a albahaca y a romerillo; no comían sino yerbas y flores⁵¹". Continuando su búsqueda, se embarcan rumbo a Cuba, en un pasaje que reproduce y parodia el viaje y el cuaderno bitácora de Colón⁵², llevando al extremo las percepciones fantasiosas y equivocadas de los primeros colonos ("por la noche navegamos lentamente, por miedo a atropellar tritones; éstos nos asediaron en bandas de hasta ciento y no nos abandonaron sino hasta el alba, enredados entre los sargazos⁵³").

⁵⁰ "La cubanidad y los negros", *op. cit.*, p. 12.

⁵¹ Severo Sarduy, *De donde son los cantantes*, *op. cit.*, p. 189.

⁵² Sarduy dijo en numerosas ocasiones que este cuaderno era el primer texto de la literatura cubana. Ver, por ejemplo, Soler Soriano, *Entrevista a Severo Sarduy*, *op. cit.*

⁵³ Severo Sarduy, *De donde son los cantantes*, *op. cit.*, p. 192.

MARTA JORDANA DARDER

A su llegada a Cuba, sufren una nueva metamorfosis: de místicas, pasan a organistas de la catedral de Santiago. El encuentro y el intercambio con un músico mulato (Bruno) hace que empiecen a hablar en cubano y a pasarse el día en la siesta o el baile.

Este mestizaje opera en varios planos: culinario⁵⁴, lingüístico, fonético, sexual y, sobre todo, religioso y musical. Gracias a la influencia del músico mulato, las devotas pasan de la "ascesis española" a la "mística criolla⁵⁵". Lo vemos en esta frase de doble sentido sexual y musical, cuando se describe a Bruno como aquel que: "Hizo resonar los órganos y, ¡viva la virgen!, los vientres cranachianos de las organistas⁵⁶".

En su transformación religiosa, las devotas desarrollan un fanatismo por un "cristo de madera" que encuentran en la sacristía de la catedral de Santiago. El Cristo está "despatillado", y los tres personajes (Auxilio, Socorro y el mulato Bruno) lo *montan* y *fabrican*.

En un santiamén lo armaron. El Bruno le atornilló la cabeza (...) Auxilio lo perfumó con su 'Atractivo y Vencedor'. Le pusieron un refajo de vuelos, crujiente de almidón y sobre él un poncho de *rubies* y *pedras del Cobre* y *caracoles ensartados*⁵⁷.

Fabricación sumamente artificial pues lo adornan con una amalgama de elementos dispersos (el perfume "Atractivo o Vencedor"), y objetos de distintas religiones presentes en Cuba ("pedras del Cobre" en referencia a la Virgen del Cobre, patrona de Cuba y "Ochúm" en su equivalente orisha; "caracoles ensartados" en referencia a los ritos de santería afrocubana, etc.)⁵⁸. Este Cristo es finalmente el "objeto" o artificio en que al fin se "superponen" los distintos elementos. Es decir, este Cristo tiene el objetivo de expresar o representar la "síntesis" y artificialidad

⁵⁴ Hay continuas referencias en el capítulo a la comida cubana "*mestiza*", como el ajíaco; y a las bebidas *combinadas* (cubalibre, mojito, etc.). De estas nuevas realidades nacen, además, nuevas palabras (con nuevas pronunciaciones). Por ejemplo: "El virtuoso *les enseñó* misereres, pero también zarabandas, y de la salve, ay, pasaron pronto a la chacona. ¿Cómo *las inició* al daiquirí, la corona barroca de las bebidas orientales? ¿Cómo se volvieron tan adictas al 'chiringuito' santiaguero? ¿Dónde aprendieron la receta del 'saoco', a saber: agua-ardiente con agua de coco, que pronunciaban ya 'agüecoco'?", *ibid.*, p. 199.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 196.

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 203.

⁵⁸ En la procesión también se mezcla el rito católico con la música cubana: "Sonaban las lloronas sus maracas, porque llevaba *maracas* este entierro", *ibid.*, p. 205.

(montaje-collage) de la religión mestiza cubana, fabricada con elementos dispersos (cristianos y yorubas) y llena de música ("llevaba maracas este entierro"). De este modo, el Cristo se convierte cómicamente en "El Rey de los judíos y de los cubanos"⁵⁹.

El Cristo montado es la "hipóstasis"⁶⁰ de Mortal, esto es, la imagen del *nuevo* sentido del ser encontrado en Cuba. Por ello, las mellizas deciden llevarlo hasta la Habana, continuar el camino iniciado en España, la peregrinación⁶¹. La entrada en la capital es triunfal y el madero-cristo empieza a hablar y a cobrar vida. Sin embargo, es víctima de una gran nevada, y entra "en la muerte", junto a Auxilio y Socorro⁶². Destruyendo así el *sentido* hallado en Santiago.

De hecho, que en la Habana mueran todos los personajes, y víctimas de una nevada (algo profundamente irreal, pues nunca ha nevado en Cuba) significaría la ausencia definitiva del "sentido" tan ansiado y buscado: el fracaso de los personajes de la novela (de los cubanos) en su búsqueda de la identidad. Sin embargo, en las líneas finales la ausencia del sentido, en la síntesis cubana, se convierte en celebración y disfrute de esta misma ausencia. La muerte del Cristo-Mortal-Sentido es relatada, en paralelo, como la ausencia de vida (víctima de la violencia) y la entrada

⁵⁹ *Ibid.*, p. 204.

⁶⁰ Roberto González Echevarría, *La Ruta de Severo Sarduy*, *op. cit.*, p. 126.

⁶¹ La peregrinación por Cuba se convierte en una prueba religiosa – además, de ser una réplica y parodia del camino de Fidel Castro desde Oriente donde empezó la revolución; a la Habana. Por esto, el Cristo sufre enfermedad y persecución militar.

⁶² Quienes mueren por una nevada de "balas": "Ya iban alcanzando los portales cuando, desde los helicópteros, llovió la balacera", es la frase final, Severo Sarduy, *De donde son los cantantes*, *op. cit.*, p. 233.

MARTA JORDANA DARDER

en “la orquesta del mambo” (en la selva cubana)⁶³, en la *síntesis* tras la muerte. Reproducimos aquí esta cita un tanto larga, que nos recuerda también a la selva (infernol y sensual) de Wifredo Lam.

Su cuerpo Se le volvió extraño: amasijo de palos podridos bajo la nieve.
Auxilio y Socorro Le cerraron los ojos. Se vio torcido, gárgola rota.

Mientras, atravesaba bosques reverberantes, empalizadas de caña que terminaban en hojas de oro. Ya se acercaba. Ya entre el chisporroteo de las flores se divisaban los músicos. Sabía que iba a bailar. Que bailar es encontrarse con los Muertos.

Que quien bien baila, entra.

Se vio desmoronar. Cayó en pedazos, con un quejido. Madero al agua. La pelada, la leprosa, Su cabeza partida en dos [...].

[...] Los músicos lo rodeaban, en coro. Dos veces cambiaron de golpe los tamborines batá y dos veces los atrapó, con una cabriola. Era rubio y bello. De blancos pies. Giraba. Del otro lado. Superpuesto a sí mismo. Era rubio. Estaba desnudo. Con un pañuelo blanco. Volvía a gritar. “¡Azúcar!” – Le gritaban. Reía. Llevaba pulseras de oro. Menos brillantes que sus ojos⁶⁴.

Esto significa que el Cristo – Mortal – entra en la muerte/selva con la orquesta del mambo, con los “reflejos” o “ecos” “reverberantes”, “chisporroteo”, “cascabelitos” que componen la identidad cubana. Si la muerte y la guerra eran el componente español; la música y el lamento el negro, y las reverberaciones y ecos la china; aquí se completa el currículum cubano. En la música se encuentra la síntesis completa que es Cuba, resultado de su tragedia y de su mestizaje violento y creador, superposición de identidades rotas y vaciadas.

Conclusiones

En conclusión, *De donde son los cantantes*, es al mismo tiempo una reflexión sobre la superposición dolorosa de culturas en Cuba y, a la par, una celebración barroca, cargada de “sentidos” posibles que esconden y reflejan el centro ausente.

⁶³ Hay varias referencias en el texto a que la muerte es la entrada a la orquesta del mambo, en una clara referencia a los ritos yoruba: “sabía que el baile es el nuevo nacimiento, que después de la muerte nos enfrentarán con la orquesta del mambo”, *ibid.*, p. 222.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 232–233.

En primer lugar, y a pesar de la reputación de apolítico de Sarduy, la novela es una indagación *histórica* sobre el mestizaje en Cuba. Todos los personajes de la novela aparecen, en sus distintas culturas, en la búsqueda desesperada del *ser* y del *sentido*, que se pierde en el exilio y el desarraigo. Pues los encuentros entre las distintas culturas, entre "los distintos seres" que forman el trébol gigante de cuatro hojas de las que hablaba el prólogo, son siempre complejos y desiguales. El mestizaje de culturas significa en el libro la pérdida y la ausencia de la cultura original, (y también la imposición de la fuerza). Cada cultura llegada a Cuba se introduce en el "ajjaco" del que hablaba el etnólogo Ortiz; "se agitan, entremezclan y disgregan"; e irremediabilmente se vuelven "artificiales" (como hemos visto en la construcción de todos los personajes disfrazados, pintados), sufren metamorfosis y cambios en la dolorosa "trasplatación".

Pero, *De donde son los cantantes* es sobre todo la celebración del centro ausente, del sinsentido. Es la celebración de la identidad cubana como un hecho barroco, un collage o "superposición" de reflejos y ecos, de huellas de las distintas culturas que se unen para formar la "constante cocedura".

Por ello, Sarduy añade la belleza poética de los espejos (de los reflejos y los ecos) entre las tres culturas que enriquecen el mestizaje artístico cubano. E insiste sobre su riqueza en la continuas referencias culturales y artísticas a las obras de arte que forman la identidad cubana mestiza – ya sea a artistas cubanos como Wifredo Lam, Cirilo Villaverde (autor de *Cecilia Valdés*) o el autor del epitafio de la Rondón; como a artistas de las culturas integrantes (San Juan de la Cruz, Colón, las óperas y los clásicos chinos, Mutanabbí, Ben Guzmán, etc.).

La celebración del mestizaje culmina en el capítulo final en que se explora la síntesis cultural en la religión y la música cubanas que completa el currículum, la concepción de la identidad cubana en el mundo barroco y artificial de Sarduy.

"De donde son los cantantes" es, nos dice Sarduy, Cuba, la tierra de los cantantes (músicos, poetas, místicos) donde música y literatura son, tras el duro mestizaje histórico, la síntesis definitiva y completa de su identidad.

Bibliografía

- CARPENTIER, Alejo, *¡Ecue Yamba-Ó!*, Madrid, Ed. España, 1933
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, *La Ruta de Severo Sarduy*, Hanover, N.H.: Ed. del Norte, 1990
- GUERRERO, Gustavo, *La Estrategia neobarroca: estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy*, Barcelona, Ed. del Mall, 1987
- JIMÉNEZ PASTRANA, Juan, *Los chinos en la historia de Cuba*, La Habana, Ed. de ciencias sociales, 1983
- ORTIZ, Fernando, *La africanía en la música folclórica de Cuba*, La Habana, Ediciones Cárdenas y cia., 1950
- MATAMORO, Blas, "El neobarroco: diferencias, tientos y ensaladas", *América: Cahiers du CRICCAL*, n° 20, 1998. Le néo-baroque, p. 13-21
- MÉNDEZ RÓDENAS, Adriana, "Cultura en rotación: De donde son los cantantes a través de Fernando Ortiz", *América: Cahiers du CRICCAL*, n° 20, 1998. Le néo-baroque, p. 117-124
- ORTIZ, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978
- ORTIZ, Fernando, "La cubanidad y los negros", *Estudios Afrocubanos*, 3, n° 1-4 (1939), p. 3-15
- SARDUY, Severo, *Obra completa*, ed. crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl (coords.), Madrid, ALLCA XX/ Scipione Cultural, 1999
- SARDUY, Severo, *De donde son los cantantes*, México, Joaquín Moritz, 1967 ; Madrid, Cátedra, 1997
- SARDUY, Severo, *Escrito sobre un cuerpo. Ensayos de crítica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969
- SARDUY, Severo, "El barroco y el neobarroco", *América Latina en su literatura*, París-México, UNESCO-Siglo XX, 1972, p. 167-184. *Obra completa*, p. 1385-1404
- SERRANO, Soler, *Entrevista a Severo Sarduy*, TVE, 5 de marzo de 1978, Archivo RTVE [en línea], https://www.youtube.com/watch?v=CLYJUvIG_PI, consultado el 8/10/2019
- ULLÁN, José Miguel, "El choteo barroco de Severo Sarduy", *Destino* (Barcelona), 15 de septiembre de 1973, p. 37

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.

