

POÉTIQUE ET POLITIQUE DU LIEU DANS
CANTOS POPULARES DE MI TIERRA (1877)
DE CANDELARIO OBESO

PHILIPPE COLIN

Université Paris Grand-Ouest Nanterre

173

ABSTRACT

The object of this article is to show how the *Cantos populares de mi tierra* by the Afro-Columbian poet Candelario Obeso constitute a critical analysis of the landscape aesthetic of the cultured city, by undertaking a new « division of the perceptible ». In this way, through a poetic auto-fiction which relies on the stigmas of the colonial reason – the black *boga* of the caribbean coast– the poems of *los Cantos* convoke the situated words confirming their radical belonging to the place from which they arise.

RESUMEN

Este artículo se propone mostrar cómo los *Cantos populares de mi tierra* (1877) del poeta afro-colombiano Candelario Obeso elaboran una crítica de la estética paisajística de la « ciudad letrada », operando una nueva « división de lo sensible ». Así, a través de una autoficción poética que se apoya en el punto estigmático de la razón colonial – el boga negro de la costa Caribe – los poemas de los Cantos convocan una palabra situada que afirma su radical pertenencia al lugar de donde surge.

Renouant avec le discours émancipateur qui au moment des indépendances avait fait du territoire le fondement d'un imaginaire collectif différencié et souverain, les élites lettrées colombiennes s'engagèrent à partir de la seconde moitié du XIXe siècle dans une politique symbolique visant à instituer et à légitimer leur vision sociétale en l'inscrivant dans le territoire. L'un des lieux centraux de cette politique symbolique du territoire fut le champ littéraire : puisant largement dans l'archive impérial diffusé par les relations de voyage des naturalistes européens, le *costumbrismo* imposa en effet le discours du paysage comme l'un des principaux instruments de codification « nationalisante » du territoire. Cette opération de tatouage du territoire, en tant qu'elle visait avant tout à mettre en conformité un espace hétérogène et fragmenté avec le programme « civilisateur » de ceux qui détenaient le pouvoir de figuration de l'ordre social, fut aussi une affaire de violence symbolique : fonctionnant comme

un dispositif énonciatif induisant des postures d'autorité et un système idéologique générateur de positivité, le paysage visait en effet à opérer un certain « partage du sensible »¹, c'est-à-dire à instituer un « commun » territorial de la nation et à naturaliser une certaine distribution des parts et des places en fonction de critères de race, de classe et de genre.

S'il y a lieu d'évoquer quelque chose comme une stratégie d'ensemble, il faut toutefois souligner que la ville lettrée² romantique colombienne n'était pas une formation sociale homogène : elle constituait aussi un champ structuré par des positions hiérarchiques et des prises de position discursives. Au sein même de l'espace de représentation légitime, coexistaient les représentations consensuelles et les discours dissensuels de ceux qui, éloignés des consécration institutionnelles et de la sphère idéologique dominante, pouvaient remettre en cause l'harmonie préétablie entre la réalité nationale et sa mise en spectacle paysagère. C'est au sein de ce corpus minoritaire qu'il faut situer les *Cantos populares de nuestra tierra* du poète afro-colombien Candelario Obeso. Œuvre dont on pourrait dire qu'elle est directement branchée sur le politique, les *Cantos* mésapproprient et resignifient l'impensé colonial qui est au cœur des représentations dominantes pour interroger les mécanismes de symbolisation de la société colombienne. Dans les lignes qui suivent nous nous proposons d'aborder cette mise en crise de la logique dominante de figuration territoriale, à travers la notion centrale de *lieu* : c'est en effet en tant qu'ils se veulent une parole situante et située, que les *Cantos* redessinent la sphère de l'expérience sensible, suspendent l'évidence paysagère de la communauté nationale et font advenir la voix collective « d'un peuple qui manque, [...] un peuple mineur, éternellement mineur »³.

UNE IMPOSSIBLE LOCATION

Malgré l'évidente singularité langagière, thématique et épistémologique de la poésie d'Obeso, elle fit l'objet d'un malentendu qui aujourd'hui encore tend à minorer sa disruptivité au sein de la ville lettrée romantique. On associe en effet d'ordinaire l'œuvre de Candelario Obeso à la production romantique et *costumbrista* de la fin du 19^e siècle. Annexé au patrimoine anthologique sous l'étiquette minorante de « poésie noire » ou, plus récemment, de « littérature afro-colombienne », les textes du poète et sa légende – après une vie d'errance et quelques publications éparées, il se suicide en 1884 – sont ainsi venus ainsi gonfler l'archive littéraire d'un imaginaire national se représentant, malgré la réalité des pratiques sociales, comme inclusif. Comme nous le rappelle cependant Carlos Jaúregui, l'un des meilleurs connaisseurs de l'œuvre du poète, souscrire à cette vision scolaire béate, c'est oublier que Candelario Obeso fut

¹ Jacques Rancière, *Le partage du sensible, Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 12.

² Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Ediciones del norte, Méjico, 1984.

³ Gilles Deleuze, « La littérature et la vie », dans *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 14

une exception dans le paysage ethniquement homogène des cercles lettrés de la capitale andine⁴. C'est aussi faire peu de cas de l'inscription éminemment marginale du poète et de son œuvre dans l'appareil politico-littéraire de la ville lettrée colombienne. Ainsi, selon Laurence E. Prescott la publication en 1877 des *Cantos populares de mi tierra* fut accueillie par le silence des instances consacrant du champ littéraire : « [...] el poeta vió nuevamente estralladas contra el muro de silenciosa indiferencia, ignorancia aristocrática y arrogancia regionalista, sus ilusiones de ganar un grado de reconocimiento (social) y de recompensa digno de sus esfuerzos y talentos »⁵. Si l'on peut difficilement ignorer la part des préjugés de race et de classe dans cet ostracisme silencieux, il faut cependant en chercher la cause principale dans les qualités objectives des *Cantos*, dont la langue, comme nous le rappelle Carlos Jaúregui, transgressait violemment les normes tacites qui régissaient le champ littéraire : « La singularidad de Canto no proviene del "color" de Obeso sino del color de la lengua usada y de su alejamiento del proyecto nacional »⁶.

Maintenu dans les marges de la ville lettrée et de la ville politique, à la fois paria et alibi de l'auto-dénommée « Athènes de l'Amérique Latine », Candelario Obeso tente avec ses *Cantos populares de mi tierra* publié en 1877 un coup de force symbolique : il s'agit de bâtir une hétérologie à l'intérieur même de l'enceinte hautement disciplinée de la ville lettrée et, ce, en transgressant le partage des langages et des mondes qui légitiment son existence même. Dans un prologue typiquement «herdérien» intitulé « Advertencia del autor », le poète propose de faire de cette parole autre, de cette hétérologie, le substrat primordial d'une littérature nationale :

[...] en la poesía popular hay y hubo siempre, sin las ventajas filológicas, una sobra copiosa de delicado sentimiento, y de muchas e inapreciables joyas de imágenes bellísimas. Así tengo para mí que es sólo cultivándola con el esmero requerido como alcanzan las Naciones a fundar su verdadera positiva literatura. Tal lo comprueba el conocimiento de la historia.⁷

Si ce discours programmatique présente des similitudes indéniables avec le discours proto-ethnographique *costumbrista*, il s'en démarque toutefois sur l'essentiel : dans les *Cantos*, il ne s'agit pas de citer la langue de l'Autre populaire gardien de l'identité tout en tenant sa place dans la langue-étalon, mais bien d'inventer, sur un mode performatif, une scène polémique où ce qui est perçu comme bruit, voire même, comme une menace pour le sujet national, va se faire entendre comme une parole légitime.

⁴ Carlos Jaúregui, « Candelario Obeso », *Revista Casa Silva*, 13, 2000, p. 52.

⁵ Laurence E. Prescott, *Candelario Obeso y la iniciación de la poesía negra en Colombia*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1985, p. 64-65.

⁶ Carlos Jaúregui, « Candelario Obeso, la literatura « afronacional » y los límites del espacio literario decimonónico », dans *Chambacú, la historia la escribes tú. Ensayos sobre cultura afrocolombiana*, textes réunis par Ortiz, Lucía, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2007, p. 54.

⁷ Candelario Obeso, *Cantos populares de mi tierra*, Imprenta de Borda, Bogotá, 1877, p. 8.

C'est dans un *romance* intitulé « apropiación re unos córigos » qui instaure la scène d'énonciation fondatrice du recueil, que l'auteur annonce la fonction stratégique de son travail d'incorporation du forclos. Preuve de la centralité stratégique de ce poème dans l'économie du recueil : il est traduit par l'auteur dans une version «correcte» en prose.⁸ Une traduction qui permet certes à l'auteur, en ramenant le texte à ses conditions de production, d'exhiber la double légitimité contradictoire à laquelle il prétend mais qui révèle aussi les limites des capacités communicatives de cette langue fictive au moment où elle prétend instituer son efficacité. L'anecdote est limpide : le sujet lyrique s'excuse auprès d'un interlocuteur présenté comme blanc, d'avoir vendu les codes juridiques qui lui étaient destinés pour acheter de l'amidon et réparer ainsi sa modeste demeure :

176

Ayer tuve en er congreso
I me rió er dotó Escamilla,
Sei volume pa que a uté
Se los trujera en seguía,
Maj apena lo cogí
Compré armirón (meria libra)
I vine a tapá e mi choza
Lo juraco i la j'endijas
Si eto le parece má,
Iré luego ar dotó Ancíza;
Ér tiene er papé a montone
So uté papé necesita;⁹

Le poème d'Obeso prend explicitement pour cible la sacralisation et la prolifération de la norme sur laquelle repose la violence symbolique de la ville lettrée. En proposant au « *doctor* » de lui rendre non pas les codes mais le papier, la voix poétique ramène les livres à leur matérialité nue. Ce détournement fonctionne très exactement sur sur le célèbre modèle du «carnavalesque» Bakhtinien : en coupant le lien entre les signes et ceux qui sont investis de l'autorité pour les rendre opératoires, le bouffon les dépossède de leur performativité - et donc de leur « magie » - et en expose le caractère à la fois arbitraire et périssable¹⁰.

⁸ Si la traduction de ce poème apparaît dans l'édition originale de 1877, celles des autres poèmes du recueil, que nous avons insérés en notes de bas de page pour d'évidentes raisons de compréhension, sont allographiques et extraites de l'édition de Roberto Burgos Cantor (Candelario Obeso, *Cantos populares de mi tierra*, Bogotá, Arango Editores/El áncora editores, 1988).

⁹ (Ayer estuve en el Congreso / Y me dio el doctor Escamilla / Seis libros para que a usted / Se los trajera enseguida / Mas apenas los cogí / Compré almidón (media libra) / Y vine a tapar de mi choza / Los huecos y las hendijas / Si esto le parece mal / Iré ya al doctor Ancízar / El tiene papel a montones / Si usted papel necesita), Candelario Obeso, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰ Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

Au delà de son aspect proprement carnavalesque, le poème constitue un art poétique dans lequel l'auteur énonce sa stratégie de contrebande poétique. La fable du détournement des codes renvoie en effet à l'acte de langage qui la suscite : au moment même de son énonciation, la parole poétique opère un détournement des codes de la littéarité - l'ensemble des normes qui instituent l'écriture littéraire légitime - et y substitue une infralangue dialectale dont elle affirme performativement la littéarité. Bien entendu, une telle prise de position dans l'espace littéraire est éminemment problématique : d'un côté, pour que soit reconnu son statut de poète légitime, l'auteur doit agencer l'œuvre selon une normativité littéraire qui n'est précisément pas celle que postule son texte ; de l'autre, la voix poétique revendique orgueilleusement une contre-légitimité sociale, culturelle et linguistique opposée à celle qui institue son auteur comme auteur légitime. Aussi la prise de position qu'institue l'œuvre apparaît-elle, selon le concept forgé par Dominique Maingueneau, comme éminemment *paratopique*¹¹ : elle cherche en effet à rendre dicible l'indicible du discours littéraire à partir d'un langage qui est son envers constitutif. Cette *paratopie* exemplaire de l'œuvre et de son énonciation se réfléchit dans la spatialité spécifique qu'elle met en scène. En proclamant la légitimité de la parole de ceux qui se situent à l'extérieur du territoire symbolique de la Nation, de ceux qui se trouvent du mauvais côté de la ligne de partage qu'instaure le politique/poétique, le texte d'Obeso ne conteste pas seulement un mode de régulation sociale basé sur l'accès à une langue légitime mais il rend visible et audible un autre découpage du monde, une autre manière qu'ont les sujets qui peuplent ce monde de le dire, de le nommer et d'agir sur lui.

Tandis que dans le texte hégémonique produit par l'imaginaire lettré, l'espace est le plus souvent représenté comme *paysage*, celui-ci apparaît dans les *Cantos* comme une réalité tellement intégrée à la trame du chant qu'il ne fait jamais l'objet d'une procédure de monstration paysagère. L'espace n'est en réalité représenté que dans la mesure où la profération de cette parole, nous le verrons, implique nécessairement une dimension spatiale. Dès lors, notre hypothèse est la suivante : les poèmes des *Cantos* se séparent du discours paysager hégémonique en opérant un dé-paysagement de la représentation et en y substituant une contre-représentation qui valorise l'expression d'une territorialité *topocentrique*, c'est-à-dire fondée sur la notion de lieu. Nous verrons par ailleurs que ce dé-paysagement de la représentation implique une profonde reconfiguration de l'*ethos* du sujet de l'énonciation : celui-ci ne s'institue plus en surplomb de son objet mais en tant qu'il émerge au monde qu'il suscite.

LE LIEU DU STIGMATE

Avant d'aborder la spatialité implicite figurée dans les *Cantos*, il convient de revenir sur la scénographie par laquelle s'institue et se fictionnalise la voix du poète. La spatialité qui s'imisce dans la trame même des chants fait en effet partie intégrante des scènes

¹¹ Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p. 96

de parole convoquées. Ainsi, dans le célèbre poème « *Cancion der boga ausente* », l'énonciation lyrique évite l'écriture biographique et se donne par procuration à travers une scénographie hétéro-référentielle : celle d'un *boga* qui, perdu au milieu d'une mer nocturne, ressasse un chant nostalgique :

Qué ejcura que etá la noche,
La noche qué ejcura etá
Asina ejcura é la ausencia
Bogá, bogá¹²

D'autres poèmes, comme « *Er boga charlatan* » mettent en scène cette même figure, mais insistent sur sa dimension picaresque. La quasi-totalité des *Cantos* construisent ainsi leur scène de parole autour de ce que Orlando Fals Borda a appelé la « culture amphibie » des rives du fleuve Magdalena¹³.

En 1877, le *boga* (à savoir, le batelier noir ou *zambo* du fleuve Magdalena) et le *champán* (l'embarcation qu'il dirige) jusqu'alors indispensables à l'articulation de la capitale avec la côte, sont en voie de disparaître du fleuve : la navigation commerciale, qui s'est considérablement développée avec le boom de l'agro-exportation, se fait pour l'essentiel à bord de vapeurs en grande partie financés par des capitaux transatlantiques. La tonalité souvent nostalgique des *Cantos* renvoie sans nul doute à ce processus de modernisation qui signifie inséparablement aussi la désagrégation de la culture amphibie des rives du fleuve Magdalena. La « *Cancion der boga ausente* » c'est aussi le chant funèbre d'un spectre, le chant de celui que la gestion moderne de l'espace en flux de richesses a converti en un corps surnuméraire.

Pour saisir l'importance de la figure du *boga* et de sa resignification subversive au sein du dispositif poétique des *Cantos*, il convient de préciser que le *boga* est, en 1877, certes un quasi-spectre, mais aussi une figure massivement investie par une multitude de signifiés, pour la plupart empruntées aux grands stéréotypes de l'archive coloniale. Il ne s'agit pas ici de reconstruire la longue chaîne intertextuelle qui depuis les chroniques coloniales jusqu'au récit costumbriste de la fin du 19^e siècle en passant par Humboldt ont contribué à sédimer cette figure de l'Autre racialisé qu'est le *boga*. On notera simplement que la figure du *boga* concentre une série de traits qui en font le refoulé de l'ordre symbolique consensuel : en plus de n'être qu'une pure corporéité soumise à la tyrannie de ses fonctions biologiques, il est souvent décrit comme frondeur, grossier et peu enclin à se conformer aux rituels publics de subordination qu'impose sa condition subalterne. Comme l'indique l'itérativité rituelle d'un discours qui prend d'ailleurs parfois la forme d'un discours de haine, le signifiant *boga* nomme l'extériorité menaçante qui marque la limite du dicible et définit, par son exclusion, l'ordre symbolique de la Nation.

¹² (Qué oscura que está la noche, La noche qué oscura está, Así de oscura es la ausencia. ¡Bogá, bogá!)

¹³ Orlando Fals Borda, *Historia doble de la costa*, Bogotá, Banco de la República/El áncora editores, 2002, Tome 1, p. 16A-29A.

C'est précisément autour de ce point stigmatique où se croisent ethnicité, langue et territoire que Candelario Obeso va construire une série de discours, d'intrigues et de mises en scène qui fonctionnent comme autant de sites de contestation des représentations dominantes. Le poète l'a pressenti : l'un des fondements de la politique de la représentation de la ville lettrée romantique, c'est le discours paysager et le régime visualiste qu'il met en place : en naturalisant la vision sociétale des élites, il efface en effet les autres *géo-graphies*, c'est-à-dire les récits territoriaux alternatifs. Déjà décrit comme « sans histoire », l'Autre, l'indien, le « *boga* » deviennent aussi des êtres et des collectivités « sans géographie ». C'est précisément contre cette déterritorialisation symbolique qui est à la fois déni d'un *lieu*, déni d'un *lieu de parole* et déni d'un *lien* que s'inscrit la *topographie* poétique des *Cantos*.

UNE POÉTIQUE DU LIEU

Refusant toute extériorité surplombante face aux objets qu'elle enveloppe, l'énonciation poétique se met en scène comme surgissant d'un *lieu*, d'un espace informé par l'activité et l'expérience du sujet individuel et collectif qui s'y déploie. Contrastant avec le panoptisme et l'illusion de la transparence qui fondent le paysage, la vision qu'installent les poèmes se contente d'aborder l'englobant spatial immédiat : on aurait ainsi dans les *Cantos* l'expression de quelque chose qui pourrait être défini, en suivant la terminologie proposée par Henri Lefebvre, comme un *espace vécu*, c'est-à-dire un espace culturalisé par une mémoire, une expérience et une intention, en opposition à l'*espace conçu* – un espace stratégique où les choses, les actes et les situations sont remplacés par des représentations – élaboré par la ville lettrée¹⁴. Dans le poème « Canción del boga ausente », la parole proférée fonctionne comme une parole performative qui surgit avec le monde qu'elle institue, comme si l'espace du dire et le dire de l'espace constituaient une expérience indistincte :

Qué trite que etá la noche
 La noche qué trite etá
 No hay en er cielo una etrella
 Remá, remá¹⁵

On ne retrouve pas le « grand partage » naturaliste qui est à la base de l'économie paysagère de la représentation¹⁶ : l'environnement spatial n'est pas prédié depuis une position d'extériorité transcendante et souveraine à partir de laquelle, en toute transparence, les êtres et les choses peuvent être *ob-jectés*. Le paysage laisse ici place à une topographie nocturne où le sujet fictif de l'énonciation, dépossédé de tout ancrage

¹⁴ Dans *La production de l'espace*, Henri Lefebvre distingue trois types de productions spatiales : l'espace perçu, l'espace conçu et l'espace vécu. L'espace conçu est l'espace instrumental des planificateurs et des agences. Il constitue l'espace dominant. L'espace vécu est l'espace des habitants, c'est-à-dire l'espace en tant qu'il est approprié. Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000, p. 48-49.

¹⁵ Candelario Obeso, *op. cit.*, p. 15.

¹⁶ Philippe Descola, *Par delà Nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

visuel, est rendu indistinct de l'espace référentiel. Alors que le paysage romantique se construit à partir d'une radicale inhabitation du lieu et d'une reconstruction *a posteriori* de la totalité, les *Cantos* cherchent à affirmer l'expression d'un *être-situé* où corps, espace et voix surgiraient sur un même plan d'immanence. Dans le *romance* « Canto der montará » par exemple le sujet lyrique s'identifie ainsi comme celui qui *habite* un lieu et qui ne peut s'éprouver ni se prononcer hors de ce lieu¹⁷ :

Eta vira solitaria
Que aquí llevo,
Con mi jembra i con mi s'hijo
I mi perros,
No la cambio poc la vira
Re los pueblos...¹⁸

Contrairement au sujet du discours paysager construit comme une entité hautement mobile se déplaçant dans un espace en état de disponibilité absolu, le sujet topocentré de l'énonciation revendique la fixité de sa condition et la rugosité concrète de son engagement au monde. On peut ainsi remarquer que sa relation à l'environnement est le plus souvent médiatisée par le travail. Dans « Canción del pejarco », la voix déclare ainsi :

Ahí viene la luna, ahí viene
Con su lumbre y clarirá;
Ella viene i me voi
A pejcá...
Trite vira é la der probe,
Cuando er rico goza em pá,
Er pobre em er monte sura
O en la má¹⁹

Elle affirme encore, dans « Cancion der boga ausente », ce même rapport au monde comme *praxis*. Le «faire» et le «connaître» apparaissent en effet comme deux modalités indistinctes de l'existence *topocentrée* :

con acte se saca el peje
Der má, der má!...
con acte se abranda er jierro

¹⁷ À propos de cette notion d'habitation en tant qu'elle s'oppose à l'aliénation paysagère, Julian Thomas remarque que « *dwelling involves a lack of distance between peoples and things, a lack of casual curiosity, an engagement which is neither conceptualized nor articulated, and which arises through using the world rather than through scrutiny* ». Julian Thomas, « The politics of vision and the archaeologies of landscape » dans *Landscape Politics and perspectives*, textes réunis par Barbara Bender, Oxford, Berg Publishers, 1993, p. 28.

¹⁸ (Esta vida solitaria / Que aquí llevo/Con mi hembra y con mis hijos / Y mis perros / No la cambio por la vida de los pueblos), *op. cit.*, p. 17.

¹⁹ (Ahí viene la luna, ahí viene / Con su lumbre y claridad / Ella viene y yo me voy / A pescar.../ Triste vida es la del pobre / Cuando el rico goza en paz / El pobre en el monte suda / O en el mar), *idem*, p. 38.

Se roma la mapaná²⁰

Si, comme l'a montré le géographe Denis Cosgrove²¹, la représentation paysagère a pour fondement une perception distanciée, aliénée et réifiée de la terre, laquelle peut dès lors être définie, comme n'importe quelle marchandise, par sa *valeur d'échange*, nous dirons alors que dans les *Cantos*, le lieu se caractérise avant tout comme étant porteur d'une *valeur d'usage* propre et intransitive. La vision *topocentrique* du boga se fonde en effet sur l'usage et l'appropriation – et non la propriété²² - d'un espace perçu comme inaliénable. On conçoit aisément que cette appropriation qui nie tout rapport de propriété s'accommode mal de la logique des rapports mercantiles. Comme le revendique la voix du « montaraz »,

Conque asina yo no cambio
Lo que tengo
Poc las cosas que otro tienen
En los pueblos...²³

La poétique du lieu d'Obeso, en abolissant l'aliénation à l'espace sur laquelle se fonde la scène d'énonciation paysagère, défait les hiérarchies qui découpent le monde et qui définissent le visible : le sujet vil (*el boga*) devient sujet noble, l'arrière-plan devient premier plan, les hommes sont placés sur le même plan d'existence que les animaux ou les objets. Des choses minuscules qui ne comptent pas ou ne sont représentées qu'en tant qu'elles sont fonctions d'une totalité paysagère, se mettent dès lors à acquérir des formes d'individualité nouvelles. Ainsi, le poème « los palomos » institue une scène de la sous-signification où la description de micro-individualités déliées du tout permet de laisser voir un monde que le regard panoptique ne peut pas saisir :

Siendo probe animales lo palomos
A la gente a sé gente noj enseñan;
E su condúta la mejó cactilla,
Hay en sus moros efertiva ciencia.²⁴

Cette micro-topographie permet aussi de créer aussi ce que Jacques Rancière appelle une scène de la « sursignification » : ainsi pour le poète, les micro-individualités moins qu'hu-

²⁰ (Con arte se saca el pez / Del mar, del mar / Con arte se ablanda el hierro / Se doma la mapaná), *idem*, p. 15.

²¹ Denis Cosgrove, *Social formation and symbolic landscape*, Madison, The University press of Wisconsin, 1998, p. 21-22.

²² Nous empruntons la distinction entre appropriation et propriété à Henri Lefebvre. Pour Lefebvre, « la possession (propriété) ne fut qu'une condition et le plus souvent une déviation de cette activité « appropriative » qui atteint son sommet dans l'œuvre d'art. » Selon le sociologue marxien, l'appropriation inclut le temps : elle « ne peut se comprendre sans les temps, les rythmes de la vie ». Henri Lefebvre, *op. cit.*, p. 193.

²³ (De este modo, pues, no cambio / Lo que tengo / Por las cosas que otros tienen / En los pueblos), *op.cit.*, p. 17.

²⁴ (Siendo pobres animales, los palomos / A la gente a ser gente nos enseñan / Es su conducta la mejor cartilla / Hay en sus modos efectiva ciencia), *idem*, p. 11.

maines que constituent les pigeons disent mieux le monde commun que tous les discours scolaires pour peu que l'on dépie les significations que portent leurs êtres et leurs actions²⁵ :

Siendo probe animales lo palomos
Se aprende en ello ma que en la j'Ecuela
Yo, poc lo meno, en su cocto libro
Eturio re la vida la maneras...!²⁶

UNE POLITIQUE DU LIEU

Si la poésie d'Obeso revendique à l'évidence la possibilité d'une topographie située, il convient pour autant de nous garder d'en faire l'expression d'un retour nostalgique au royaume mythique des origines ou à un quelconque musée poétique des essences. Le *Boga*, le *Zambo*, le Noir, ces figures de l'auto-fiction poétique, ne sont jamais représentés comme les chantres d'un quelconque autochtonisme collectif et tellurique. Si le sujet lyrique, dans ses multiples scènes d'énonciation, revendique à la fois une *présence au lieu* et l'existence d'un *lien*, ce n'est pas pour se soustraire au temps historique et à l'espace politique national mais, au contraire, pour contester, depuis une scène de parole recontextualisante, l'imposition de significations aliénantes, excentrées et excluantes. La revendication d'un lieu propre et d'un lieu de parole propre n'est nullement l'expression d'un identitarisme : il permet avant tout d'exhiber la différence entre l'image que l'Un assigne à l'Autre et ce que cet Autre, en tant que soi, dit de lui-même. On pourrait dire, en paraphrasant Stuart Hall, que l'identité topographique ici revendiquée vise avant tout à fonder une ontologie de la différence, du positionnement et de la discontinuité qui rend précisément impossible toute *archè*, toute fondation²⁷. Une revendication de la différence qui, comme le souligne Achille Mbembe, constitue non seulement « une manière d'échapper à la négation imposée » mais une manière aussi « de renégocier le terme de l'en-commun »²⁸.

Ainsi, la voix poétique se veut souvent porteuse d'un litige, d'une parole insubordonnée qui remet en cause l'agenda des élites créoles et la fiction consensuelle de la communauté nationale. Dans le romancillo intitulé « *Serenata* », la voix portée par le Noir interpelle le pouvoir et dénonce l'enrôlement des descendants d'esclaves comme chair à canon dans les conflits internes, récusant d'une part le discours tutélaire de la minorité d'âge et la citoyenneté de second ordre qui leur est accordée, et affirmant de l'autre une divergence d'intérêt radicale entre l'élite blanche et les « sans-parts » :

²⁵ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 52.

²⁶ (Siendo pobres animales los palomos / Se aprende en ellos más que en las Escuelas / Yo, por lo menos, en su corto libro / Estudio de la vida mil maneras), *op. cit.*, p. 12.

²⁷ Stuart Hall, « Cultural identity and diaspora », dans *Identity: Community, Culture, Difference*, textes réunis par Jonathan Rutherford, Londres, Lawrence & Wishart, 1990.

²⁸ Achille Mbembe, « Décoloniser les structures psychiques du pouvoir », dans *Mouvements, Qui a peur du postcolonial? dénis et controverses*, 51, Septembre-octobre 2007, p. 150.

Ya pasó er tiempo
 Re loj esclavos;
 Somo hoy tan libre
 Como lo branco
 Muchos conojco,
 Probe bardaos
 Que han mucto e jambre
 Rejpué re guapos...

¿Quieren la guerra
 Con los cachacos ?
 Yo no me muevo
 Re aquí emi rancho..
 Si acguno intenta
 Subí a lo arto,
 Buque ejcalera,
 Poc otro lao!...²⁹

La structure coloniale symbolique qui commande aux subalternes de s'adresser au citoyen légitime sur le mode de la supplication ou de la déférence obséquieuse est ici désarticulée : la voix du subalterne figuré s'empare du ton lapidaire réservé aux élites dominantes pour formuler sa décision de ne plus obtempérer à leurs injonctions et de ne plus participer à leurs luttes au nom d'une totalité nationale fabulée. Aussi, cette prise de parole figurée au sein du « texte public »³⁰ constitue-t-elle, aussi bien du point de vue de ce qu'elle dit, que du ton et de la langue avec lesquels elle affirme son intransigeance, une remise en question des hiérarchies ethno-culturelles qu'occulte la fable de la Nation homogène et égalitaire. En remettant en cause l'ordre fonctionnel «naturel» des relations à l'intérieur de l'ordre social, elle constitue une prise disruptive du *privilege de parole* et par conséquent aussi comme une affirmation transgressive de la présupposition égalitaire.

Au-delà de cette affirmation figurée d'un tort, si la topographie des *Cantos* est politique, elle l'est avant tout en tant que littérature : en affirmant la légitimité d'une autre parole sur l'espace et d'une autre inscription de l'espace, en se mésappropriant des corps que le projet national hégémonique a rendu spectraux, elle vise à brouiller les réglages identitaires entre les mots et le sensible et à reconfigurer l'espace symbolique par lequel s'institue et se légitime la Nation. Un projet que le poète *costeño* savait sans doute n'avoir pas lieu d'être, sinon là où la ville lettrée et ses autorités régulatrices ne pouvaient étendre leur empire, près de cette mer natale qui était aussi la mort et l'oubli :

²⁹ (Ya pasó el tiempo / De los esclavos / Somos tan libres / Como los blancos / Yo, por mi parte / Cuando trabajo / Como en mi casa / Si no, me aguanto... / Muchos conozco / Pobres Baldados / Que han muerto de hambre / Después de guapos / ¿ Quieren la guerra / Con los cachacos? / Yo no me muevo / De aquí, de mi rancho / Si alguno intenta / Subir a lo alto / ¡Busque la escalera / Por otro lado!), *idem*, p. 30.

³⁰ James C. Scott, *La domination et les arts de la résistance*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, p. 126-130.

POÉTIQUE ET POLITIQUE DU LIEU DANS
CANTOS POPULARES DE MI TIERRA (1877) DE CANDELARIO OBESO

Ya me voi re aquí eta tierra
A mi nativa morá;
Er corazón e ma grande
Junto ar má!³¹

BIBLIOGRAPHIE

- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'oeuvre de François Rabelais et al culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- BENDER, Barbara, *Landscape Politics and perspectives*, Oxford, Berg Publishers, 1993.
- COSGROVE, Denis, *Social formation and symbolic landscape*, Madison, The University press of Wisconsin, 1998.
- DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.
- DESCOLA, Philippe, *Par delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.
- FALS BORDA, Orlando, *Historia doble de la costa*, Bogotá, Banco de la República/El Áncora editores, 2002.
- JAÚREGUI, Carlos, « Candelario Obeso », *Revista Casa Silva*, 13, 2000, p. 44-64.
- LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.
- MBEMBE, Achille, « Décoloniser les structures psychiques du pouvoir », dans *Mouvements, Qui a peur du postcolonial? dénis et controverses*, 51, Septembre-octobre 2007, p. 142-155.
- OBESO, Candelario, *Cantos populares de mi tierra*, Imprenta de Borda, Bogotá, 1877.
- OBESO, Candelario, *Cantos populares de mi tierra*, Bogotá, Arango Editores/El áncora editores, 1988.
- ORTIZ, Lucía, *Chambacú, la historia la escribes tú. Ensayos sobre cultura afrocolombiana*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2007.
- PRESCOTT, Laurence E., *Candelario Obeso y la iniciación de la poesía negra en Colombia*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1985.
- RAMA, Ángel, *La ciudad letrada*, Ediciones del norte, Méjico, 1984.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible, Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.
- RUTHERFORD, Jonathan, *Community, Culture, Difference*, Londres, Lawrence & Wishart, 1990.
- SCOTT, James C., *La domination et les arts de la résistance*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.

³¹ (Ya me voy de aquí, de esta tierra / A mi nativa morada / El corazón es más grande / Junto al mar), *op.cit.*, p. 32.