



« La fronde de mes huipils »

FEMMES ET MUXES, ENTRE TRADITIONS ZAPOTÈQUES ET
RÉSISTANCES POÉ(LI)TIQUES
(NATALIA TOLEDO ET LUKAS AVENDAÑO)

Clémence DEMAY

(Université Toulouse 2 – CEIIbA)

Pour citer cet article :

Clémence DEMAY, « “La fronde de mes huipils”. Femmes et muxes, entre traditions zapotèques et résistances poé(li)tiques (Natalia Toledo et Lukas Avendaño) », *Revue Proteus*, n° 19, Le rituel dans l’art, Ophélie Naessens et Anne-Laure Vernet (coord.), 2022, p. 40-49.

Résumé

Les zapotèques *binnizá* occupent, par leurs traditions, une place bien particulière dans l’imagerie mexicaine, aussi bien à l’échelle nationale qu’internationale. Les femmes sont ainsi considérées non seulement comme les symboles d’une tradition ancestrale mais aussi comme ceux d’un *empowerment* indigène, pour leur rôle prédominant dans la vie de la communauté. Les zapotèques apparaissent donc comme une culture tolérante où les différences de genre ne sont pas le lieu d’une domination : ils font aussi figure d’exception en reconnaissant un troisième genre, les *muxes*. Cependant, cette absence de domination reste paradoxale et se trouve limitée à une certaine vision *exotisante* des traditions, à l’extérieur de la communauté, qui ne prend pas en compte sa diversité et sa complexité et qui contribue au renforcement des discriminations à l’échelle régionale, nationale et internationale. D’autre part, si certaines des traditions zapotèques sont issues des cultures préhispaniques, d’autres sont en réalité le fruit de la colonisation et de l’imposition forcée du catholicisme. À travers la représentation des rituels qui marquent la vie de la femme zapotèque, Natalia Toledo – poétesse –, et Lukas Avendaño – performer et anthropologue *muxe* – font de l’art le lieu d’une revendication identitaire, à la fois poétique et politique : interrogeant leurs traditions, ils dénoncent les schémas hétéropatriarcaux et coloniaux pour les déconstruire et faire entendre une voix – *leur propre voix* – nouvelle.

Féminisme décolonial — Muxe — Poésie zapotèque — Performance — Rituels

Abstract

The Zapotecs binnizá have, thanks to their traditions, a very specific position in the Mexican imaginary, nationally and internationally. The women are considered not only as the symbols of an ancestral tradition, but also as the ones of an indigenous empowerment, by their leading rôle in the community. The Zapotecs give the image of a very tolerating culture, where the gender differences are not the factor of a domination : indeed, they are considered as an exception when they recognize a third gender, the muxes. However, this tolerancy is still paradoxical and limited to a certain exotic vision of the traditions, outside of the community, which is not considering her diversity and complexity, and is contributing to the rising of the discriminations, on the regional, national and international scale. Moreover, if some of the Zapotec traditions come from the prehispanic cultures, others result from colonisation and catholicism. Through the representation of the rituals which punctuate the life of the Zapotec women, Natalia Toledo – poet, and Lukas Avendaño – performer and anthropologist muxe – make art the place of the claim of an identity, simultaneously poetic and politic : interrogating their traditions, they denounce the hetero-patriarchal and colonial schemes to deconstruct them and make bear a new voice, their own voice.

Decolonial feminism — Muxe — Zapotec Poetry — Performance — Rituals

« La fronde de mes huipils¹ »

FEMMES ET MUXES, ENTRE RITUELS ZAPOTÈQUES ET RÉSISTANCES POÉ(LI)TIQUES
(NATALIA TOLEDO ET LUKAS AVENDAÑO)

Muxe’ es el que fue golpeado por sus hermanos.
Muxe’ es el niño que juega con una muñeca de palo.
Muxe’ es la vestida que llega a una fiesta.
Muxe’ es una flor en la boca.
Muxe’ es un incendio en la montaña².
Elvis Guerra

We have always bled
with our veins
and legs
open
to forces
beyond our control³.
Cherrie Moraga

Introduction : les zapotèques de l’isthme, une culture traditionnelle, matriarcale et inclusive ?

La culture zapotèque est une des dix-huit cultures autochtones qui cohabitent dans l’état de Oaxaca, au Mexique. Divisé en huit régions, cet état est celui où l’on trouve la plus grande diversité d’ethnies et parmi elles, les zapotèques, qui forment le groupe indigène le plus représentatif de Oaxaca, et le troisième plus important du pays, après les nahuas et les mayas. Localisé dans la région de l’Isthme de Tehuantepec, ce groupe se divise lui-même en quatre sous-groupes, en fonction des spécificités culturelles et de leur localisation. Ceux qui nous intéresseront en particulier sont les zapotèques de Juchitán, appelés *binnizá* ou « gens des nuages », qui se caractérisent par une variante linguistique appelée *didxazá* ou « langue des

nuages⁴ ». Ceux-ci occupent, par leurs traditions, une place bien particulière dans l’imagerie mexicaine, aussi bien à l’échelle nationale qu’internationale. Ils sont ainsi célèbres pour les représentations picturales et photographiques de leurs fêtes, les *velas*, et des *tehuanas*, les femmes zapotèques, représentées notamment dans les tableaux de Frida Kahlo ou les portraits photographiques de Graciela Iturbide. De plus, les *tehuanas* sont réputées pour leur place particulière dans la vie économique, sociale et culturelle de la communauté ce qui leur vaut d’être considérées non seulement comme les symboles d’une tradition ancestrale mais aussi comme ceux d’un *empowerment* féminin, faisant de la culture zapotèque le lieu d’un prétendu matriarcat indigène. En ce sens, les zapotèques *binnizá* ont l’image d’une culture tolérante où les différences de genre ne sont pas le lieu d’une domination : ils font ainsi figure d’exception en reconnaissant un troisième genre, les *muxes*, des personnes qui se reconnaissent biologiquement comme des hommes mais qui assument certains rôles sociaux traditionnellement féminins⁵.

Cependant, cette tolérance et cette absence de domination, voire l’affirmation d’un matriarcat, restent paradoxales. Elles se trouvent d’une part parfois limitées à une certaine vision *exotisante* des traditions, à l’extérieur de la communauté, qui ne prend pas en compte sa diversité et sa complexité et qui contribue au renforcement des discriminations à l’échelle régionale, nationale et internationale. D’autre part, si certaines des traditions zapotèques sont issues des cultures préhispaniques,

1. Traduction personnelle de « Al invierno llevaré la fronda de mis huipiles », dans Natalia TOLEDO, *Detche Bitoope / El dorso del cangrejo*, México, Almadía, 2017, p. 73.

2. Elvis GUERRA, « Un muxe’ es... », *Ramonera*, Círculo de poesía, 2019, p. 17.

3. Cherrie MORAGA, « Passage », *Loving in the war years: lo que nunca pasó por sus labios*, South End Press, 1983, p. 44.

4. Irma PINEDA, « La literatura de los Binnizá, Zapotecas del Istmo », dans *De la oralidad a la palabra escrita, estudios sobre el rescate de las voces originarias en el Sur de México*, Floriberto González González et al. (dir.), México, El Colegio de Guerrero, 2012.

5. Marinella MIANO BORRUSO, *Género y homosexualidad entre los Zapotecos del Istmo de Tehuantepec*, Thèse de Doctorat en Anthropologie, Escuela Nacional de Antropología e Historia, División de Posgrado, 2001.

d'autres sont en réalité le fruit de la colonisation et de l'imposition forcée du catholicisme. Cette image d'un prétendu matriarcat zapotèque est dès lors battue en brèche lorsque que l'on s'intéresse de près à ces rituels, encore en vigueur aujourd'hui.

C'est ainsi que Natalia Toledo (1968), poétesse zapotèque contemporaine, originaire de la ville de Juchitán, interroge ces traditions en lien avec la question des rôles sociaux et de l'affirmation d'un prétendu matriarcat dans son recueil de poèmes *El Dorso del Cangrejo* (2016). Ainsi, la première partie s'intitule « Le Matriarcat selon Saint Vincent » et met en évidence dès le titre ce paradoxe qu'elle cherche à dénoncer : celui d'une culture dans laquelle le féminin, aussi fort et indépendant soit-il, « est délimité par le masculin¹ ». Elle parcourt ainsi certaines étapes de la vie des femmes zapotèques, posant un regard critique sur ces rituels auxquels elle a dû aussi parfois obéir : le mariage avec la dot, la cérémonie et l'impératif de la virginité, puis la vie de couple, l'anniversaire des quinze ans de la jeune fille zapotèque...

Ces représentations des rites zapotèques font écho à la performance de Lukas Avendaño (1977), intitulée *Requiem para un alcaraván*² (2012), qui illustre les étapes de la vie de la femme zapotèque : le mariage, les *velas*, la danse de l'alcaraván puis le deuil. Si l'alcaraván est un oiseau originaire de la région de Juchitán, il se caractérise par le fait que la femelle dévore le mâle après l'accouplement. Reprenant la danse traditionnelle éponyme, Lukas Avendaño joue donc sur le double sens de la représentation, invitant d'une part à une remise en question de la place de la femme dans les traditions, mais d'autre part, plus généralement, à une remise en question des rôles sociaux eux-mêmes et du statut des représentations. Cette remise en question est d'autant plus intéressante qu'Aven-

daño se revendique comme *muxe* et qu'il en explore l'ambiguïté en apparaissant torse nu et habillé en femme.

Lorsque je parle de rites et de rituels, je fais référence en particulier aux « rites de passage » – en tant que cérémonies qui rythment la vie en communauté et marquent le passage d'un état à l'autre pour les individus en son sein, tels que définis par l'anthropologue Victor Turner³ – mais aussi, et plus généralement, à l'ensemble des traditions reliées à une certaine vision de la vie quotidienne et de la place des individus, et notamment des femmes, au sein de la communauté. L'anthropologue Nahima Quetzali Dávalos Vázquez souligne que les étapes des cycles de la vie des *juchitecas* sont marquées par différents rituels qui révèlent une certaine vision de la féminité et la conditionnent. Dans son travail de recherche, elle pose ainsi la question de la ritualisation de leur sexualité, à partir de l'étude du mariage et des deux rites principaux qui le constituent : l'impératif de la virginité et la tradition du rapt de la mariée⁴.

À partir de cette contextualisation, je chercherai dans cet article à comparer ces deux prises de paroles dans leurs dimensions performatives mais aussi poétiques et politiques. Il me semble en effet intéressant de rapprocher ces deux artistes par leur démarche novatrice, tant au niveau des thèmes étudiés et du traitement des rites emblématiques de la culture zapotèque, que dans l'exploration voire le détournement de la poésie et de la performance. En effet, si la poésie bilingue connaît un essor depuis les années 1980, celle-ci n'a longtemps pas été reconnue au cœur de la poésie mexicaine, et elle est encore assez peu valorisée. De plus, les premiers poètes étaient des hommes, et c'est seulement depuis une dizaine d'années que des femmes et des *muxes* prennent la parole et assument une posture artistique qui jusqu'alors leur était inaccessible⁵. Enfin, la revendication de

1. Secretaría de Cultura, « De la tradición ancestral a los sueños, Natalia Toledo traza su cosmovisión lírica », Comunicado del Gobierno de México, 23 août 2016, ressource en ligne : <<https://www.gob.mx/cultura/prensa/de-la-tradicion-ancestral-a-los-suenos-natalia-toledo-traza-su-cosmovision-lirica?idiom=es-MX>>, consultée le 4 octobre 2022.

2. Je m'appuie sur la représentation datant de 2015 au Canada, disponible en ligne : <<https://vimeo.com/152631668>>, consultée le 4 octobre 2022.

3. Victor TURNER, *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Madrid, Taurus, 2002, cité par Nahima Quetzali Dávalos Vázquez, *Alguien ya robó mujer: virginidad y rito de paso en un barrio binnizá de Juchitán*, Oaxaca, Thèse de Maîtrise en Anthropologie, Universidad de San Luis Potosí, 2017, p. 32.

4. *Ibid.*, p. 33.

5. Irma Pineda, dans son essai intitulé « La literatura de los

la culture et de langue zapotèque, l’affirmation d’une voix propre à l’intérieur de celle-ci, et l’an-crage volontaire des thématiques dans la moder-nité, donnent son caractère novateur à l’écriture de Toledo, mais aussi à la performance d’Aven-daño. En tant qu’anthropologue et *muxe*, mais aussi zapotèque, Avendaño propose ainsi de ren-verser les regards anthropologiques et ethnolo-giques à travers la performance : il cherche à « s’émanciper du regard extérieur qui le constitue en sujet *expliqué* pour devenir un sujet *expliquant*¹ ». Antoine Rodriguez reprend l’étude faite par Anto-nio Prieto et souligne ainsi l’évolution de l’Histoire de la performance, de la période post-révolution-naire avec le mouvement stridentiste (1921-1927), à « l’actuelle performance de corporalités dissi-dentes² ». Cette dernière étape, dans laquelle se situe Avendaño, réunit ainsi « des artistes, des intellectuel.les et des activistes qui travaillent libre-ment sans s’aligner à des idéologies hégémoniques et qui produisent un nouveau type de connais-sance en rapport avec le genre, la classe, l’ethnie et les pratiques sociales³ ». En tant qu’ils assument des questionnements identiques et qu’à travers la performance poétique et théâtrale ils cherchent à

faire entendre leurs voix depuis des espaces margi-naux, comparer leurs prises de parole me semble ainsi éclairant, tant dans leurs dimensions esthé-tiques que politiques. En quoi Toledo et Aven-daño font-ils de la poésie ou de la performance l’espace d’un questionnement autour des rites zapotèques et des schémas coloniaux et patriar-caux qui asservissent les corps ? De quelle façon ces prises de paroles transgressives et esthétiques permettent-elles à ces artistes de se réappropri-er leur propre culture et leur propre identité ?

Dans un premier temps nous nous intéresserons à la façon dont la mise en scène/texte esthétique des rites entourant le mariage invite à une remise en question des traditions zapotèques dans une per-ceptive de genre. Puis nous verrons de quelle façon la réappropriation du corps est en jeu dans les représentations, comme condition de l’élaboration d’une subjectivité et d’une voix propre. Enfin, nous nous demanderons comment l’art prend une dimension politique et se fait le lieu d’une résis-tance identitaire pour redéfinir et affirmer une nou-velle ethnicité : limite, interstitielle, *queer*.

L’exemple du rituel du mariage : rôles sociaux, genre et traditions en question dans deux représentations artistiques

La performance et l’écriture sont les lieux d’une représentation, d’une exploration et d’une remise en question des rites zapotèque pour Lukas Aven-daño et Natalia Toledo. En effet, tous deux mettent en scène plusieurs étapes de la vie des femmes zapotèques pour remettre en question l’image d’un matriarcat caractéristique de la com-munauté zapotèque mais aussi, plus généralement, interroger la répartition des rôles sociaux en fonc-tion des genres. À travers ces représentations, il s’agit d’interroger ainsi leur culture et leurs racines.

Cette importance du rôle social de la femme zapotèque est un des traits les plus caractéristiques de Juchitán : c’est ce qui explique l’apparente dimension matriarcale de cette culture qui apparaît dès les récits des chroniqueurs au xvi^e siècle. Cette image est reprise et propagée à travers les produc-tions artistiques du xx^e, faisant des *tebuanas* les symboles d’un *empowerment* indigène très spéci-fique. Cependant, l’anthropologue mexicaine

binnizá », présente ainsi un panorama de la poésie zapotèque écrite depuis les années 60 avec notamment Henestrosa. La deuxième génération est celle de Victor de la Cruz et de Ma-cario Matus, qu’elle identifie comme les véritables précur-seurs de la littérature binnizá contemporaine, les « partea-guas » à l’initiative de l’écriture poétique bilingue. Dans les années 80 apparaît ce qu’elle nomme la « troisième généra-tion » des écrivain.es zapotèques, génération formée par les écrivains de la Maison de la Culture de Juchitán, créée par Matus. Elle identifie Natalia Toledo comme formant partie de cette génération, tandis qu’elle-même se place dans une « quatrième génération », car elle ne commence à écrire qu’à partir des années 2000. On peut remarquer que dans ce pa-norama qu’elle dresse les poétesses sont peu nombreuses, voire inexistantes, à l’exception de Natalia Toledo et d’elle-même, révélant la présence d’obstacles multiples quant à l’accès des femmes indigènes à l’écriture.

1. Antoine RODRIGUEZ, « De novias, quinceañeras, sirenas y muxes: las desidentificaciones trans performativas mexicanas de Lía García y de Lukas Avendaño », *Sociocriticism*, XXXV, 2020.

2. Antonio PRIETO, 2019, p. 74, cité par Antoine Rodriguez (*ibid.*).

3. Antoine Rodriguez réunit ainsi dans cette même généra-tion d’autres performers *queer* comme Lía García et Felipe Osornio.

Marinella Miano, spécialiste des questions de genre chez les zapotèques de Juchitán, refuse ce terme, ne le jugeant pas approprié à la situation réelle des femmes de cette communauté. En effet, si celles-ci ont un rôle prépondérant dans les activités économiques, sociales et culturelles de la communauté, ce qui les place dans une certaine autonomie et égalité vis-à-vis des hommes dans ces domaines-là, Miano souligne leur subordination dans cinq espaces très spécifiques : le corps et la sexualité ; le foyer – où elle souffrent notamment des violences conjugales mais aussi de l'inégale répartition des tâches ménagères – ; l'éducation primaire ou le conditionnement à un certain rôle social ; la politique ; et les arts institutionnalisés – où leur représentation est encore presque inexistante alors que ce sont elles, et les *muxes*, qui produisent l'artisanat emblématique de la communauté¹.

C'est ce paradoxe que cherche à dénoncer Natalia Toledo : celui d'une culture dans laquelle le féminin, aussi fort et indépendant soit-il, « est délimité par le masculin² ». Ainsi, la première partie de son recueil de poèmes *El Dorso del Cangrejo* s'intitule « El Matriarcado según San Vicente » et reprend certaines étapes rituelles de la vie de la femme zapotèque pour poser un regard critique sur ces traditions auxquelles elle-même s'est parfois soumise :

Je voulais parler de ce que nous les femmes nous avons traversé depuis notre enfance, de ce qu'on nous enseigne, ce qu'il faut faire et de ce que j'ai fait ou non de ces dictats qu'on nous enseigne. Je parle aussi du moment où je n'ai pas voulu briser ce cercle de feu que représente certaines des traditions qui me semblent un peu injustes pour les femmes et qui n'ont en fait rien à voir avec le regard préhispanique mais c'est plutôt juste au moment où ils ont

apporté la deuxième langue et la religion qu'ont commencé à fonctionner ces traditions qui viennent des gitans, de l'Inde, parce que j'ai voyagé et j'ai lu et c'est là que je trouve le contexte, c'est là où ça ne correspond pas au matriarcat³.

Les deux premiers poèmes du recueil sont ainsi consacrés au rituel du mariage. Le poème liminal, intitulé « La dote » (p. 9), présente en effet l'une des traditions qui l'entourent : celle de la dot – ou « pago de la novia », que l'on peut traduire par « achat de la fiancée » – donnée par les parents du marié aux parents de la mariée pour compenser la perte de la force de travail de la jeune fille dans la famille et les remercier pour son éducation⁴. La virginité est dès lors la valeur symbolique exigée en retour de ce marché conclu entre les familles et ce sont ces échanges qui garantissent le bon fonctionnement des liens sociaux au sein de la communauté⁵. C'est ainsi que la femme – et en particulier son corps – apparaît comme une marchandise, échangée entre les familles contre des animaux, dans les derniers vers du poème : « Ses parents sautent de joie / car aujourd'hui dans leur cour les animaux se sont / multipliés, / leur fille a grossi les biens / qui seront donnés aux épouses de ses frères / ivres⁶ ». À travers ce poème, on assiste

1. Marinella MIANO BORUSSO, « Dimensiones simbólicas sobre el sistema sobre el sistema sexo/género entre los indígenas zapotecos del Istmo de Tehuantepec », *Gazeta de Antropología*, n° 22, 2006, artículo 23. Voir : <<http://hdl.handle.net/10481/7102>>, consultée le 4 octobre 2022.

2. Secretaría de Cultura, « De la tradición ancestral a los sueños, Natalia Toledo traza su cosmovisión lírica », Comunicado del Gobierno de México, 23 août 2016, ressource en ligne : <<https://www.gob.mx/cultura/prensa/de-la-tradicion-ancestral-a-los-suenos-natalia-toledo-traza-su-cosmovision-lirica?idiom=es-MX>>, consultée le 4 octobre 2022.

3. Yanet AGUILAR SOSA, « El matriarcado en la poesia de Natalia Toledo », *El Universal*, 16 août 2018, ressource en ligne : <<https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/letras/2016/08/16/el-matriarcado-en-la-poesia-de-natalia-toledo>>, consultée le 4 octobre 2022. Version originale : « Me interesaba hablar de lo que hemos pasado las mujeres desde nuestra infancia, qué nos enseñan, qué hay que hacer y qué cosas de esos mandatos que nos enseñan yo hice y otros que no hice. Hablo también desde el momento en que no quise saltar ese círculo de fuego que son algunas de las tradiciones que a mí me parecen un poco injustas para las mujeres y que no es verdad que tengan que ver con la mirada prehispánica sino que justo cuando trajeron la segunda lengua y la religión empezaron a funcionar estas tradiciones que vienen desde los gitanos, desde la India, porque he viajado y he leído y ahí encuentro el contexto, allí es donde ya no cuadra lo del matriarcado. »

4. Soledad GONZALEZ MONTES, « Las “costumbres” de matrimonio en el México indígena contemporáneo », dans *México diverso y desigual: enfoques sociodemográficos*, Beatriz Figueroa Campos (dir.), Reunión de investigación sociodemográfica en México, Colegio de México, Sociedad Mexicana de Demografía, vol. 4, 1998, p. 87-107.

5. Nahima Quetzali DÁVALOS VÁZQUEZ, *op. cit.*, p. 178-180.

6. Natalia TOLEDO, *op. cit.*, p. 9. Version originale : « Sus

donc à une dépossession de son propre corps par la fiancée, puisque c'est sa « virginité » qui fait l'objet d'un échange. On remarque alors le contraste entre « la joie » des parents et en particulier « des hommes » (v. 2) puis de « ses frères » (v. 19), et sa propre tristesse qui réside au centre du poème dans la comparaison avec une « fleur fanée » qui attend de « pleurer sa virginité sur un mouchoir blanc » : « Tandis qu'ils marchent avec la musique, une fleur fanée / attend dans une maison étrangère / qu'on lui noue un ruban autour de la tête / pour pouvoir pleurer sa virginité sur un mouchoir blanc¹ ». Le mouchoir blanc fait en effet partie des éléments rituels du mariage et accompagne la tradition zapotèque de « l'enlèvement de la fiancée », « raptò de la novia » ou encore « bishooñebe » en zapotèque² : malgré le terme d'enlèvement, il s'agit en réalité d'un rituel très codifié lors duquel, après avoir prévenu ses parents, la jeune femme est *enlevée* par son futur mari et la famille de celui-ci. Ils la conduisent chez eux en grande pompe et après avoir répondu à la question rituelle pour savoir si elle est là de son plein gré ou non, elle laisse le futur marié rompre son hymen avec son doigt et montrer le mouchoir taché de sang à sa famille. La jeune femme est ensuite allongée dans un lit, on lui noue un ruban rouge autour de la tête, et on dispose des tulipes rouges sur les draps. C'est dans cette disposition que toute la famille viendra ensuite la féliciter et la préparer à la fête du mariage qui aura lieu le lendemain. Comme le souligne l'anthropologue Arnold Van Gennep, le rite de l'enlèvement de la fiancée fait partie de ce qu'il appelle les « rites de passage du seuil », c'est-à-dire des « rites matériels à travers lesquels on sépare les sujets de leur milieu antérieur pour les préparer à leur intégration³ ». Ce

rite, associé au passage d'une porte, permet ainsi de préparer l'alliance des fiancés : cette alliance passe d'abord par une séparation de la jeune fille avec sa famille, et avec le franchissement physique de la porte de la maison de son futur mari, qui correspond au passage symbolique d'un statut à un autre avec le rituel suivant de la défloration. Cependant, la métaphore qui assimile la fiancée à une « fleur fanée » souligne le caractère ambivalent de ce rituel pour la jeune fille : loin de symboliser une nouvelle étape de vie, elle amène au contraire la mort au cœur du poème. Par le contraste qu'elle provoque, elle devient dès lors la « faille » du poème – au sens barthien⁴ – le lieu où réside l'aveu de ce qui ne peut être dit. En ce sens, elle marque aussi un seuil au cœur du poème, ouvrant la porte au lecteur vers une autre lecture de ces rites – de cet « anneau de feu » des traditions (v. 12) – à partir du point de vue de la fiancée.

Le second poème du recueil s'inscrit dans une continuité thématique par rapport au premier. Intitulé ironiquement « Tumba primera » ou « Tombe première », il propose une description de la cérémonie traditionnelle du mariage à partir du regard de la jeune fille : « Tu dors couverte de tulipes rouges, / l'honneur anesthésie le corps. / [...] La musique viendra et on dansera avec ton mari / depuis ton enveloppe tu veux que la fête se termine : / toute virginité est éphémère⁵ ». De même que dans le premier poème, la musique et les danses contrastent avec la passivité et la souffrance de la mariée, placée en spectatrice muette – et même endormie ! – au cœur de sa propre fête. Contrairement au premier poème, la voix lyrique s'adresse directement à la jeune fille, désignée à la seconde personne du singulier, créant un effet de

padres saltan de alegría / porque hoy en su corral los animales se han / multiplicado, / su hija ha engordado los bienes / que le serán dados a las esposas de sus hermanos / ebrios ».

1. *Idem*. Version originale : « Mientras caminan con la música, una flor marchita / espera en casa ajena, / aguarda a que le ciñan la cabeza / para poder llorar su virginidad sobre un pañuelo / blanco ».

2. Nahima Quetzali DÁVALOS VÁZQUEZ, *op. cit.*, p. 180.

3. Arnold VAN GENNEP, *Los ritos de paso*, España, Taurus, 1986, cité par Nahima Quetzali Dávalos Vázquez, *ibid.*, p. 195.

4. Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 15. Selon Barthes, la caractéristique des œuvres de la modernité, c'est qu'elles donnent à lire l'aveu de l'invivable de leur violence constitutive à travers leurs failles, c'est-à-dire ces interstices entre culture et destruction. C'est de là que surgit leur érotisme : « La culture ni sa destruction ne sont érotiques ; c'est la faille de l'une et de l'autre qui le devient. » (p. 15).

5. Natalia TOLEDO, « Tumba primera », *op. cit.*, p. 11. Notre traduction, version originale : « Duermes cubierta en tulipanes rojos, / al cuerpo lo anestesia el honor. / [...] Llegará la música y bailarán con tu esposo, / desde tu envoltura quieres que dé fin la fiesta: / toda virginidad es efímera ».

rapprochement vis-à-vis du lecteur. La question de « la virginité » y est centrale et la métaphore de la « fleur fanée » du premier poème est relayée par celle de la « fleur tout juste ouverte », faisant référence au rite de passage de la défloration. Si le rite de passage signifie, comme nous l'avons évoqué précédemment, le passage d'un cycle de vie à un autre, d'un statut à un autre, ici de l'enfant à la femme mariée et donc en âge d'avoir des relations sexuelles, il contient intrinsèquement l'idée d'une mort symbolique. Cependant, comme l'indique le titre, la perte de la virginité constitue la « première tombe », et l'enfermement lié ensuite au mariage : comme le souligne la voix du sujet lyrique, ce qui meurt c'est dès lors « le désir », ou plutôt la possibilité de l'émergence de son propre désir pour la femme, la condamnant à n'être plus que l'objet du désir de l'autre et donc de l'homme.

C'est donc à une ouverture critique sur sa propre culture et sur la place des femmes, et en particulier sur la question de la réappropriation de leur corps et de leur sexualité, qu'invite Natalia Toledo à partir de ces poèmes qui constituent le seuil du recueil : en effet, cette injonction douloureuse de la virginité est la condition pour que les femmes puissent se marier car si la fiancée n'est pas vierge, elle sera déshonorée et répudiée. Tandis que la femme est réduite à la passivité, c'est donc le masculin qui domine – à la fois les termes du marché mais aussi les poèmes eux-mêmes – et c'est toute la communauté qui en assure la continuité car les mariages sont la principale source d'alliances et donc de pérennité¹. Cependant, si cette tradition est transmise de génération en génération et que les femmes âgées s'en font les garantes, elle correspond en réalité au christianisme et est donc héritée de la colonisation : questionner ces rites, c'est donc remettre en cause non seulement l'idée d'un matriarcat en mettant en évidence la domination des hommes sur le corps des femmes, mais c'est aussi dénoncer l'empreinte de la colonisation encore à l'œuvre au cœur-même des traditions zapotèques.

Dans sa performance intitulée *Requiem para un alcaraván*, Lukas Avendaño s'intéresse également au rite du mariage et à toutes les traditions qui

l'entourent, pour élaborer une critique sociale au cœur de la représentation. C'est ainsi que l'œuvre d'Avendaño s'ouvre sur une scène vide, au centre de laquelle trône une chaise avec un récipient. La musique traditionnelle d'un mariage résonne en fond pendant quelques secondes. Ces quelques éléments scéniques peuvent déjà suggérer une représentation qui aura lieu peu importe qui en est le ou la protagoniste car la fête a commencé et elle se répète de génération en génération. Entre ensuite l'artiste par le côté droit : il a revêtu une robe de mariée de femme entièrement blanche, porte la coiffe traditionnelle du mariage et un bouquet de fleurs blanches. Il marche au rythme de la musique, sans regarder le public, un léger sourire de fierté sur les lèvres. On retrouve ainsi, dès le début de l'œuvre d'Avendaño, la passivité et l'absence de rôle de la fiancée, face à l'organisation d'une fête où tout est codifié. Vient ensuite la représentation du rituel de la rupture de l'hymen lorsque l'artiste se rapproche du centre de la scène et quitte sa coiffe. S'il est d'abord de dos, il soulève ensuite, face aux spectateurs, son voile transparent pour découvrir son visage : dans un geste de dévoilement, il sourit et s'offre dès lors aux regards du public, évoquant la mise à nu et l'offrande à venir de la jeune fille. Puis il s'empare du bol et y plonge les mains quelques secondes pour finalement en sortir une rose rouge qu'il tend au public. Cette fleur rouge fait écho à la « fleur » évoquée par Natalia Toledo et à la symbolique de la sexualité et ici, de la défloration : jouant sur le terme, il se met alors à quitter un à un les pétales de la fleur. Puis dans une attitude explicitement sexuelle, il l'enserme entre son pouce et son index à plusieurs reprises jusqu'à ce qu'il n'en reste plus rien. Au fur et à mesure qu'il la dépouille, son regard devient de plus en plus douloureux, mettant en évidence la souffrance du processus. Puis il replonge la main dans le bol et avec un grand sourire, brandit une nouvelle fleur, intacte, qu'il tend au public. Cette fois, c'est le majeur qu'il brandit pendant quelques secondes avant de le plonger violemment au cœur de la fleur. En représentant explicitement la rupture violente de l'hymen de la jeune fille par le geste injurieux du majeur levé mais aussi par le contraste évident entre la démonstration et le sourire au public et les grimaces de douleur, il met en évidence cette

1. Nahima Quetzali DÁVALOS VÁZQUEZ, *op. cit.*, p. 180.

dépossession humiliante de son propre corps, *offert* au mari, et dont la communauté se fait garante, qu’elle rend légitime, dans un souci de reproduction et donc de maintien des normes sociales. La multiplication des fleurs est un détail intéressant qui peut faire écho à cette question de « l’éphémère » de la virginité qui habite les deux premiers poèmes de Toledo : d’une part, la répétition du geste contribue à son intensité, et peut représenter la répétition de ce rituel de génération en génération, de femmes en femmes, quelle que soit la souffrance qu’il occasionne. Mais il peut aussi représenter l’absurdité d’une tradition qui les enferme dans une mascarade sociale lorsqu’elles doivent prouver qu’elles sont encore vierges alors qu’elles ne le sont parfois plus. C’est enfin cette répétition qui permet l’altération de la norme : quand Avendaño répète le rituel avec son majeur dressé, il ne le répète pas à l’identique mais au contraire, il fait un pas de côté pour le détourner et en révéler l’absurdité.

Cette absurdité apparaît de façon plus évidente encore à travers le fait qu’Avendaño soit un homme jouant sur scène le rôle d’une femme et qu’il l’affiche explicitement en détournant la tenue de mariage traditionnelle : s’il revêt la jupe, la coiffe et le voile, de la mariée, il reste volontairement torse nu, affichant sa poitrine d’homme. En tant que *muxe*, il pose dès lors la question des droits des femmes et de leur place dans la société, mais aussi celle de ses propres droits et de son statut, notamment par rapport au mariage. En effet, si les *muxes* sont reconnus et acceptés chez les zapotèques et qu’ils jouent un rôle important dans la construction de la sexualité masculine, comme initiateur des jeunes hommes, Marinella Miano souligne les incohérences de cette tolérance qui reste limitée à un rôle social très particulier, et qui conduit à des discriminations dès lors que le *muxe* s’éloigne des schémas comportementaux définis par la société, remettant en cause l’idée d’un « paradis gay » qui a rendu célèbre Juchitán ces dernières années dans le monde entier¹. D’autre part, la question du droit des *muxes* au mariage

homosexuel est également un sujet épineux car s’il a été voté depuis 2019, il ne l’était pas encore en 2014, à l’époque de la performance d’Avendaño, ce qui générerait une inégalité vis-à-vis des couples hétérosexuels. Si aujourd’hui il leur est possible de se marier, peu de mariages ont réellement lieu car peu d’hommes assument de s’unir à des *muxes*, préférant le confort du schéma familial traditionnel. Cette discrimination de fait est relatée par Elvis Guerra, poète juchitan auteur notamment du recueil *Ramonera* : « Je me suis aimé dans tous les mariages où j’ai dansé, / même si aucun n’était le mien. / Je me suis aimé quand mon amant / me rejetait face à son épouse² ». Ainsi, lorsqu’Avendaño, les yeux bandés, s’avance dans le public pour choisir au hasard un homme qui jouera sur scène le rôle de son mari et danse tendrement dans ses bras, il dénonce d’une part le schéma des mariages arrangés dans lesquels les femmes ne choisissent pas leur époux. D’autre part, il fait un pas de côté et invite, cette fois en tant que *muxe* performant son propre rôle et en tant qu’anthropologue interrogeant sa propre culture, le/la spectateur.ice à réfléchir sur les schémas de domination hétéropatriarcaux et coloniaux qui sont à l’œuvre au cœur des traditions *juchitecas* et qui conditionnent et entretiennent des relations de dominations et d’exclusions au cœur de la communauté zapotèque.

Revêtir le « huipils de tes désirs » : reconquête du corps et affirmation d’une subjectivité politique

Contre les carcans des dominations à l’œuvre au sein de la société zapotèque, et reproduite au cœur des traditions hétéropatriarcales et coloniales, c’est la réappropriation de leur corps et de leur sexualité, et par là de leur subjectivité, qui est en jeu dans les représentations poétiques et performatives de Toledo et Avendaño. « J’étais en lutte avec ma tradition : / je n’ai pas voulu que me déflore une main pleine d’alcool, / je n’ai rien

1. Marinella MIANO BORUSSO, « Género y Homosexualidad entre los Zapotecos del Istmo de Tehuantepec: El Caso de los Muxe », IV Congreso Chileno de Antropología, Colegio de Antropólogos de Chile A. G., Santiago de Chile, 2001.

2. ELVIS GUERRA, « Letanía para un muxe’ », *Ramonera*, Círculo de poesía, 2019, p. 25. Notre traduction : « Me quise en todas las bodas que bailé, / aunque ninguna fuera mía. / Me quise cuando mi amante / me negaba frente a su esposa ».

voulu démontrer : / je n'ai jamais été une fleur vierge, / j'ai été habitée par des fantasmes qui attaquaient ma couche de jute, / je n'ai pas voulu non plus que mon sang soit pur¹ », écrit ainsi Natalia Toledo. Cette affirmation des « fantasmes » s'inscrit en opposition à l'image de la « fleur vierge » imposée par « la tradition » zapotèque et correspond à l'inscription et à la revendication du désir au cœur de l'écriture. S'il est d'abord érotique, ce désir devient dès lors politique. En effet, en revenant sur la virginité, la pureté du sang, le sujet lyrique va au delà de l'expression d'une sexualité assumée, car ce qu'elle refuse, comme au début du poème, c'est la norme patriarcale et coloniale. Ce désir prend dès lors la forme d'un feu, qui passe par le corps, et devient le moteur de la déconstruction des carcans coloniaux et des traditions pour permettre la reconquête identitaire du sujet lyrique et donc l'affirmation de sa voix : « Je connais la conquête et ses promesses, / je me suis battue avec le chocolat et le mole, / pour défaire les coutures avec lesquelles on a cousu mes paupières / j'ai du lever une torche qui naissait de mon ventre, / j'ai brûlé mon corps pour croire en la justice² », écrit-elle ainsi.

On retrouve cette revendication du désir chez Lukas Avendaño, dans l'exhibition de son torse nu d'une part, mais aussi dans la danse de l'alcaraván qu'il exécute à la fin de l'œuvre et qui lui donne son titre. Cette danse traditionnelle chez les zapotèques de Tehuantepec et San Blas Atempa représente en effet l'accouplement de l'oiseau connu sous le nom de l'alcaraván, et possède donc une importante symbolique érotique. Avec le détournement théâtral des rites, il revendique dès lors le droit à la transgression, à la mise à nu, à la dérision et donc au plaisir. Mais cette affirmation passe également par une mise à mort symbolique :

1. Natalia TOLEDO, *op. cit.*, p. 107. Notre traduction : « Yo estuve peleada con mi tradición, / no quise que me desvirgara una mano llena de alcohol, / no quise demostrar nada: / nunca fui una flor virgen, / fui habitada por fantasmas que asaltaban mi catre de yute, / tampoco quise que mi sangre fuera pura ».

2. *Idem*. Notre traduction : « Conozco de la conquista y sus promesas, / me peleé con el chocolate y el mole, / para despegar las costuras con que me cosieron los parpados / tuve que alzar una antorcha que nació de mi vientre, / incineré mi cuerpo para creer en la justicia ».

si la femme de l'alcaraván est connue pour dévorer le mâle après l'accouplement, il s'agit dès lors de mettre à mort les normes hétéropatriarcales et coloniales, « au nom du père, de tous les pères qui nous ont mis à l'écart pour être des humains³ ».

C'est ainsi que dans les représentations poétiques et performatives de Toledo et Avendaño, le désir érotique devient désir de vie et force de création artistique, mais aussi arme politique. Audre Lorde, écrivaine féministe et activiste noire des années 1970, souligne ainsi la dimension politique de l'érotisme – comme énergie créatrice et force d'affirmation de soi dans une société qui maintient l'oppression à travers sa dévalorisation dans son essai *Uses of the Erotic: The Erotic as Power*⁴. Selon l'autrice et militante lesbienne et afro-américaine, affirmer son désir à travers l'érotisme, c'est revendiquer le droit à la jouissance de son corps et de son individualité comme sujet pour celui ou celle qui est opprimé.e ou discriminé.e : l'érotisme est donc la condition d'accès à une voix propre. On peut ainsi rapprocher cette question de l'érotisme comme voix d'affirmation de soi du sujet opprimé, du cas des femmes et des *muxes* zapotèques. Dans le poème « La flor de las niñas », la voix lyrique invite dès lors la jeune fille à revêtir le « huipil de ses désirs⁵ », c'est-à-dire à observer son propre corps, son anatomie, cette « fleur » qu'on ne lui a pas appris à nommer ni à observer, et qu'on lui impose pourtant de préserver, puis à revêtir le vêtement traditionnel de la femme zapotèque, mais façonné par ses propres inspirations et ses propres émotions, qu'elle aura laissées se tisser ensemble pendant la « nuit ». L'impératif d'obéir aux codes sociaux imposés à la femme zapotèque, incarnés par le « huipil », se transforme alors en une exploration de ses propres sentiments, pulsions, « désirs », donnant lieu à une récréation de ce vêtement à partir de cette reconnaissance de soi. Revêtir le « huipil de désirs », c'est se réapproprier sa sexualité et sa subjectivité, en passant par la déconstruction des codes sociaux, pour finalement les réintégrer et se réapproprier la culture zapotèque elle-même. C'est ainsi que si la recon-

3. *Ibid.*, p. 63. Version originale : « En el nombre del padre, / de todos los padres que nos apartaron por humanos ».

4. Audre Lorde, *Uses of the Erotic: The Erotic as Power*, 1978.

5. Natalia TOLEDO, *op. cit.*, p. 25.

quête du corps s’inscrit par la mise en évidence, puis la déconstruction, des traditions zapotèques chez Toledo et Avendaño, l’affirmation de leur désir et donc de leur subjectivité se nourrit d’un retour à leurs racines, à l’image du retour à soi évoqué dans le poème, pour interroger les fondements de leur identité. Loin de rejeter le « huipil » – comme élément symbolique de la culture zapotèque – il s’agit au contraire de le revêtir, en corps et en voix, pour en revendiquer la ou les spécificités, à l’intérieur comme à l’extérieur de la communauté, et affirmer une voix nouvelle.

« La fronde de mes huipils » ou la revendication d’une nouvelle « ethnicité queer¹ »

Si, à l’intérieur de la communauté zapotèque, les femmes et les *muxes* sont discriminés, il s’agit en réalité de la reproduction d’une discrimination nationale et régionale, héritée de la colonisation. En se faisant le lieu de la revendication d’une voix et une identité propre, l’art devient dès lors le moteur d’une résistance poétique et politique : montrer leur tradition, à leur façon, et depuis leur propre regard et leur propre voix, c’est aussi refuser à l’étranger la connaissance et le plagiat de cette histoire, sentiments et idées. Ainsi, face au « regard pornographique colonial² » qui réifie les corps colonisés et fétichise la *tehuana* comme la métisse et face au silence du discours nationaliste quant aux questions indigènes, Toledo pose la question suivante : « Qui suis-je si je ne m’enveloppe plus dans des jupons et des huipils ?³ ». Elle met alors en évidence les carcans des représentations du monde indigène mais aussi le processus de recherche identitaire à l’œuvre dans sa poésie. Comme Avendaño, elle interroge et déconstruit « l’archive de la mexicanité », c’est-à-dire « les

représentations nationalistes, patriarcales et hétérosexistes de ce qui est considéré comme *mexicain*⁴ » pour en montrer la diversité de cultures, de langues, et de genres.

« À l’hiver j’ai apporté la fronde de mes huipils / de l’autre côté du monde les paupières sont enneigées⁵ », écrit ainsi Natalia Toledo. Faire le choix de porter la « fronde de [ses] huipils », c’est faire de l’habit traditionnel des femmes zapotèques le symbole d’un combat pour ouvrir les yeux de ceux dont « les paupières sont enneigées », dont les regards sont limités et enfermés dans des catégories coloniales et hétéronormées. Lorsqu’Avendaño apparaît torse nu, il revendique aussi l’habit traditionnel de la *tehuana*. Mais il s’agit d’un « huipil » nouveau, transgressif, et qui échappe aux définitions. La transgression et le détournement omniprésents permettent à l’artiste de *faire un doigt d’honneur* – à l’image de celui qu’il adresse au public lors du rituel de la défloration – à la dialectique qui enferme les peuples indigènes entre la « nostalgie » de traditions qui se perdent et une « modernité » excluante, fondée sur des modèles occidentaux. Il affirme alors une nouvelle forme d’identité qui s’élabore et se revendique au cœur des représentations et à partir des traditions : une « ethnicité queer » – pour reprendre les termes d’Antonio Prieto à propos de l’œuvre d’Avendaño – limite, interstitielle, qui refuse le binarisme et la catégorisation.

Ainsi, les performances théâtrales d’Avendaño et poétiques de Toledo jouent de la transgression et de l’écart par rapport aux normes esthétiques et artistiques établies. La représentation devient alors le lieu où s’élabore la voix de ceux qui n’en ont pas, pour accéder à des espaces qui jusqu’alors leur étaient interdits. C’est ainsi qu’Avendaño rappelle dans son *Projet* que « celui qui est en scène c’est un putain qui de nombreuses fois a été ségrégué, moqué, minimisé, etc.⁶ ». Il évoque sa volonté

1. Antonio PRIETO STAMBAUGH, « “Representación” de un *muxe*: la identidad performática de Lukas Avendaño », *Latin American Theatre Review*, Universidad Veracruzana, vol. 48, 2014.

2. Rita SEGATO, dans *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*, Popayán, Éd. Universidad del Cauca, 2014, p. 75-90.

3. Notre traduction, version originale : « Quién soy si ya no me envuelvo en enaguas y huipiles? » (« Quienes somos y cuál es nuestro nombre »), dans Natalia TOLEDO, *op. cit.*, p. 69.

4. Antonio PRIETO STAMBAUGH, *op. cit.*

5. Natalia TOLEDO, *op. cit.*, p. 73. Traduction personnelle, version originale : « Al invierno llevé la fronda de mis huipiles. / Del otro lado del mundo los párpados tienen nieve ».

6. Lukas AVENDAÑO, « Proyecto », cité par Antonio PRIETO STAMBAUGH, *op. cit.* Notre traduction, version originale : « quien está en escena es un puto que muchas veces ha sido

de leur rendre hommage à travers ce qu'il nomme un « rituel de rédemption¹ » : à la fin de l'œuvre, après la mort de l'alcaraván, il revêt un châle noir et entonne une longue prière d'un ton monocorde. Puis son ton s'intensifie tandis qu'il implore à « l'Agneau de Dieu d'avoir pitié de [nous] » à plusieurs reprises : par l'usage du pronom personnel, il s'inclue dans la prière, faisant un nouveau pas de côté par rapport à son personnage de *tehuana*, et invitant à une lecture de la situation des *muxes*, ce qu'il confirme dans le script de l'œuvre. Puis il se lève et se serre lui-même dans ses bras en tournant, dans un geste qui évoque la consolation, avant de finalement quitter la scène. De même, Toledo écrit : « Pour tout ce que j'ai inventé pour avoir une vie, / je chante² ». Prendre la parole à travers l'écriture bilingue, c'est à la fois, en tant que femme indigène, remettre en cause la triple discrimination dont celles-ci sont victimes – de sexe, de classe et de race³ – qui les éloigne de l'accès aux arts institutionnalisés, mais c'est aussi, face à l'exclusion des langues indigènes depuis la colonisation, inscrire leur propre *corpus* dans le monde de l'édition : en face-à-face, l'espagnol et le zapotèque. C'est enfin, avec le « chant », renouer avec la culture orale zapotèque pour définir de nouveaux codes de représentation, inclusifs et décoloniaux.

Conclusion :
la représentation comme rite de passage vers un nouveau regard féministe et décolonial

Les représentations performatives et poétiques des rites qui entourent la vie de la femme zapotèque et notamment le mariage, proposées par Natalia

segregado, discriminado, burlado, minimizado, etcétera, ¿no? ».

1. *Idem*.

2. Natalia TOLEDO, « Oracion », *op. cit.*, p. 61. Proposition de traduction : « por todo lo que inventé para tener una vida, / yo canto ».

3. Judith BAUTISTA PÉREZ, « Espacios de lucha contra el racismo y sexismo. Mujeres y vida cotidiana », dans *Senti-pensar el género: perspectivas desde los pueblos originarios*, Georgina Méndez Torres, Juan López Intzín *et al.* (dir.), Red Interdisciplinaria de Investigadores de los Pueblos Indios de México, Asociación Civil (Red- IINPIM, A.C.), 2013.

Toledo et Lukas Avendaño, mettent en évidence les multiples rapports de dominations qui régissent encore le fonctionnement de la communauté zapotèque *binnizá*. Si ces rites témoignent des normes hétéropatriarcales encore à l'œuvre à l'intérieur de la communauté, ils représentent également l'héritage de la colonisation et d'une certaine vision réductrice et exotisante des *indigènes* reproduite nationalement et internationalement. Pour les femmes et *muxes* indigènes, sujets opprimés car discriminés par leur genre, leur classe et leur race, la réappropriation de leur corps et de leur sexualité est donc centrale, car elle correspond à l'affirmation d'une voix et d'une identité propre. À travers la représentation transgressive et détournée de ces rituels, Toledo et Avendaño s'emparent des symboles de la culture zapotèque pour les interroger, les dénoncer, les déconstruire, et se les réapproprier. L'art devient dès lors le lieu d'une résistance à la fois poétique et politique où, définissant leurs propres codes de représentation, ils révèlent alors toute la diversité, la complexité, la richesse et donc la légitimité, de leur langue et de leur culture.

À partir de la représentation, il s'agit dès lors d'appeler le/la spectateur ice à sa propre responsabilité dans la reproduction de ces discriminations et dominations, qu'il/elle appartienne ou non à la communauté. C'est ainsi qu'il/elle traverse un rite de passage lorsqu'il/elle est invité.e à monter sur scène et à dépasser symboliquement la *porte* entre l'espace du public et l'espace scénique. C'est dès lors à sa propre responsabilité qu'il.elle est confronté.e dans son rapport aux discriminations ou aux dominations, mis en garde contre toutes les formes d'identité figées. Si le poème liminal de l'œuvre de Toledo s'ouvre sur ce que « disent ceux du village » (v. 1), il se termine sur l'image des « frères ivres » (v. 19), invitant donc le/la lecteur ice à franchir le seuil de la communauté pour y poser un regard critique et, au cœur de la tradition orale-écrite, entendre la parole de celles et de ceux qu'il.elle n'entendait pas.

Clémence DEMAY