

***Yñipyru* d'Augusto Roa Bastos, ou le descriptif démiurgique**

CÉCILE BROCHARD
NANTES UNIVERSITÉ
cecile.brochard@univ-nantes.fr

Introduction

1. Augusto Roa Bastos a toujours nourri un intérêt très fort pour la culture guarani, un intérêt à la fois personnel et engagé, lié à l'histoire paraguayenne. Né dans une famille plutôt aisée et cultivée, Roa Bastos est dès l'enfance profondément marqué par la culture guarani, affirmant s'être toujours senti à l'écart dans son milieu, plus proche de ces enfants pauvres dont on lui interdisait à la maison de parler la langue :

Allí vivíamos mi hermana y yo; entre nosotros hay muy poca diferencia. Y se nos prohibía entrar a ese mundo salvaje que es el que a nosotros nos importaba [...]. Y más allá estaban los niños del lugar, que sólo hablaban guaraní, idioma que a nosotros nos prohibían hablar en casa. Y mi drama era entonces integrarme a ellos, porque era eso lo que me interesaba (Ezquerro, 2007 ; 12).

2. Dans la préface au premier roman de sa trilogie paraguayenne, *Hijo de hombre*, préface rédigée en français vingt ans après la première publication du roman alors qu'il est en exil en France, Roa Bastos souligne la manière dont le guarani informe profondément la littérature paraguayenne :

Dans la littérature de ce pays, la nature bilingue de sa culture, scindée entre l'écriture et l'oralité, contraint les écrivains paraguayens, au moment même où ils écrivent en espagnol, à entendre le son d'un discours oral encore informulé mais déjà présent dans la dimension émotive et mythique du guarani. Ce discours oral, ce texte non écrit sous-tend l'univers linguistique bivalent espagnol/guarani. C'est un texte auquel l'écrivain ne pense pas, mais qui le « pense » lui. Ainsi cette présence linguistique du guarani s'impose de l'intérieur même du monde affectif des Paraguayens. Il en module l'expression colloquiale quotidienne, de même que l'expression symbolique de leur notion du monde, de leurs mythes sociaux, de leurs expériences de vie individuelle et collective.

L'ensemble de mes œuvres de fiction est coulé dans la matrice de ce texte oral guarani que les signes de l'écriture en espagnol éprouvent tant de mal à capter et à exprimer. (Roa Bastos, 1982 ; 14).

3. Il y a donc cette « présence linguistique du guarani » dans l'œuvre de Roa Bastos, doublée d'un engagement très fort pour la défense des cultures autochtones. Cet engagement passe par exemple par la publication en 1978 d'une compilation de textes fondamentaux sur les mythes guarani collectés par des ethnologues (dont León Cadogan, Hélène et Pierre Clastres, Bartolomé Meliá) intitulée *Las Culturas condenadas*. À la fin des années 1970, Roa Bastos alerte donc sur les dangers qui menacent les cultures autochtones, en s'appuyant évidemment sur sa notoriété sur la scène internationale et notamment la scène universitaire française.
4. Il participe ensuite au volume dirigé par Rubén Bareiro Saguier, *Literatura Guaraní del Paraguay* paru en 1980 : il y écrit l'introduction du chapitre sur les textes Aché-Guayaki, introduction qu'il intitule « Un pueblo que canta su muerte » (une image reprise à son *Réquiem de fuego*). Ce volume compile notamment les textes mythiques des Mbya-Guarani collectés par León Cadogan qui les intitule *Ayvu Rapyta*, titre ensuite traduit par *El fundamento del lenguaje humano*, repris par Clastres dans *Le Grand Parler*. Le volume contient également les textes mythiques des Apapokuva collectés par l'ethnologue brésilien d'origine allemande Curt Nimuendajú-Unkel au début du XXe siècle, d'abord parus en allemand puis traduits en espagnol par Juan Francisco Recalde sous le titre *La Leyenda de la Creación y Juicio Final del Mundo*.
5. C'est de cette traduction, qui circulait déjà à l'époque de la composition d'*Yñipyru* (*El principio*) datée de 1947-1948 pour sa première version, dont s'inspire Roa Bastos pour composer *Yñipyru*, long poème de cinq sections racontant le mythe de la création guarani : « El Principio » ; « El Primer Hombre » ; « Nacimiento de Kuñá », la femme ; « Castigo de Kuñá » ; « La destrucción ». Si Roa Bastos a plusieurs fois repris le texte, conformément à sa poétique des variations, nous travaillerons sur le texte paru en 1995 dans les *Poesías reunidas*, qui constitue – à notre connaissance – la dernière version proposée par l'auteur.
6. En comparant *Yñipyru* aux poèmes mythiques guarani recueillis par les ethnologues, nous constatons que l'une des transformations proposées par Roa Bastos est l'ajout du descriptif, un descriptif qui n'est pas vraiment déployé dans les textes sources, notamment celui de Nimuendajú. Nous verrons que ce descriptif semble avant tout signaler sa propre impossibilité, puisque le divin ne peut être véritablement appréhendé. Tout se passe alors

comme si la vision se substituait à la vue : loin de n'être qu'un jeu de mots, nous verrons que cette substitution de la vision à la vue est au cœur de la poétique roabastienne.

Décrire, ou écrire d'après un modèle

7. Dans *Yñipyru*, le descriptif est bien ce « lieu du texte où se polarise et se fonde la mémoire (les différentes mémoires) du lecteur » (Hamon, 1993 ; 6), des mémoires que la poésie de Roa Bastos maintient vivantes, transforme, crée ou modèle. Philippe Hamon écrit qu'un savoir « est un texte déjà écrit ailleurs, et [que] la description peut donc être considérée toujours, peu ou prou, comme le lieu d'une réécriture, comme un opérateur d'intertextualité ; *des-cribere*, [...] c'est écrire d'après un modèle » (Hamon, 1993 ; 48). Pour Roa Bastos, le premier modèle c'est Nimuendajú, comme l'indique l'exergue d'*Yñipyru* tiré des *Poesías reunidas* :

Selección de textos inspirados en algunos de los cantos que componen *La Leyenda de la Creación y Juicio Final del Mundo como Fundamento de la Religión de los Apapokuva-Guaraní*, recogidos por Curt Nimuendalú (sic) Unkel. (Roa Bastos, 1995 ; 112).

8. *La Leyenda* recueillie par Nimuendajú raconte dans le premier chapitre, « *Yñipyru* », la création du monde par Ñanderuvusu, *El Gran Padre*, puis la création de Ñanderu Mbaekuaá, Notre Père qui sait toute chose, puis la création de la femme Kuña et enfin celle des faux jumeaux ; ce premier chapitre compte 47 paragraphes. Le second chapitre, « *Guyrapoty* », raconte la destruction, la longue marche des hommes avant le déluge et se termine sur l'image des rescapés frappant aux portes du ciel ; ce chapitre compte 12 paragraphes. Dans le poème de Roa Bastos, les quatre premières sections reprennent le début du premier chapitre de Nimuendajú (Roa Bastos ne développe pas la longue histoire des faux jumeaux qui occupe pourtant la quasi-totalité des 47 paragraphes du chapitre chez Nimuendajú) ; la dernière section du poème de Roa Bastos, « *La destrucción* », correspond au second chapitre de Nimuendajú, « *Guyrapoty* ». En comparant plus précisément les deux textes, nous remarquons que le premier paragraphe de quelques lignes chez Nimuendajú correspond chez Roa Bastos à la première section de son poème, avant la création de Ñanderu Mbaekuaá, première section s'étendant sur de plus de 90 vers chez Roa Bastos. Qu'ajoute Roa

Bastos par rapport à Nimuendajú ? Du descriptif, et un descriptif pour le moins paradoxal, comme nous le verrons.

9. Roa Bastos mentionne une autre source en exergue dans la version des *Poesías reunidas* : il s'agit de la genèse recueillie et publiée par León Cadogan sous le titre *Ayvu Rapyta*. Si l'ouvrage de Cadogan est paru dans sa version complète en 1959, donc une dizaine d'années après la première parution du poème de Roa Bastos, la première version de Cadogan est de 1946. Il est donc plus que probable que Roa Bastos en ait eu connaissance tant l'hypotexte est évident. En effet, si Roa Bastos ne reprend pas la trame de Cadogan, il s'inspire de nombreuses images, et notamment du réseau métaphorique de la lumière et des ténèbres, dans un descriptif qui déploie de multiples paradoxes.

Les paradoxes du descriptif

10. En se penchant plus précisément sur ce descriptif dans la première section du poème de Roa Bastos, un premier paradoxe apparaît : ce descriptif ne décrit pas, il exprime l'indescriptible. En effet, *Yñipyru* est rempli d'oxymores, d'antithèses, de paradoxes répétés, réunissant tout et son contraire : « el trueno silencioso » au vers 1, « la luz que aún no era la luz, / el viento que no aún era el viento » aux vers 13-14, « oídos todavía de piedra / ojos todavía sin miradas » aux vers 31-32, « la luz cegadora » au vers 49, et bien sûr tout un réseau omniprésent d'isotopies contraires de la lumière et des ténèbres : « oscuridad », « tinieblas », « gran noche », « remolino oscuro » d'une part ; « su diestra relampaguante », « un sol sobre el pecho », « la luz », « el relámpago », « un fuego azul », « el Gran Padre Brillante », « sus latidos resplandecientes » d'autre part (Roa Bastos, 1995 ; 113-115). Évidemment, ce paradoxe du descriptif qui tend vers l'indescriptible vient de la nature de l'objet à décrire : le divin, la création, *Nuestro Padre Último Primero*, Ñanderuvusu. Le divin, par nature, relève de ces *inobjets* de la description : le sacré, l'invisible ne peuvent être vus, saisis.
11. Si le premier paradoxe du descriptif tient donc au caractère indescriptible du divin, l'intérêt et la singularité du poème de Roa Bastos viennent de ce que celui-ci est pourtant tout entier porté par un élan descriptif, par le désir de voir l'invisible. C'est le second paradoxe du descriptif dans *Yñipyru* : l'indescriptible ne signe pas la défaite du désir descriptif. En effet,

dans les deux premières sections consacrées à Ñanderuvusu et au premier homme, Ñanderu Mba'ekuaa, le poème de Roa Bastos est animé d'une tension vers le portrait : il s'agit de saisir le « rostro » de Ñanderuvusu, terme répété à six reprises uniquement dans les sections 1 et 2. Cette tension correspond à un désir de voir mis en abyme dans ce passage :

Subido a la rama más alta del árbol
más alto,
buscó la faz de Ñanderuvusu,
pero sólo podía ver a ciegas
el gran sol de su pecho.
[...]

¿Cómo eres, Ñanderuvusu,
cómo es tu rostro?, preguntó Ñanderu-
Mba'e Kuaa:
Ñanderuvusu no contestó,
le mostró solamente el espejo
azulado del agua.
(Roa Bastos, 1995 ; 116-117).

12. Tout comme Ñanderu Mba'ekuaa, « El Primer Hombre », le lecteur cherche à voir Ñanderuvusu, à saisir son visage, mais le portrait se dérobe en permanence, ce que signalent les répétitions qui épuisent la possibilité descriptive, comme si l'abondance nourrissait la lacune de la description. Philippe Hamon souligne à cet égard le lien entre descriptif, radotage et tautologie, qui donne au texte l'impression de faire du « sur place » (Hamon, 1993 ; 78) : et, en effet, progresse-t-on dans le portrait de Ñanderuvusu ? On sait qu'il est étincelant, avec ce soleil sur la poitrine : voilà ce que dévoile le poème... Le lecteur est tout comme ces « murciélagos eternos / celosos [...] [que] se abalanzaron sobre Ñanderuvusu / queriéndole azotar el rostro con sus alas » aux vers 61 et suivants (Roa Bastos, 1995 ; 114) : nous approchons, nous frôlons, aveuglés, cette lumière éblouissante qui englobe tout, sans parvenir à en saisir les contours.

13. Si *Yñipyru* déploie le paradoxe du descriptif dans une tension entre l'impossible saisie et le désir de percevoir, c'est aussi par la mise en œuvre d'une poétique très sensuelle faite d'images, de couleurs, de sensations. Nous pensons par exemple au contraste saisissant, très pictural, entre obscurité et lumière, mais aussi au « fuego azul » (Roa Bastos, 1995 ; 114), ou encore à l'ouïe très sollicitée dans le poème : c'est le tonnerre qui éclate, ce sont les battements de Ñanderuvusu, c'est « la voz de Ñanderuvusu / [que] llenó el mundo de grandes suspiros », et dans les autres sections du poème, c'est « el zumbido musical / de sus gestos profundos », c'est Ñanderuvusu « alzando más la voz », et c'est surtout le vacarme de la Destruction, « el gran ruido » : « volvió a caer como un gran trueno / la voz de Ñanderuvusu », puis ce sont la marche et la danse des hommes « a compás del canto sagrado », « golpeando la tierra con el ritmo creciente / de [sus] largos

arcos », « el canto sagrado del final » (Roa Bastos, 1995 ; 116, 118, 121-123), ce requiem qui reste pourtant inconnu du lecteur, dans le hors-champ sonore du poème. Là encore, le lecteur ressent la puissance du mythe mais c'est à lui d'en construire l'univers sensoriel grâce au pouvoir de son imagination.

14. Cette poétique sensorielle repose également sur de nombreuses métaphores : figure de l'image, la métaphore nous invite à explorer une autre piste. En effet, le lecteur aveuglé par le divin est touché par le sacré grâce au pouvoir de son imagination : il s'agirait alors de substituer à la vue, imparfaite et impossible, la vision, celle qui permet l'extase mystique ou poétique, tant il est vrai que le mystique et le poète partagent bien des points communs pour Roa Bastos.

Substituer la vision à la vue : la poésie mystique

15. Dans un article intitulé « Sobre el sentido ascético de la poesía nueva », placé en appendice des *Poesías reunidas*, Roa Bastos réunit le mystique et le poète, deux figures qui cherchent à s'élever au-delà de la réalité grâce à l'intuition :

[E]l místico religioso y el poeta no proceden por avances cognoscitivos, sino por levitación intuitiva. Su lógica no es la lógica consciente [...]. Al místico y al poeta la evidencia les es revelada por imprevistos traslumbramientos. Por la oración, si es verdadera, es decir, si encierra el alma viva en anhelo de eternidad, logrará el místico transfundirse en el océano del Ser Divino. Por la metáfora, si es verdadera, es decir, si encierra el valor del instante eternizado y vivo por sí mismo, llevará el poeta al ápice de su misión de creador (Roa Bastos, 1995 ; 164).

16. Pivot du descriptif dans *Yñipyru*, la métaphore est au poète ce que l'oraison est au mystique : « una rampa por la cual se consuma la evasión del ámbito estrecho y perecedero para alcanzar, en cambio, la plena comunión con la divinidad » (Roa Bastos, 1995 ; 164). Parce qu'elle est fondamentalement sortie de soi, cette extase poétique invite le lecteur à décentrer ses perspectives pour faire l'expérience d'une communion avec le monde : la métaphore rejoint pleinement le mythe puisque tous deux nous rapprochent de cette communion.
17. Alors que le mythe est plus volontiers associé au mode narratif, de par son étymologie, cette adéquation entre le descriptif et le mythe constitue

une entrée pour interroger la bipartition narratif / descriptif contestée par Philippe Hamon. En effet, Roa Bastos fait de la sensation – celle du poète et celle que le poète insuffle à sa création – le fondement de l'écriture poétique :

El poeta se siente – reparemos en el valor de esta palabra – insertado en la intersección de los vastos círculos deslumbrantes del universo. La más pequeña cosa adquiere un sentido enorme al fulgor de su sensibilidad. [...] No describe, no traza líneas demarcatorias, no hace mero diseño por yuxtaposición de las partes que son objeto de su visión. [...] Se trata nada menos que de hallar el sentido, las relaciones profundas, de las cosas; no sus reflejos superficiales; se trata de animar la cosa, el objeto; no inmovilizarlo bajo nuestra mirada (Roa Bastos, 1995 ; 169).

18. Pour insuffler la vie, le poète ne doit donc pas décrire au sens où l'entend la tradition réaliste, mais suggérer, faire sentir ; c'est le sens de l'élan descriptif du poème, porté par un univers sensoriel très riche, à la recherche d'une vision. Le mythe ne serait donc pas lié au narratif mais davantage au descriptif car c'est celui-ci qui permet la vision. C'est pourquoi la poésie de Roa Bastos n'innove pas au niveau narratif, puisque *Yñipyru* suit globalement le récit mythique de Nimuendajú, mais innove au niveau descriptif, dans la vision poétique offerte au lecteur. De cette manière le poète peut mener à bien sa mission, comme l'indique Roa Bastos dans son article « Anotaciones para la ubicación y deslinde de la poesía actual » : « Todo poeta para ser verdadero, no debe discurrir en verso, sino inventar mitos » ; Roa Bastos cite Platon et ajoute « Este inventar mitos es quizás la razón suprema de la poesía » (Roa Bastos, 1995 ; 167) :

En la creencia en el “mito” y la sutil empresa demiúrgica de suscitarlo; en la fe poética, en fin, puesto que solamente ella, como tal fe, puede producir el milagro estético que no es otra cosa, como también acontece en la fe religiosa, más que la momentánea y súbita suspensión de las leyes naturales, en este caso, las normas lógicas o formales (Roa Bastos, 1995 ; 168a).

19. Que fait finalement Roa Bastos en décrivant sans décrire l'acte créateur de Ñanderuvusu ? Dans ces répétitions qui épuisent la possibilité descriptive, nous remarquons une piste stimulante : Philippe Hamon explique en effet, *via* ce lien à la redondance, à la tautologie, au radotage, que le descriptif est lié au métalangage, que l'on retrouve d'ailleurs dans les opérations de traduction – et c'est bien en partie ce que fait Roa Bastos, traduire en les transformant des textes sources, qui sont eux-mêmes des traductions. Dans cette perspective, toute description parlerait davantage des mots que des choses (Hamon, 1993 ; 78) : alors, ce dont parle finalement *Yñipyru*,

c'est peut-être avant tout des origines de la poésie. Et si parler d'« effet de réel » n'a pas vraiment de sens pour *Yñipyru*, on peut en revanche parler d'« effet de vérité » : comme l'écrit Philippe Hamon, « la seule manière qu'a un texte littéraire [...] d'être vrai [...], c'est de se référer à la seule manifestation vérifiable, c'est de se citer, de se décrire soi-même (Hamon, 1993 ; 80). En ce sens, plus que le poème de la création du monde, *Yñipyru* serait bien « el principio », le commencement de l'écriture poétique – et c'est là toute la force d'une poésie véritablement démiurgique.

Conclusion

20. Dans ce long poème inspiré des mythes guarani, Roa Bastos joue une fois de plus sur les effets de miroirs, sur les mises en abyme qui rendent ses textes si vertigineux. Dans *Yñipyru*, ce vertige est celui de la création : création du monde par un dieu indescriptible, création du poème dans un jeu de reprises et de réécritures mythiques où le descriptif ne fait pas signe vers les choses, mais vers les mots. À l'image du chaman qui, sur terre, redouble les gestes des dieux, le poète déploie ainsi la création du monde tout en déployant sa propre création poétique – sa propre *variation*.

Bibliographie

Textes de Roa Bastos cités

ROA BASTOS Augusto, « El génesis de los Guaraníes. Leyenda de la creación y destrucción del mundo, tomada del original de Nimuendayú Unkel », interprétation et version d'Augusto Roa Bastos, in GONZÁLEZ JOVELLANOS Silvio (dir.), *Revista del Ateneo Paraguayo*, Asunción, n° 20, an 6, mars 1948.

ROA BASTOS Augusto, *Yo el Supremo* [1974], éd. Milagros Ezquerro, Madrid, Cátedra, 2007.

ROA BASTOS Augusto (éd.), *Las Culturas condenadas* [1978], Asunción, Servilibro, 2011.

C. BROCHARD, « *Yñipyru* d'Augusto Roa Bastos, ou le descriptif démiurgique »

ROA BASTOS Augusto, *Fils d'homme*, préface de Roa Bastos en français, traduction d'Iris Giménez, Paris, Belfond, 1982.

ROA BASTOS Augusto, *Poesías reunidas* [1995], éd. Miguel Ángel Fernández, Asunción, Editorial El Lector, 2003.

Autres ouvrages cités

BAREIRO SAGUIER Rubén, *Literatura guaraní del Paraguay*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980.

BAREIRO SAGUIER Rubén, VILLAGRA MARSAL Carlos, *Poésie guarani*, édition trilingue guarani-espagnol-français, Genève, Éditions Patiño, 2000.

CADOGAN León, *Ayvu Rapyta*, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, ciências e letras, 1959.

CLASTRES Pierre, *Le Grand Parler. Mythes et chants sacrés des Indiens Guaraní*, Paris, Seuil, 1974.

HAMON Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1994.

NIMUENDAJÚ-UNKEL Curt, *Los mitos de creación y de destrucción del mundo como fundamentos de la religión de los Apapokuva-Guaraní* [1914], Lima, Centro Amazónico de Antropología y Aplicación práctica, 1978.