

Littérature et esclavage

Sous la direction de Sarga Moussa

Avant-Propos de Jean Ehrard

ÉDITIONS DESJONQUÈRES

RIMES DÉCHAÎNÉES :
L'ŒUVRE POÉTIQUE DE JUAN FRANCISCO MANZANO
ET SON TRADUCTEUR VICTOR SCHËLCHER

FRANK ESTELMANN

Juan Francisco Manzano est célèbre pour avoir été le seul esclave dans le monde hispanophone du XIX^e siècle à avoir laissé une autobiographie à la postérité. Cette autobiographie a été rédigée dans les années 1830 à l'instigation du promoteur de littérature le plus important à Cuba de l'époque, Domingo del Monte¹. Ne pouvant paraître à Cuba sous la censure, elle a été publiée pour la première fois en 1840 dans une traduction anglaise réalisée par l'abolitionniste anglais Richard Madden dans le *Anti Slavery Report* de Londres sous le titre de *History of the Early Life of the Negro Poet*². Victor Schœlcher, de son côté, a inclus la traduction de trois poèmes de Manzano dans son ouvrage *Abolition de l'Esclavage ; examen critique du préjugé contre la couleur des Africains et des sang-mêlés* publié en 1840 après avoir été lui-même à Cuba à la fin des années 1820. Je reviendrai plus tard sur Schœlcher, après avoir traité le récit autobiographique de Manzano. Ce récit comporte notamment de nombreuses indications sur la trajectoire du poète-esclave, utiles pour l'interprétation de son œuvre. Dans la deuxième partie de cette étude, j'évoquerai d'abord l'ensemble de l'œuvre poétique de Manzano, avant d'analyser quelques poèmes exemplaires de cette poésie de l'esclavage. Mais voyons d'abord le poème le plus connu de Manzano, « Treinta años ».

IMITATION ET ESCLAVAGE : OBSERVATIONS SUR LES TECHNIQUES
DE *VARIATIO* DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE DE MANZANO

Le récit autobiographique de Manzano est considéré aujourd'hui comme le texte de référence sur la question de l'esclavage à Cuba dans les premières décennies du XIX^e siècle. De nombreuses études ont analysé ce témoignage émouvant sur les souffrances de l'esclave et son ancrage dans le contexte historique de cette période. En revanche, la poésie de Manzano n'a fait l'objet que de peu d'analyses. On pourrait même dire que l'œuvre poétique de l'auteur est encore à

découvrir, même si les poèmes de l'auteur sont connus depuis longtemps. Les quelques remarques qui leur sont consacrées par la critique littéraire récente sont souvent décevantes. Ces remarques sont en général conditionnées par un a priori négatif, qui se résume au reproche selon lequel les poèmes de l'esclave-poète n'exprimeraient que de manière indirecte, car dépendant de la tradition poétique classique, la référence à la vie d'esclave. Ce jugement a contribué au fait que ces poèmes ne sont que rarement mentionnés hors de leur cadre biographique premier, à commencer par « Treinta años ». Il est vrai que la récitation de ce poème, au sein du cénacle littéraire de Del Monte, aurait incité le promoteur culturel à lancer la souscription pour obtenir l'affranchissement de l'esclave – lequel eu lieu peu après³. Mais doit-on pour autant s'arrêter à ce constat ?

Parmi les indices les plus concluants qui vont à l'encontre de cette délimitation du champ de recherche, on peut mentionner le récit autobiographique même de Manzano. Dans ce récit, Manzano ne se contente pas de donner le résumé de ses souffrances perpétuelles en tant qu'esclave depuis sa jeunesse dans la maison de sa première maîtresse, la marquise Jústiz de Santa Ana. Le récit étant rétrospectif, et de surcroît téléologique, il a également une tendance à totaliser le discontinu et le morcelé de l'expérience vécue. Parmi les sujets qu'il met le plus grand soin à développer se trouve l'histoire de la vocation de poète de l'auteur. Manzano, qui était un esclave domestique, découvre la poésie très jeune par le fait qu'on lui accorde tacitement une certaine éducation intellectuelle. Selon son autobiographie, son éveil à la poésie date alors de l'âge de 12 ans, époque à laquelle il dit avoir dicté des dizains à une fille appelée Serafina⁴. Son allégresse et la vivacité de son génie poétique lui valent le sobriquet de « Bec d'or⁵ ». Peu après, le caractère du jeune esclave commence pourtant à sombrer dans une certaine mélancolie comme de nombreux passages le soulignent dans la suite du texte⁶. Pendant les années suivantes, marquées par une litanie de punitions, de coups de fouet et de déboires, il continue de composer et d'improviser pour se consoler des poèmes de circonstance, tout empreints de tristesse. « [...] J'avais en mémoire tout un cahier de poèmes⁷ », se rappelle-t-il. Quand il entre au service d'un des fils de la marquise, Nicolás Cárdenas y Manzano, il apprend à lire de façon autodidacte en imitant son maître. Grâce à la bibliothèque de Cárdenas y Manzano, le futur directeur de l'Académie littéraire cubaine, il peut étudier de manière clandestine les manuels de rhétorique, dont il dit d'avoir mémorisé des pages entières, « comme un perroquet⁸ ». Pendant cette période, Manzano apprend à écrire en

imitant l'écriture de son maître. Il se perfectionne ensuite en copiant les *letrillas* de Juan Bautista Arriaza (1770-1837)⁹, poète néo-classique espagnol et traducteur de Boileau qu'il imite, persuadé qu'il serait comme lui poète ou qu'il saurait versifier¹⁰.

Si son récit autobiographique se termine avec sa fuite en 1817 à la Havane, on sait par d'autres sources que Manzano s'est consacré à la poésie amoureuse au début des années 1820. Il a publié son premier recueil de poèmes – *Poesías líricas*, aujourd'hui perdu – en 1821. On sait également qu'il a publié un deuxième choix de poèmes en 1830 – *Flores pasageras*, également perdu – et qu'il a rencontré à cette époque Domingo del Monte. Dans les années suivantes, celui-ci l'a aidé à publier quelques-uns de ses poèmes dans des magazines comme *El Album*, *El Aguinaldo Habanero* ou *La Moda o Recreo de las Damas*¹¹. Au moment où il rédige son récit autobiographique, au milieu des années 1830, Manzano a donc déjà gagné la reconnaissance du public lettré. Il est le seul Noir et esclave admis dans le cercle littéraire de Del Monte, une *tertulia* qui a été le centre littéraire le plus rayonnant dans l'île depuis la fermeture par les autorités coloniales de l'*Academia Cubana de Literatura* en mars 1834. Son récit donne donc un éclairage particulier sur l'esclavage à Cuba au début du XIX^e siècle. Manzano y figure comme un « individu modèle¹² ». En soulignant son éducation intellectuelle, l'auteur marque ainsi la distance qui l'a toujours séparé des autres esclaves, notamment de ceux qui travaillent dans l'enfer de la canne à sucre.

On peut considérer l'œuvre poétique de Manzano comme une tentative de renouer avec la poésie classique. D'un point de vue formel, cette œuvre se compose de sonnets, d'odes, de *romances* et d'épithames, formes closes dont le poète ne se départit jamais. S'y ajoute la référence constante aux thèmes lyriques traditionnels, allant des lieux communs de la pastorale au discours amoureux pétrarquiste, que Manzano transgresse parfois au profit du vérisme, c'est-à-dire en traitant de thèmes régionaux mettant en valeur le paysage et le vocabulaire cubains. Les jeunes auteurs du cénacle ont été incités par Del Monte à se consacrer à ce type d'écriture. Manzano s'est acquitté de cette tâche avec des poèmes comme « Al cerro de Quintana » (Au mont de Quintana) et « A la ciudad de Matanzas. Después de una larga ausencia » (À la ville de Matanzas. Après une longue absence)¹³, qui forgent l'image nostalgique d'un des paysages caractéristiques de l'île composé de mangles et de raisins, de montagnards et de cabanes, de vieux ponts et d'une ville – Matanzas – en pleine modernisation. Ces deux poèmes pleinement

inscrits dans la découverte du réel, selon les modèles romantiques, font partie de ceux que Victor Schœlcher a traduit français.

Conformément à la destinée qu'il s'est construite dans son autobiographie, Manzano a réussi à transformer poétiquement sa marginalisation sociale en une valorisation de soi. D'autre part, il est clair que sa poésie est à la fois liée au renouveau national des lettres cubaines – au sein duquel la voix des écrivains noirs et/ou esclaves a été habituellement mise à l'écart – et aux formes canoniques de la production lyrique d'une culture européenne par rapport à laquelle l'auteur assure la validité de sa créativité poétique. Rien d'étonnant, dans ces conditions, à ce que beaucoup de critiques récents aient éprouvé un malaise à l'égard d'une création qui paraît manquer d'originalité. Ainsi on s'est demandé si les vers de Manzano n'étaient que des « balbutiements plus ou moins heureux » attestant de l'effort surhumain de l'auteur à sortir de son ignorance¹⁴. On a aussi regretté que le langage poétique de Manzano soit si codé, indirect et imitatif qu'il aurait fait disparaître les marques mêmes de l'esclavage¹⁵. Si l'autobiographie de Manzano est louée pour sa narration « sans rhétorique »¹⁶, pour la manière dont elle « affronte le choc » de l'esclavage, ou pour la façon dont elle fait entrer le matériaux de la vie dans la prose¹⁷, sa poésie, par contre, faute d'outils critiques de la part de l'interprète, a la réputation d'avoir donné du monde une vision rassurante. Il est vrai qu'on l'a louée comme étant « pleine de musicalité et de sympathie poétique¹⁸ ». Néanmoins, on n'a affaire ici qu'au revers d'un discours discriminant qui conteste au « poète mineur¹⁹ » Manzano toute originalité et va jusqu'à affirmer que la poésie de l'esclave serait le produit d'une *servilité* innée. Pour ne pas avoir été moulée sur « l'expérience personnelle, les attitudes et les sentiments », mais sur les codes poétiques courants, elle illustrerait par là même « les défauts de toute la période du romantisme hispanoaméricain – une période d'imitation²⁰ ». On comprend donc l'indifférence mêlée de déception d'une grande partie de la critique universitaire quand elle évoque les contours d'une œuvre poétique qui ne pouvait s'adapter, selon elle, à la dure réalité de l'esclavage²¹. Précurseur de ce présupposé, José Luciano Franco n'avait pas hésité à évoquer en 1937 l'influence « funeste » sur Manzano qu'aurait exercée Juan Bautista Arriaza, que l'esclave aurait eu tort de prendre comme modèle²².

Il paraît pourtant nécessaire de mettre l'œuvre de Manzano en rapport avec la situation de communication de ce dernier. On se voit alors obligé de séparer le corpus des poèmes en deux parties : d'une part ceux qui ont paru à Cuba du vivant de l'auteur, d'autre part ceux

qui ont été publiés à l'étranger (c'est-à-dire par Madden) ou de façon posthume. Cette différence est importante car elle coïncide avec la manière dont est traité le sujet de l'esclavage. Tandis qu'on trouve dans le premier corpus des poèmes qui évitent le sujet de l'esclavage ou qui le représentent de manière oblique, les poèmes du deuxième corpus de textes affichent parfois une hostilité explicite aux abus du système esclavagiste. Pourtant, j'écarterai par la suite ces derniers poèmes pour plusieurs raisons. Comme l'autobiographie, ils ne nous renseignent que de manière indirecte sur les conditions réelles de la situation de communication – et sur ses contraintes²³ – dans laquelle se trouvait Manzano. Alors qu'ils permettent sans doute d'entrevoir ce que l'esclave-poète aurait publié dans un autre contexte que celui de la censure qui régnait à Cuba pendant les années 1820 et 1830, surtout pendant le régime de Tacón (1834-1837) qu'on a qualifié de « farouche » en la matière²⁴, ces poèmes sont, du fait même qu'ils n'ont pas été publiés, moins riches en enseignements sur la relation entre littérature et esclavage à la période qui nous occupe – ils n'ont d'ailleurs pas été traduits par Schoelcher²⁵.

La population de Cuba dans la première moitié du XIX^e siècle se composait pour la majorité d'esclaves ou d'ex-esclaves, non seulement pour avoir été depuis longtemps un des pays les plus marqués par la traite, mais parce que les trafiquants d'esclaves et les planteurs cubains contournaient systématiquement, par une espèce de contrebande officieuse, la loi qui abolissait la traite depuis le pacte anglo-espagnol de 1817. De fait, ils déplaçaient pendant les premières décennies du XIX^e siècle de plus en plus de Noirs dans cette île de la Caraïbe, la moins touchée par les révoltes d'esclaves et le mouvement abolitionniste. On a remarqué que les années 1830 et 1840 ont même marqué le point culminant de la traite à Cuba, surtout parce que la *plantocratie* du pays espérait profiter de la baisse de production du sucre dans le reste des îles Caraïbes, plus touchées par la crise de la production esclavagiste et par les mouvements abolitionnistes. La présence dans l'île des grandes figures du combat abolitionniste, tel que Richard Madden, à partir des années 1830, s'explique justement par cette particularité cubaine d'un retard en matière d'abolition de la traite – malgré le deuxième pacte anglo-espagnol en 1835, qui interdisait le déplacement d'Africains. Or, l'approche réformatrice et libérale de l'esclavage – largement inspirée par le libéralisme européen et par des penseurs antiesclavagistes mais réformateurs comme Alexander von Humboldt – et l'« icône de peur Haïti », comme l'historien Michael Zeuske²⁶ appelle la peur répandue dans la population créole de la Caraïbe – et notamment à

Cuba – d’une révolte d’esclaves à l’image de 1791, rendaient impensable l’idée d’une prise de conscience collective des esclaves qui se trouvaient à Cuba. Ni la censure coloniale, ni la censure plus subtile des planteurs, ne permettaient d’élever la voix en faveur de l’affranchissement en masse des esclaves qui se trouvaient sur l’île; du coup, on peut dire que « la représentation de la souffrance de l’esclave et la capacité de celui-ci à produire des œuvres d’art ont été extrêmement révolutionnaires du seul fait de leur existence²⁷ ». En effet, le seul fait que Manzano fût paraître quelques-uns de ses poèmes dans des revues publiées par les libéraux cubains comme *Del Monte* doit être considéré comme tout à fait exceptionnel. Si l’on se demande pourquoi la force rhétorique du motif de l’esclavage est atténuée dans ces poèmes, la réponse à cette question est donc simple : ceux-ci sont fortement déterminés par des contraintes extérieures. Il ne faut pas oublier que les romans abolitionnistes d’écrivains comme Tanco, Villaverde, Suárez y Romero ou même Gómez de Avellaneda qui, eux, appartenaient à l’élite créole du pays, n’ont été publiés à Cuba que très tardivement, la plupart après l’abolition de l’esclavage sur l’île (1880-1896)²⁸.

La parole oblique : « El hortelano » et « Al cerro de Quintana »

C’est notamment le cas dans des poèmes comme « *El hortelano* » (Le jardinier) ou « *Al cerro de Quintana* » (Au mont de Quintana). Ces deux poèmes publiés du vivant de l’auteur renvoient au lieu commun classique de la prison d’amour²⁹. En imitant les lieux communs de la *poesia amatoria* ils évoquent la subordination du poète-amant à la force adverse de l’amour qui enchaîne celui qui a été atteint par les flèches de Cupidon. Toutefois, les résonances intertextuelles accentuent le motif topique des « chaînes esclaves » (« *esclavas cadenas*³⁰ »), elles l’intensifient au plan du discours amoureux et transposent alors la figure du *servus amoris* dans le domaine de l’esclavage.

Quant à « *El hortelano* », ce poème d’apparence purement ludique porte en sous-titre, ce qui n’est peut-être pas sans importance, l’essence même du reproche que la critique a fait au poète : « *Idilio – Imitación de Arriaza*³¹ ». Or « *El hortelano* » est en effet une imitation d’un poème d’Arriaza intitulé « *La impresión primera o El pescador. Idilio*³². » Même si Manzano a transposé la scénographie maritime de son modèle dans le paysage d’une pastorale, l’organisation des deux poèmes est tout à fait analogue. Dans les deux cas, une figure masculine caractérisée par sa simplicité de mœurs et par la vie rustique

qu'elle mène (il s'agit d'un jardinier dans le cas de Manzano et d'un pêcheur chez Arriaza) lance un défi à Cupidon. Tout en soulignant qu'ils sont très contents avec les trésors qu'ils possèdent déjà, le jardinier et le pêcheur demandent au dieu de l'amour de ne pas les importuner avec ses flèches. Dans un refrain suggestif (*estribillo* en espagnol) inséré à la fin de chaque strophe, ils déclarent leur amour à leur activité respective. Tandis que la barque et ses filets de pêche sont présentés comme le trésor du pêcheur, l'œillet et la rose sont la fierté du jardinier. Les deux hommes sont par ailleurs tout à fait conscients du vasselage qu'ils savent que Cupidon réserve à ceux qu'il a assujettis à sa loi. Ils connaissent les tourments de Nérine (dans le cas du pêcheur) et de Phillis (dans le cas du jardinier), deux figures mythologiques délaissées par leurs amants infidèles dans un cadre naturel semblable au leur. C'est là un destin qu'ils préfèrent éviter. Toutefois, à la fin des deux poèmes, Cupidon se venge d'eux à l'aide de deux figures de femmes puisées dans la tradition élégiaque latine (Silvia, Lesbia). Les regards de ces deux figures féminines pénètrent dans les cœurs de deux hommes et les rendent irrémédiablement et tragiquement amoureux. De cette façon, le pêcheur et le jardinier sont punis pour leur insolence et leur imprudence. Les deux poèmes conjuguent à la fin l'image d'un rivage et d'un jardin assujettis par Cupidon qui triomphe sur l'harmonie initiale du paysage et sur la fierté des hommes.

Or, les deux romances en octosyllabes d'Arriaza et de Manzano s'inscrivent profondément dans la tradition classique. Artifices poétiques, cas de figure répertoriés, on retient de leur lecture d'abord les thèmes classiques de la blessure irrémédiable que Cupidon perce dans la poitrine de ceux atteints de ses flèches, du « *giovenile errore* » du début des *Canzoniere* de Pétrarque et de nombreux autres motifs attestant de la tradition pétrarquiste et élégiaque dans laquelle ils s'inscrivent. Cependant, si l'on renonce à un parti pris simplificateur (le reproche d'« épigonalité »), les poèmes de Manzano se révèlent riches en découvertes intellectuelles. Tout d'abord, l'imitation du poème d'Arriaza n'empêche pas Manzano de marquer le sujet de l'esclavage. Bien au contraire, il l'introduit dans l'intertexte en procédant par une transformation thématique des données d'Arriaza qui s'ajoute encore à la translation spatiale (passage de la mer au jardin). Car dans la deuxième strophe du poème, « *El hortelano* » compare le danger que la rose bourgeonnante court quand elle est exposée au soleil brûlant avec le danger auquel est confronté le jardinier en face de l'esclavage tyrannique (« *esclavitud tirana* ») de l'amour. Il s'agit d'un esclavage contre lequel le jardinier se croit –

à tort – mieux protégé que la rose avec laquelle il s'identifie.

Il est par ailleurs tout à fait frappant que le champ lexical qu'emploie Manzano pour caractériser l'amour soit beaucoup plus violent que celui employé par Arriaza – Cupidon est traité d'assassin et de traître, et le jardinier lui reproche explicitement sa cruauté. L'écart que creuse Manzano entre « El hortelano » et « La impresión primera o El pescador » est approfondi encore par la substitution du motif du vasselage de l'amour chez Arriaza avec celui de l'« esclavage tyrannique ». Il est vrai que les chaînes amoureuses comme métaphore de l'obsession amoureuse et l'image de la « belle prison » d'amour dans laquelle est enfermé l'amant fidèle appartiennent à la topique du discours amoureux. En s'écartant de « La impresión primera o El pescador », « El hortelano » ne se détache pas de la tradition pétrarquiste, élégiaque ou de celle des *cancioneros* dans lesquels le motif de l'amour « esclavagiste » a une certaine influence : les élégies de Tibulle et leur réception en témoignent³³. Le poème de Manzano reste alors dans les limites d'une *variatio* du discours amoureux classique, et c'est la raison pourquoi il a pu être publié à l'époque. Mais il est clair que Manzano transgresse les données thématiques de « El Pescador » et en remotive l'action : à travers Cupido il lance un défi à l'esclavage en soulignant notamment la brutalité de la situation dans laquelle se trouve l'amant-esclave, l'inégalité de la lutte contre le dieu de l'amour, la solitude et l'accablement qui en résultent pour le poète-jardinier. Si, chez Arriaza, on voit surgir un désir insatisfait de liberté et d'harmonie du locuteur contre la contrainte de la sphère codifiée de l'amour, Manzano se sert de ce cadre pour le transformer avec une protestation contre l'amour « esclavagiste ».

Le même procédé de transposition thématique paraît également dans « Al cerro de Quintana³⁴ ». Sur fond de paysage cubain, le locuteur de ce poème évoque sa relation avec sa muse Lesbia, figure prise encore une fois chez Catulle. Le souvenir du bonheur partagé avec Lesbia sur les flancs de la colline qui, en tant que lieu topique de l'aménité, est décrite comme gracieuse, aimable et douce, a pourtant été détruit par un « brouillard dense » (« densa niebla ») non spécifié qui a séparé les deux amants et qui a ainsi détruit l'idylle dans le cadre naturel de la scène évoquée. Ainsi a été étouffé le cœur du locuteur désormais condamné à la douleur, aux pleurs éternels et à produire un « misérable chant » (« miserable canto »). Ne serait-ce que par l'insertion du motif des « chaînes esclaves » de l'amour dans la dernière strophe du poème, – « Mis amorosas penas/Mis esclavas cadenas/Condéname a dolor, a eterno llanto », donc des

« chaînes esclaves » responsables du manque de liberté du locuteur et par conséquent pour son malheur –, ce poème pourrait s'abstenir de traiter de l'esclavage au sens propre. Or, ce n'est pas le cas. Deux motifs de la topique amoureuse, celui des chaînes de l'amour et du vasselage de l'amant à la Dame, sont reliés et traduits dans le champ lexical de l'esclavage. En introduisant dans le discours amoureux le thème de l'esclavage, mouvement dans lequel est redoublée la rhétorique de la subordination involontaire de l'amant envers l'objet amoureux et celle de la perte d'espérance devant une situation violente, le poème intensifie dans la *variatio* de son modèle l'adversité dans laquelle se trouve le locuteur. Ainsi, « Al cerro de Quintana » plaint avec les effets néfastes de l'amour tyrannique et le manque de liberté du locuteur – fût-ce de manière oblique – les peines de l'esclavage. Le lecteur se trouve alors obligé, une fois encore, d'analyser en quoi l'*imitatio* contribue non pas à la mise à l'écart, mais au contraire à l'exposition du thème de l'esclavage.

C'est le moment d'évoquer un des poèmes antiesclavagistes de l'auteur qui nous renseigne sur la frontière entre ce qu'il a pu dire au grand public de l'île et ce qu'il devait taire : « La esclava ausente³⁵ » (L'esclave absente), poème qui n'a pas été publié de son vivant et dans lequel Manzano a affiché une hostilité explicite l'égard de l'esclavage. Ce poème associe l'hostilité du locuteur à sa condition à un discours sur l'amour en tant que « précepte barbare » (« bárbaro precepto ») qui dépouille l'être de sa « douce liberté » (« la dulce libertad »). À la limite, les vers correspondants s'inscrivent dans la topique amoureuse déjà mentionnée. Mais le droit d'aimer y est présenté comme un droit naturel et inviolable par principe, et religion, amour et nature sont convoqués pour sa défense. De plus, étant donné que l'assujettissement amoureux et la servitude de l'esclave qui prend la parole sont explicitement mis en rapport, et que la distance géographique qui sépare les deux « esclaves » – la référence est ici explicite – est présentée comme involontaire et contre nature, le poème comporte une dimension ouvertement dénonciatrice de l'esclavage. Il transgresse le discours amoureux pour se diriger vers un discours moral antiesclavagiste. À côté de « Visión del poeta en un ingenio de azúcar³⁶ » (Vision du poète dans une plantation de sucre), imitation du « Temple de Vénus³⁷ » d'Arriaza que Manzano amplifie avec un passage dénonciateur de l'enfer dantesque des fabriques de canne à sucre, « La esclava ausente » peut ainsi compter parmi les rares poèmes anti-esclavagistes de Manzano.

Ce corpus de poèmes démontre que l'explicitation du message antiesclavagiste marque le seuil au-delà duquel toute publication à

Cuba était exclue. Pour publier ses poèmes, Manzano a dû désarticuler les références explicites à la société esclavagiste. Dès lors qu'il entrait dans la sphère publique – ce qui veut dire concrètement : dès que ses poèmes quittaient la *tertulia* delmontine réputée pour la libéralité d'expression qui y régnait –, il fallait renoncer à jouer sur le registre de l'antiesclavagisme, et camoufler toute critique. Le discours amoureux qui comprenait traditionnellement des éléments thématiques proche de l'esclavage s'y prêtait parfaitement.

C'est donc simplifier les choses que de poser, dans ce contexte, les silences de Manzano en instrument de choix idéologique : de ce qu'il représente l'esclavage de manière indirecte, cachée, oblique ou même atténuée, il ne s'ensuit pas que ses poèmes ne véhiculent aucune opinion abolitionniste, et l'absence d'un seul texte de l'auteur qui prouverait le contraire ne doit pas conduire à qualifier de dérisoire ses poèmes publiés, très prudents sur la question de l'esclavage. Gardons-nous alors d'y voir autre chose qu'un effet d'« accommodation » de la part d'un auteur dont la production, ne serait-ce que par la parution de quelques poèmes sur le petit marché littéraire de Cuba, était un moyen efficace non seulement d'affirmer sa trajectoire de poète, mais aussi de transcender sa condition dans une société esclavagiste. En face de poèmes comme « El hortelano » ou « Al cerro de Quintana », je ne pense pas qu'on puisse légitimement dire que sa poésie, parce qu'elle est imitative et conventionnelle, évite le sujet de l'esclavage et de l'abolition de celui-ci, ni même qu'elle n'articule pas la différence d'une voix autre de l'esclave.

Poésie de contrebande : analyse de « Treinta años »

Je voudrais m'attarder maintenant plus longuement sur le sonnet « Treinta años³⁸ » que je tiens pour représentatif d'une catégorie de poèmes de Manzano qu'on pourrait désigner sous le titre peut-être trop moderne de la « poésie de contrebande ». Cette catégorie est à la fois caractérisée par l'absence complète du motif de l'esclavage (effet de réglage) et par une lecture abolitionniste possible et même voulue (effet de figuration).

Mentionnons d'abord les modifications entre la version manuscrite de ce poème celle qui a été publiée dans *El Aguinaldo habanero* en 1837. Il s'agit surtout de corrections stylistiques et de modifications qui effacent le caractère oral de la version manuscrite (« mal asido » devient « mal nacido », « pa » devient « para »). Ces transformations sont certes importantes, mais elles sont analogues au traitement qu'a reçu le récit autobiographique de Manzano lors de

son adaptation à la langue littéraire écrite. On a souvent noté que ces corrections servent à « blanchir » la voix de l'esclave en l'inscrivant dans les normes de la langue et du système rhétorique espagnols. Mais poursuivons d'abord avec la lecture du poème :

Treinta años

Cuando miro el espacio qe he corrido
Desde la cuna hasta el presente día
Tiemblo y saludo a la fortuna mía
Mas de terror qe de atención movido.

Sorpréndame la lucha qe he podido
Sostener contra suerte tan impía
Si así puede llamarse la porfía
De mi infelice ser al mal asido ;

Treinta años háy, qe conosí la tierra :
Treinta años háy, que en gemidor estado,
Triste infortunio pr do quier me asalta.

Mas nada es pa mi la dura guerra
Qe en vano suspirar he soportado,
Si la carculo, oh Dios ! con lo que falta³⁹.

Sonnet

Quand je considère l'espace que j'ai parcouru
Depuis le commencement jusqu'à ce jour,
Je tremble et je salue ma fortune
Plus ému de terreur que de respect.

Je suis étonné de la lutte que j'ai pu soutenir
Contre un sort tant impie ;
Si je puis ainsi appeler les combats
De ma malheureuse existence à partir de ma fatale naissance.

Il y a trente ans que je connus la terre,
Il y a trente années qu'en un état plein de larmes
Triste infortune m'assiège de tous côtés.

Mais qu'est-ce que la cruelle guerre
Que j'ai supportée en pleurant en vain.
Quand je la compare, ô Dieu ! à celle qui m'attend.

(Traduction de Victor Schoelcher) ⁴⁰

Ce poème en alexandrins ne fait pas de référence explicite à l'esclavage⁴¹. Il ne critique certes pas ouvertement le système esclava-

giste du pays – ni même ses abus –, et on peut à juste titre y voir une condition nécessaire de sa publication à Cuba en 1837. Le poète regarde en arrière en « tremblant » et en saluant sa fortune adverse, ému qu'il est par le souvenir de la lutte contre son sort qu'il a dû soutenir depuis sa naissance (le berceau). C'est là le thème des quatrains du sonnet. Les tercets prolongent la même réflexion. Le poète évoque la persécution par le malheur qu'il subit depuis trente ans et s'épouvante à l'idée d'un avenir encore plus infortuné que la cruelle guerre qu'il vient de soutenir en vain.

Dans ce qu'on pourrait appeler une fiction oratoire qui semble anticiper sur la situation de communication réelle qu'a dû rencontrer Manzano dans le cénacle de Domingo del Monte, le récitant adopte dans ce poème l'ethos du persécuté. Mais au lieu de demander de l'aide, il porte un jugement sur sa propre existence passée, dont il dresse le bilan dans une sorte d'examen de conscience. En dépit de l'évocation de la terreur et de l'envahissement, il ne dénonce aucune maltraitance physique⁴². Le récitant privilégie visiblement le thème classique de la désillusion (*desengaño*). Selon Miller, il renvoie dans l'apostrophe « Oh Dios » du dernier vers au signe graphique de l'*horror vacui* – la lettre « O ⁴³ ». Cette apostrophe est par conséquent le moment où culmine l'angoisse de claustration qui se fait jour à travers tout le poème et qui est manifeste dans tout le système des concepts paroxystiques caractéristiques de la tradition pétrarquiste employée : le tremblement, la terreur, le respect, la lutte, les combats, les larmes, le malheur, la guerre et la désespérance.

Mais on pourrait tout aussi bien évoquer le plaidoyer *pro domo* du discours démonstratif (ou épideictique) du poème. Même forgé par le malheur, l'espace du poème permet au récitant de crier son mal en anaphores et en allitérations, de faire bouger son désir de communication, sortant de l'indistinction insupportable et douloureuse de son sonnet qui, en tant que forme fixe, demeure sous l'emprise du code esthétique. Si le locuteur se trouve encore au « gemidor estado » (« état pleines de larmes » selon la traduction de Schœlcher), ses gémissements ne constituent, par analogie, pas seulement la figuration de l'expérience vécue qui se dessinerait derrière la plainte poétique ; ils sont les paroles même du poème. Si l'on regarde la versification, la combinaison phonétique et musicale, la répartition des unités syntaxiques dans le sonnet, on se rend compte que l'angoisse montrée correspond à la démonstration d'une maîtrise souveraine de l'expression. Comme l'a fait remarquer Miller, « Treinta años » atteste la supériorité verbale du poète qui évite le « parler esclave » (« hablar en bozal ») à l'aide d'une parole codée et conver-

tit par ce geste l'histoire des trente ans en trajectoire de poète. L'absence apparente d'effort pour mettre en lumière la condition d'esclave porte dans « Treinta años » l'ethos de rhéteur habile.

Or, Manzano dispose sans retenue du répertoire poétique en langue espagnole qui lui était accessible, et puise dans le réservoir des métaphores et des lieux communs de la tradition. Ainsi, un certain nombre d'études a fait allusion à l'intertextualité de « Treinta años » sans pour autant analyser en détail la contribution qu'a apportée la lecture de la poésie classique de langue espagnole à ce poème. Certes, il est particulièrement difficile de déceler tel ou tel hypotexte de « Treinta años », étant donné que le modèle qu'il imite compte parmi les plus courants du Siècle d'or espagnol. Il s'agit du 298^e sonnet de Pétrarque (« Quand'io mi volgo indietro a miarar gli anni/ch'anno fuggendo i miei pensieri sparsi » etc.) qui a été imité tour à tour par Garcilaso de la Vega dans le premier sonnet, par Gaspar Gil Polo dans « la Diana enoramada » (1564), par Juan de Mal Lara, Sebastián de Córdoba et Fray Luis de León, par Lope de Vega dans les *Rimas sacras* (1614) et par Francisco de Quevedo⁴⁴. Évidemment, l'acte de lecture de « Treinta años » ne peut pas s'épuiser dans le constat d'une intertextualité quelconque. Il n'empêche que le poème de Manzano s'inscrit dans ce large pastiche de la tradition pétrarquiste du *Siglo de Oro*, tradition dont il faudra discerner la topique avant de pouvoir conclure sur les divergences.

D'une manière générale, on note deux directions dans lesquelles les imitations du 298^e sonnet de Pétrarque se sont ramifiées dans la poésie espagnole baroque : l'une débutant par le premier sonnet de Garcilaso de la Vega à partir duquel est réécrit le discours amoureux profane du modèle : il exprime l'idée que l'amant s'est livré sincèrement à sa Dame, et que cette Dame non seulement le dédaigne, mais que ce dédain provoque la perte et même la mort imminente du locuteur ; et l'autre ramification représentée par les *Rimas sacras* de Lope de Vega et les psaumes de Quevedo qui transposent le discours d'amour profane en discours édifiant (religieux ou moral) : la plainte amoureuse développe alors l'aspect pénitentiel du modèle pétrarquiste et se double d'une composante d'exercice spirituel.

Comme le thème de l'amour profane manque complètement au poème, il est tout à fait évident que « Treinta años » s'inscrit dans cette deuxième lignée. Il serait donc réducteur d'analyser l'*imitatio* en termes de substitution du discours amoureux pétrarquiste par un discours référentiel faisant allusion à l'esclavage. Manzano ne substitue pas la « Dame » de Pétrarque ou de Garcilaso par le « sort impie » de l'esclavage pour transformer la plainte amoureuse en

complainte contre l'esclavage, comme l'a proposé Vera-Léon⁴⁵ de manière sans doute éloquente. Car le discours amoureux pétrarquisant se trouve déjà totalement subverti dans le septième psaume de Quevedo dans lequel est déjà effectuée la substitution de la Dame aimée par *fortuna* qui assujettit l'homme (« Nace el hombre sujeto a la Fortuna⁴⁶ »). Comme Quevedo avait déjà transposé le langage amoureux (en reprenant certains motifs de Pétrarque) dans le discours moral basé sur l'idée de fatalité, la complainte du poète sur son sort et sur sa fortune (« Tiemblo y saludo a la fortuna mia », « suerte impía »), dans « Treinta años », n'est pas inscrite à contre-tradition ou contre-code. Elle renvoie au septième psaume de Quevedo. Un certain nombre de motifs supplémentaires l'attestent. À côté de l'incipit en phrase temporelle (« Cuando miro... ») qui est commun à toutes les réécritures du 298^e sonnet de Pétrarque et du motif de *fortuna* sur lequel je reviendrai, le septième psaume de Quevedo contient notamment le motif du *desengaño* qui suit le combat inutile entrepris du locuteur contre le destin. De plus, il mesure par le recours de la méditation l'espace entre le berceau (« cuna ») et la mort. Même s'il est vrai que la forme du sonnet de Manzano s'investit plutôt dans le cadre générique des vers de Garcilaso et de Lope de Vega et que presque tous ses motifs remontent au XVI^e siècle, sans doute de manière diffuse, on ne saurait nier une proximité significative entre « Treinta años » et le psaume mentionné de Quevedo.

La réussite du poème de Manzano peut-elle donc tenir seulement à un savoir-faire, résultant de l'imitation de codes familiers ? N'y a-t-il pas alors une valeur exceptionnelle de la voix de l'esclave-poète ? Question rhétorique, car dire que « Treinta años » entre en dialogue avec une ou plusieurs traditions, c'est aussi engager l'interprétation dans une analyse plus centrée sur la conscience individuelle de l'instance énonciatrice.

Je vais maintenant me concentrer sur la transposition du motif de *fortuna* du psaume de Quevedo dans le poème de Manzano. Dans sa méditation sur la fortune qui domine l'homme, le locuteur du psaume de Quevedo accepte douloureusement la fatalité de la vie humaine qui, tout en changeant constamment de figure, n'arrête jamais sa course vers des destinations imprévisibles à l'homme.

Pasa veloz del mundo la figura,
y la muerte los pasos apresura ;
la vida nunca para,
ni el tiempo vuelve atrás la anciana cara.
Nace el hombre sujeto a la Fortuna,

y en naciendo comienza la jornada
 desde la tierna cuna
 y la tumba enlutada,
 y las más veces suele un breve paso
 distar aqueste oriente de su ocaso⁴⁷.

Chez Quevedo, le locuteur du psaume est entré dans l'âge adulte après avoir triomphé douloureusement sur le jeune homme naïf (« el necio mancebo⁴⁸ ») qu'il était. Il a enfin réussi à se libérer de la mainmise de son destin en apprenant que *fortuna* en tant que *Ministra Die* est de fait un instrument de l'amour divin. Le poème de Manzano en revanche évoque explicitement « mi suerte impía » (mon sort impie). Il contredit ainsi l'idée chère à Quevedo d'un amour divin qui console celui qui a appris à lui obéir.

Cette observation nous confronte pourtant à un problème interprétatif : qui a causé chez Manzano le malheur du récitant, si ce n'est *fortuna* en tant qu'instrument divin ? Au premier abord, on pourrait présumer que c'est par la « fatale naissance » (« mal nacido » dans la traduction de Schœlcher) que le malheur s'est répandu dans sa vie. Il reste pourtant une incertitude quant à cette interprétation, car « mal nacido » – l'élément qui permettrait cette interprétation – pourrait se lire comme un lieu commun de la poésie pétrarquiste signifiant le « basso stato » de l'amant comparé au « alto stato » de la Dame aimée. Résultant de la transposition d'un motif du discours amoureux, « fatale naissance » n'évoquerait alors pas plus que la subordination du locuteur à son destin.

En y regardant de plus près, on s'aperçoit que le récitant de « Treinta años » procède par brouillage complet du champ référentiel qui structure son malheur. Car le poème nous confronte à un blanc référentiel qui rend impossible la stabilisation de la référence en renvoyant à l'auditeur-lecteur la tâche de remplir le blanc par une référence omise dans l'espace du poème. Il s'agit alors d'un de ces silences si souvent analysés dans le récit autobiographique de Manzano. Tandis qu'au plan discursif le récitant exclut dans l'inter-texte toute référence préalable qu'il a pu trouver dans ses modèles et souligne donc par brouillage référentiel sa situation désespérante (avec l'arbitraire *fortuna* dont il a enlevé l'élément consolateur), il ne fait que préparer le terrain au transfert référentiel à l'esclavage dans le processus de réception. On pourrait alors parler d'une poésie de contrebande où l'œuvre codée devient une énigme à déchiffrer afin d'éviter la censure.

Mais finalement, qu'est-ce qui donne au sonnet de Manzano l'accent véritablement personnel qu'on n'a eu de cesse de lui reconnaî-

tre ? À vrai dire, il paraît qu'un seul motif dans le texte puisse assurer la lecture biographique de « Treinta años », et c'est curieusement le seul motif vraiment perturbateur dans le rapport intertextuel qu'entretient le poème avec ses modèles mentionnés. Il s'agit du motif des trente ans qui ne paraît dans aucune des réécritures courantes de Pétrarque et qui semble constituer une référence stable à la biographie de l'auteur. À part le fait que la l'hypothèse selon laquelle Manzano s'est projeté dans la figure d'un récitant entrant dans l'âge adulte est tentante, mais incertaine⁴⁹, l'auteur a pourtant continué à parler à travers des citations. Dans la *variatio* de ses modèles, le motif des trente ans a permis à l'auteur d'ouvrir son poème vers une dimension christologique qui marque une filiation religieuse déjà présente chez Quevedo. Deux facteurs parlent en faveur de cette hypothèse. Une des particularités du récit autobiographique de Manzano est que celle-ci contient plusieurs scènes de châtiments corporels d'une violence extrême dans lesquelles le narrateur se compare au Christ⁵⁰ (Madden les a par ailleurs enlevées dans sa traduction anglaise). L'analogie entre l'esclave châtié par son maître et le Christ crucifié constitue donc un registre dont il est démontré qu'il a été utilisé par Manzano. Ensuite, il existe une deuxième source livresque de son éducation intellectuelle que Manzano nomme dans son autobiographie (à part la poésie d'Arriaza), qui sont les sermons de Fray Luis de Granada⁵¹. Or cet auteur, dans sa *Vita Christi*, attire l'attention du lecteur sur le fait que Jésus, pendant trente ans, a vécu une existence commune auprès de Marie et Joseph à Nazareth, et qu'il a ensuite commencé sa vie publique de prédicateur à l'âge de trente ans (l'âge parfait, « edad perfecta », selon Fray Luis de Granada)⁵². Sans vouloir poursuivre davantage l'histoire du motif de l'« âge parfait » – en tant qu'âge intermédiaire entre l'adolescence et la vieillesse –, qui est un autre des grands thèmes du discours amoureux de la poésie espagnole du XVI^e siècle⁵³, on peut constater que le motif des « trente ans » fait partie du discours épideictique du poème de Manzano : trente ans, c'est l'âge parfait pour se tourner vers la prédication poétique, pour montrer ses blessures au Dieu de l'apostrophe finale (« Oh Dios ! »), qui n'intervient pourtant pas afin de sauver celui qui l'invoque. À travers le motif de ses trente ans, le récitant de « Treinta años » introduit ainsi une perspective christologique qui ne fait que renforcer l'impression déjà articulée d'un espace foncièrement intertextuel dans lequel se produit et se consomme le sonnet.

RIMES DÉCHAÎNÉES : CONCLUSIONS AVEC VICTOR SCHËLCHER

Il est donc juste de dire que Manzano pratique une écriture poétique centrée sur l'imitation. Comme tous les éléments de « Treinta años » remontent au Siècle d'or espagnol, il s'agit même d'un poème particulièrement « imitatif ». S'il y a « originalité » dans ce cas c'est d'abord dans l'assemblage d'un pastiche qui fait interagir ses hypotextes. Sur ce plan, la poésie sert à l'auteur à se projeter dans une espèce d'auto-fiction lettrée qui lui a permis de plaider sa cause successivement en amoureux portant les « chaînes esclaves » de son amour pour Lesbia, en voyageur nostalgique visitant la ville de Matanzas, en jardinier tombant dans les mains du « tyrannique esclavage » de Cupido, enfin en martyr persécuté par une fatalité indiscernable. Il est évident que l'esclave évite de parler en son propre nom, qui est chez Manzano de toute façon un nom d'emprunt, celui de son premier maître. Pour ne pas devoir « imiter » il aurait fallu une subjectivité privilégiée difficilement accessible à un esclave. Un poème comme « Treinta años » est ainsi condamné à vivre dans l'instabilité.

En revanche, l'originalité des poèmes de Manzano peut être envisagée d'une autre manière. Tout en étant un collage en miniature sans référent précis ils renvoient à leur propre situation d'énonciation⁵⁴. Ils se plient devant l'autorité d'un idéal culturel dont on ne saurait dire qu'il est entièrement le leur, et ils se nourrissent des « restes de la table culturelle du maître » (« leftovers from his master's cultural table », comme Sylvia Molloy l'a noté⁵⁵. De fait, une telle pratique d'écriture était inséparable d'une communauté discursive de lettrés. En ce sens, l'emploi de la forme du sonnet héritée de Garcilaso et le rapport dialogique avec Quevedo s'appuient sur les codes de bienséance de l'élite créole de Cuba.

On observe donc une tension dans les poèmes de Manzano : certes, il y a chez lui la preuve formelle d'une compétence poétique venant conforter l'idéal culturel qu'il mobilise. Il n'est donc pas faux d'affirmer que Manzano a été admis et respecté par l'élite créole précisément parce qu'il ne faisait aucune référence à la littérature orale des esclaves et parce qu'il imitait les modèles poétiques autorisés. Mais on constate un mouvement intentionnel dans cette poésie qu'on ne saurait attribuer à Del Monte ou à ceux ayant contribué à transmettre ses ouvrages.

Il est significatif que l'esclave-poète, dans une lettre datée du 11 décembre 1834, ait remercié Domingo del Monte pour avoir voulu

transmettre ses « pauvres rimes » au public européen ; il imagine dans cette lettre « comme ils naviguent vers de si lointains climats pour voir la lumière publique dans l'empire des Lumières européennes⁵⁶ ». Illustrant la symbolique du bateau et de la navigation analysée par Gilroy dans *Black Atlantic*⁵⁷, cette image d'une navigation transatlantique des rimes poétiques qui referaient le voyage du commerce triangulaire n'est pas sans implication sur l'interprétation de l'œuvre poétique de Manzano. On comprend notamment que pour l'auteur lui-même sa poésie n'ait pas encore trouvé son lieu à Cuba. Il ne se fait pas le porte-parole d'une vague identité ou d'une sorte d'humanité périphérique. Il entend envoyer ses textes à un public européen dont il attend qu'il *incorpore* l'humanité de l'esclave dans sa langue dominante.

Et c'est en ce point précis qu'entre en jeu Victor Schœlcher avec ses traductions des trois poèmes de Manzano, parmi lesquels se trouve « Treinta años », dans son ouvrage *Abolition de l'Esclavage ; examen critique du préjugé contre la couleur des Africains et des sang-mêlés* – ouvrage inspiré de l'Abbé Grégoire⁵⁸ – dans lequel il entreprend de satisfaire à deux exigences : premièrement démontrer « que la prétendue pauvreté intellectuelle des Nègres est une erreur créée, entretenue, perpétuée par l'esclavage »⁵⁹ et qu'il vaudrait mieux établir entre les « nègres » et « nous » « des relations qui leur fissent prendre un rôle dans le poème sublime de l'humanité⁶⁰ », et deuxièmement établir qu'il n'y a « qu'un seul moyen de détruire le préjugé de couleur, c'est détruire l'esclavage⁶¹ » : « L'éducation seule fait l'homme ; [...] ⁶². » Dans ce contexte, la traduction de Schœlcher des poèmes de Manzano est significative de sa position abolitionniste de républicain radical⁶³. Quel statut donner à cette traduction ? Schœlcher s'explique dans un passage qui fait suite à la brève présentation de Manzano (« un esclave de la Havane ») et ses traductions de « Treinta años », « A la ciudad de Matanzas » et « Al cerro de Quintana » : « C'est dans l'esclavage que Juan Francisco Manzano a écrit ces vers, que nous avons tâché de traduire mot par mot, mais dont il nous est impossible de rendre la charmante douceur espagnole⁶⁴. » L'essentiel est dit : de fait, si on regarde la traduction de Schœlcher de « Treinta años » on se rend compte qu'il a en effet traduit littéralement le poème, de manière par ailleurs si exacte qu'il faut préférer sa traduction à celle qui est incluse dans l'édition la plus récente de l'œuvre de Manzano en langue française⁶⁵. Elle détruit évidemment la prosodie de certains vers et les rimes du poème. Toutefois elle transpose la structure du sonnet correctement sans fausser les éléments conceptuels nécessaires pour

une analyse juste et détaillée de « Treinta años ». C'est notamment le cas pour la traduction de « suerte impía » par « sort tant impie » et pour la traduction approximative (mais qui ne fausse pas le sens) de « mal nacido » par « fatale naissance » (par analogie avec « fortuna »). Comme il n'ajoute pas de référence précise à « suerte impía » ou à « mal nacido », Schœlcher rend le blanc référentiel du poème.

Or, on ne peut véritablement comprendre l'éthos du traducteur Schœlcher sans comparer sa traduction à celle qu'a faite l'abolitionniste libéral Richard Madden en 1840 pour l'insérer dans son édition anglaise de l'autobiographie de Manzano⁶⁶. Quant à cette traduction, il faut noter qu'elle est particulièrement libre et que, ce faisant elle fausse complètement le sens du poème de Manzano :

Thirty years

When I think on the course I have run,
From my childhood itself to this day,
I tremble, and fain would I shun,
The remembrance its terror array.

I marvel at struggles endured,
With a destiny frightful as mine,
At the strength for such efforts : – assured
Tho' I am, 'tis in vain to repine.

I have known this sad life thirty years,
And to me, thirty years it has been
Of suff'ring, of sorrow and tears,
Ev'ry day of its bondage I've seen.

But 'tis nothing the past – or the pains,
Hitherto I have struggled to bear,
When I think, oh, my God ! on the chains,
That I know I'm yet destined to wear.⁶⁷

Je me limite à renvoyer aux manipulations les plus évidentes : Madden détruit la structure du poème en supprimant la forme du sonnet (il ajoute un vers de sa propre invention aux tercets du poème). Il fait disparaître le renvoi du locuteur à *fortuna* et détruit ainsi le rapport intertextuel de « Treinta años » avec le septième psaume de Quevedo. Dans ce même contexte Madden remplace « suerte impía » par l'expression défigurée « destiny frightful as mine » en marquant ainsi par ailleurs la problématique évocation d'un sort impie de la part du locuteur. De plus, il traduit « triste infortunio » (« triste infortune » selon Schœlcher) par « bondage »

(servitude, esclavage) et remplace de manière analogue dans le dernier tercet « *cruda guerra* » par « *the chains* » (« *that I know I'm yet destined to wear* » = les chaînes que je sais qu'on me réserve encore). On a affaire à une explicitation de la référence à l'esclavage dont il est essentiel de comprendre qu'elle manque dans le poème de Manzano.

Que penser de cette traduction ? « *I am sensible I have not done justice to these Poems* » remarque Madden dans la préface de l'ouvrage, « *but I trust I have done enough to vindicate in some degree the character of negro intellect, [...] 68.* » Très consciemment, Madden n'a pas voulu rendre justice aux poèmes de Manzano – il procède par leur appropriation à des fins anti-esclavagistes, les encadre par des poèmes de sa propre plume et réduit le poète Manzano à afficher l'identité entre ce qu'il appelle « *negro intellect* » et l'esclavage. Curieusement, l'abolitionniste Madden remet l'esclave-poète dans les chaînes...

Ce n'est pas le cas chez Schœlcher. Contrairement à Madden, Schœlcher transpose correctement la scénographie du poème, laissant au lecteur l'interprétation du blanc référentiel. Schœlcher résiste donc à la tentation de manipuler le texte de Manzano, fût-ce pour les besoins du combat anti-esclavagiste, combat qui entrainait vers 1840 dans une phase décisive⁶⁹. À ses traductions, Schœlcher ajoute juste une lecture politique des poèmes de Manzano en écrivant : « Les écrivains de l'Aguinaldo daignent associer ses élégantes poésies à la leur ; mais il ne lui sera pas plus permis qu'à tout autre Noir de se présenter en voiture à la promenade publique ; s'il veut aller au théâtre, où peut-être on jouerait une pièce de lui, il ne pourra, même pour son argent, s'asseoir au *Patio* ; il lui faudra prendre une place loin des Blancs, pour que ce *vil Nègre* ne les souille pas [...]. On a peine à croire cela, et pourtant cela est vrai, [...] 70. »

Schœlcher a très bien compris la double tâche qui lui était assignée par le poème de Manzano : souligner d'un côté la compétence formelle en rhétorique comme argument politique contre ceux qui croyaient encore à la suprématie de l'homme blanc et qui se servaient de cet argument pour légitimer l'esclavage, et rendre de l'autre côté la voix de l'esclave sans « composer avec l'esclavage⁷¹ », comme l'a fait remarquer Aimé Césaire dans son essai sur Schœlcher. Domingo del Monte a voulu donner à l'œuvre de Manzano une signification abolitionniste dans le sens créole libéral d'une identité nationale à construire – construction qui éliminait par ailleurs à la longue l'apport de la population

noire, car l'oligarchie libérale à Cuba était en faveur d'une immigration « blanche » qui se substituerait à celle venant d'Afrique ; pour lui, l'esclavage « rimait » avec la situation de dépendance de Cuba vis-à-vis de la puissante métropole espagnole. Schœlcher, en revanche, était conscient de participer lui-même à un réseau des « identités relations » aux dimensions globales du « Tout-monde⁷² » dans lequel il fallait inclure la voix de l'esclave-poète « mot par mot ».

Frank ESTELMANN
Université Goethe de Francfort-sur-le-Main

NOTES

1. Voir Juan Francisco Manzano, *Autobiografía del esclavo y otros escritos*, edición, introducción y notas de William Luis [désormais *AE*], Madrid/Francfort-sur-le-Main, Iberoamericana/Vervuert, 2007, p. 16-17 (Introduction de l'éditeur scientifique). Trad. en langue française par Alain Yacou, *Un esclave-poète à Cuba au temps du péril noir. Autobiographie de Juan Francisco Manzano (1797-1851)*, Paris, Éd. Kathala et CERC, 2004. Sur le mouvement abolitionniste cubain et sur la *tertu-lia* de Domingo del Monte, voir Jean-Pierre Tardieu, « *Morir o dominar* ». *En torno al reglamento de esclavos de Cuba (1841-1866)*, Madrid/Francfort-sur-le-Main, Iberoamericana/Vervuert, 2003 ; Manuel Moreno Friginals, *Cuba/España, España/Cuba : historia común*, Barcelone, Grijalbo, 2004, p. 190-205 ; Mercedes Rivas, *Literatura y esclavitud en la novela cubana del siglo XIX*, Seville, Escuela de Estudios Hispanoamericanos/CSIC, 1990, p. 108-155.

2. Voir *Poems by a Slave in the Island of Cuba, recently liberated ; translated from the Spanish by R. R. Madden, with the History of the early life of the negro poet, written by himself*, Londres, Thomas Ward, 1840.

3. Sur les détails de cet affranchissement, voir William Luis, « Introducción », dans *AE, op. cit.*, p. 13-69.

4. Voir *AE*, p. 87 (« joven morena », « correspondencia amorosa »).

5. *AE*, p. 88 (« *pico de oro* »).

6. *AE*, p. 88 (« cierta melancolía ») et p. 89 (« la melancolía estaba concentrada en mi alma »).

7. *AE*, p. 90 (« tenía un cuaderno de aquellos en la imaginación »).

8. *AE*, p. 104 (« Tomaba sus libros de retórica, me ponía mi lección de memoria, la aprendía como un papagayo, y creía yo saber algo »).

9. *AE*, p. 105 (« y entonces encendía mi cabito de vela, y me desquitaba a mi gusto, copiando las más bonitas letrillas de Arriaza »).

10. « [...] Arriaza, a quién imitando siempre, me figuraba que con parecerme a él ya era poeta, o sabía hacer versos » (*AE*, p. 105).

11. Voir William Luis, *Literary Bondage. Slavery in Cuban Narrative*, Austin, University of Texas Press, 1990, p. 87-89.

12. Marilyn Miller, « Rebeldía narrativa, resistencia poética y expresión « libre »

en Juan Francisco Manzano », *Revista Iberoamericana*, n° 211, 2005, p. 422-423.

13. Ces deux poèmes ont été publiés en 1837 dans l'*Aguinaldo Habanero* (AE, p. 347 ; appendice).

14. Max Henriquez Ureña, *Panorama histórico de la literatura cubana*, t. 1, La Havane, Editorial Arte y Literatura, 1978, p. 228.

15. Voir Susana Draper, « Voluntad de intelectual: Juan Francisco Manzano entre las redes de un humanismo sin derechos », *Chasqui, Revista de literatura latinoamericana*, n° 31/1, 2001, p. 4, note en bas de page.

16. Henriquez Ureña, *Panorama, op. cit.*, p. 228.

17. Voir note 15.

18. José Lezama Lima, *Antología de la poesía cubana*, t. 2, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1965, p. 374.

19. Sylvia Molloy, « From Serf to Self: The Autobiography of Juan Francisco Manzano », *Modern Language Notes*, n° 104/2, 1989, p. 402.

20. Miriam DeCosta, « Social Lyricism and the Caribbean Poe/Rebel », dans DeCosta, *Blacks in Hispanic Literature. Critical Essays*, Port Washington NY/London, Kennikat Press, 1977, p. 114-122.

21. Thomas Bremer, « The Slave who wrote Poetry: Comments on the Literary Works and the Autobiography of Juan Francisco Manzano », dans *Slavery in The Americas*, Wolfgang Binder (dir.), Würzburg, Königshausen & Neumann, 1993, p. 488.

22. Voir José Luciano Franco, *Juan Francisco Manzano, el poeta esclavo y su tiempo*, La Havane, Municipio de La Habana, 1937, p. 26.

23. Voir Jorge Castellanos et Isabel Castellanos, « Nuevos aportes al corpus de la primera literatura abolicionista », *Cultura Afrocaribiana*, t. 4, Miami, Ediciones Universal, 1994, p. 429-511. L'article évoque la « forme voilée et indirecte » (p. 439) dans laquelle Manzano a parlé de l'esclavage dans ses poèmes.

24. Catherine Davies: « Founding-fathers and Domestic Genealogies: Situating Gertrudis Gómez de Avellaneda », *Bulletin of Latin American Research*, n° 22/4, 2003, p. 425.

25. Par contre, Madden en a introduit quelques-uns dans sa traduction de l'autobiographie de Manzano en 1840. Voir note 2.

26. Michael Zeuske, *Schwarze Karibik. Sklaven, Sklavenkultur und Emanzipation*, Zürich, Rotpunktverlag, 2004, p. 163-184 et p. 374-377.

27. *Ibid.*, p. 369 (ma traduction, F. E.).

28. Rivas, *Literatura y esclavitud, op. cit.*, p. 126.

29. Voir Lía Schwartz, « Prisión y desengaño de amor: dos topoi de la retórica amorosa en Quevedo y en Soto de Rojas », *Criticón*, n° 56, 1992, p. 21-39.

30. Manzano, « Al cerro de Quintana », dans AE, p. 162-166 (sous le titre de « Una hora de tristeza »).

31. Manzano, « El hortelano », dans *ibid.*, p. 138-140.

32. Voir *Poesías, ó Rimas juveniles de Juan Bautista Arriaza*, t. 1, Madrid, Imprenta Real, 4^e éd., 1816, p. 7-9.

33. Voir Schwartz, « Prisión y desengaño de amor », *op. cit.*, p. 25-30.

34. Manzano, « Al cerro de Quintana », dans AE, p. 162-166.

35. Voir Manzano, « La esclava ausente », dans AE, p. 170-174.

36. Voir Manzano, « Visión del poeta en un ingenio de azúcar », dans AE, p. 175-190.

37. « El templo de Venus », dans *Poesías, ó Rimas juveniles de Juan Bautista*

Arriaza, *op. cit.*, p. 20-32.

38. Publié en 1837 dans l'*Aguinaldo Habanero*; voir *AE*, p. 137 (note de l'éditeur).

39. Manzano, « Treinta años », dans *AE*, p. 137-138.

40. Victor Schœlcher, *Abolition de l'Esclavage; examen critique du préjugé contre la couleur des Africains et des sang-mêlés*, Paris, Pagnerre, 1840, p. 89-90.

41. Voir Miller, « Rebellía narrativa », *op. cit.*, p. 421.

42. *Ibid.*, p. 421.

43. *Ibid.*, p. 421-422.

44. Voir Nadine Ly, « La reescritura del soneto primero de Garcilaso », *Criticón* n° 74, 1998, p. 9-29.

45. Antonio Vera-Léon, « Juan Francisco Manzano: el estilo bárbaro de la nación », *Hispanamérica. Revista de literatura* n° 60, 1991, p. 3-22.

46. Francisco de Quevedo, « Lagrimas de un penitente » (Psalmo VII), dans *Obras completas*, t. II, Madrid, Aguilar, 1960, p. 63.

47. *Ibid.*, p. 63.

48. *Ibid.*

49. De fait, on peut imaginer que Manzano – dont on suppose qu'il est né entre 1793 et 1797 (Rivas, *Literatura y esclavitud, op. cit.*, p. 136) – ait composé ce poème à l'âge de 30 ans, c'est-à-dire à la fin des années 1820. Mais il avait presque 40 ans au moment de la récitation du poème au sein du cénacle de Del Monte.

50. Voir p.e. *AE*, p. 94 (« Me atan las manos como las de Jesus Cristo »).

51. Voir *AE*, p. 84.

52. *Obras de Fray Luis de Granada. Libro Quinto. Breve memorial y guía de lo que debe hacer el cristiano*, Madrid, Don Pedro Marin, 1788, p. 171: « Después desto considera como llegado ya el Señor à edad perfecta, comenzó à entender en el officio de la predicacion y salvacion de las almas. » (Chap. XLIV)

53. Voir Antonio Prieto, *Poesía española del siglo XVI*, t. 1, Madrid, Cátedra, 2^e éd., 1991, p. 88.

54. Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 55.

55. Molloy, « From Serf to Self », *op. cit.*, p. 411.

56. Manzano, « Lettre du 11 décembre de 1834 », dans *AE*, p. 122 (ma traduction [F. E.]).

57. Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Harvard University Press, 1992.

58. Voir Nelly Schmidt, *Victor Schœlcher et l'abolition de l'esclavage*, Paris, Fayard, 1994, p. 53-55.

59. Victor Schœlcher, *Abolition de l'Esclavage; examen critique du préjugé contre la couleur des Africains et des sang-mêlés*, Paris, Pagnerre, 1840, p. 23.

60. *Ibid.*, p. 74.

61. *Ibid.*, p. 14.

62. *Ibid.*, p. 82.

63. Voir Schmidt, *Victor Schœlcher, op. cit.*, p. 60-63, Chris Bongie, *Islands and Exiles: The Creole Identities of Post/Colonial Literature*, Stanford, Stanford University Press, 1998, p. 262-347, et Bernard Mouralis: « Schœlcher et le schoelchérisme », dans *Esclavage. Libérations, abolitions, commémorations*, Christiane Chaulet-Achour et Romuald-Blaise Fonkoua (dir.), Paris, Éd. Segquier, 2001, p. 65-90.

64. Schœlcher, *Abolition de l'Esclavage*, op. cit., p. 92.

65. Voir Yacou, *Un esclave-poète à Cuba au temps du péril noir*, op. cit., p. 13.

66. Sur cette traduction et son contexte, voir Thomas Bremer, « Juan Francisco Manzano y su Autobiografía de un esclavo (Cuba, 1835/1840): La repercusión en Europa », dans *Caleidoscopio caribeño (Akten der Tagung im Haus der Kulturen der Welt Berlin)*, Gesine Mueller (dir.), Madrid/Frankfurt am Main, Vervuert, 2010.

67. *Poems by a Slave in the Island of Cuba*, op. cit., p. 101.

68. *Poems by a Slave in the Island of Cuba*, op. cit., p. II.

69. Voir Frédérique Beauvois, « La liberté pour solde de tout compte : indemnités et abolition française de l'esclavage », dans Olivier Pétré-Grenouilleau, *Abolir l'esclavage. Un réformisme à l'épreuve (France, Portugal, Suisse, XVIII^e-XIX^e siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 277-291. Nelly Schmidt (*Victor Schœlcher*, op. cit., p. 64) a souligné l'importance de ce moment historique pour le développement de la pensée abolitionnisme de Schœlcher.

70. Schœlcher, *Abolition de l'Esclavage*, op. cit., p. 92.

71. Aimé Césaire, « Victor Schœlcher et l'abolition de l'esclavage », dans Victor Schœlcher, *Esclavage et colonisation*, Paris, PUF, 2008, p. 10.

72. Édouard Glissant, *Mémoires des esclavages*, Paris, Gallimard, 2007, p. 40-41.