

# La représentation de l'oralité populaire ou marginale dans des textes modernes d'Amérique latine et d'Afrique lusophone

Autor(en): **Lienhard, Martin**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **30 (1996)**

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-264351>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# LA REPRÉSENTATION DE L'ORALITÉ POPULAIRE OU MARGINALE DANS DES TEXTES MODERNES D'AMÉRIQUE LATINE ET D'AFRIQUE LUSOPHONE

## Introduction

Historiquement, la caractéristique commune de l'Amérique latine (y compris les Caraïbes de langue espagnole) et de l'Afrique lusophone est celle d'avoir subi, pendant plusieurs siècles, la colonisation espagnole ou portugaise. Si l'espagnol ou le portugais y font figure, depuis fort longtemps, de langues officielles, ce sont à l'origine des codes imposés par les métropoles européennes à des populations qui parlaient — ou qui parlent encore — des langues que rien ne rapprochait, jusqu'au moment du premier contact, des langues européennes ni des valeurs culturelles véhiculées par celles-ci. Cette circonstance, bien entendu, a exercé une influence considérable sur la façon de représenter le langage parlé sur la scène de l'écriture.

Tout au long de l'époque coloniale, et pour quelques-unes jusqu'à nos jours, les sociétés latino-américaines et africaines se sont singularisées par un bi- ou plurilinguisme diglossique, c'est-à-dire par la co-présence asymétrique de deux types de normes linguistiques. La première (A) est constituée par la langue officielle (celle du pouvoir et de la culture des élites), alors que la seconde (B) correspond aux langues — autochtones ou "créoles"<sup>1</sup> — parlées notamment par les secteurs populaires, mais souvent aussi, en dehors des situations "officielles", par des membres des groupes hégémoniques. Nous

---

<sup>1</sup> Ce terme est à prendre ici dans un sens très large, de façon à pouvoir inclure aussi les sociolectes espagnols ou portugais relativement éloignés de la langue standard correspondante.

pourrons distinguer entre une "diglossie forte" (langue européenne vs langues autochtones), et une "diglossie faible" (langue européenne vs langues "créoles" ou sociolectes dérivés d'une langue également européenne). Si la "diglossie faible" est aussi chose courante en Europe, tel n'est pas le cas de la "diglossie forte". Répandue dans les pays du tiers-monde, celle-ci, en effet, est généralement une séquelle du colonialisme européen.

En situation coloniale<sup>2</sup>, la littérature s'écrit, en principe, dans la langue du colonisateur ou ex-colonisateur. Les auteurs désireux de "représenter" la façon de parler des secteurs populaires ou marginaux se retrouvent, dans les cas de "diglossie forte", aux prises avec un problème sans solution immédiate: celui de devoir suggérer, au moyen d'une langue européenne, une langue radicalement différente quant à ses structures grammaticales et aux images qu'elle véhicule. Dans les cas de "diglossie faible", en revanche, leur tâche, plus aisée, n'est pas foncièrement différente de celle de certains de leurs collègues européens.

En gros, la représentation de la langue parlée dans un texte écrit peut toucher son ensemble ou seulement certaines de ses parties, notamment les dialogues. Dans le premier cas, tout le texte — par exemple un récit — se présente comme un semblant de discours oral. Dans le second, le texte offre au lecteur des échantillons de discours oral, intercalés dans un discours marqué par la tradition scripturale. Extrêmement fréquente, en particulier dans les romans de tradition naturaliste, la pratique de représenter, dans les dialogues, des façons de parler caractéristiques de l'oralité de tel secteur socio-culturel, ne constitue en somme qu'un cas particulier de la description d'un personnage individuel ou collectif. Toutes autres sont les implications de la représentation de la langue parlée dans les textes qui feignent, dans leur ensemble ou dans certaines de leurs parties,

---

<sup>2</sup> Par "situation coloniale", nous entendons ici une situation caractérisée par la "dépendance" d'une métropole européenne et l'existence d'une sorte de "colonialisme interne". Ce genre de situations peut subsister bien au-delà de la date de l'indépendance formelle d'un Etat ex-colonial.

d'être le produit d'une énonciation orale. J'y vois une stratégie littéraire dont un des buts est, du moins dans les littératures qui nous occupent ici, celui de proposer un changement du statut de l'intellectuel-écrivain. En donnant la parole — aux dépens du narrateur "élitaire" traditionnel — à des narrateurs "populaires", l'auteur d'un récit semble vouloir s'assigner un simple rôle d'intermédiaire, voire de "propagandiste", de la parole populaire. Il ne s'agit, bien entendu, que d'une fiction, mais d'une fiction qui n'est pas sans rapport avec les changements intervenus, au cours de ce siècle, dans les relations entre certains groupes d'intellectuels et les secteurs populaires. Tant en Amérique latine qu'en Afrique lusophone, un nombre considérable de textes littéraires majeurs du XX<sup>e</sup> siècle sont fondés sur le principe de "donner la parole" à ceux pour qui le langage parlé est, à côté des langages gestuels, le moyen d'expression principal ou exclusif<sup>3</sup>. A d'aucuns, le lien qui est établi ici entre "oralité" et secteurs "populaires" semblera sans doute quelque peu démagogique. Il y a, c'est vrai, une "oralité" des secteurs hégémoniques. Dans le contexte d'un pays du tiers-monde, cependant, l'oralité par excellence continue à être celle des couches populaires. Celle de l'élite, en effet, est largement tributaire de l'univers scriptural. L'oralité populaire, en revanche, même quand elle entretient des liens avec l'écriture, tend à conserver une autonomie relative<sup>4</sup>.

Dans le sens de ce qui précède, je privilégierai ici l'examen des textes qui "transcrivent" ou recréent les voix de ceux qui sont radicalement "autres" dans le contexte de l'écriture occidentale. Il est certain que surtout en Amérique latine, de nombreux textes "représentent" aussi la langue parlée des secteurs — populaires ou non — qui se reconnaissent dans une tradition culturelle foncièrement "européenne", mais il y a lieu de penser qu'ils se distinguent assez peu des

---

<sup>3</sup> Je pense ici notamment, parmi bien d'autres, aux œuvres de Juan Rulfo, Eraclio Zepeda (Mexique), José María Arguedas, Antonio Gálvez Ronceros (Pérou), João Guimarães Rosa (Brésil) et Augusto Roa Bastos (Paraguay).

<sup>4</sup> Par manque d'espace, nous ne pouvons aborder ici le problème que pose, dans tout ce contexte, l'expansion des *mass media*.

textes européens analogues. Mon choix consistera donc à mettre en relief la "différence", à montrer des situations littéraires plutôt spécifiques des pays coloniaux ou ex-coloniaux. En Amérique latine ou en Afrique, les textes qui représentent la voix de l'Autre surgissent aussi bien dans des situations de diglossie "forte" que dans d'autres où, du moins officiellement, la langue du texte concorde avec celle des collectivités marginalisées. En Amérique latine et aux Caraïbes, mais aussi, jusqu'à un certain point, en Afrique, les populations marginalisées parlent de plus en plus, en effet, la langue officielle ou une de ses variantes plus ou moins "créoles".

Pour conclure cette introduction, je voudrais souligner que je place le phénomène de la "représentation littéraire de la langue parlée" dans un cadre qui englobe, en dehors de la "langue" à proprement parler, toute la culture (orale) des collectivités évoquées dans les textes. Très souvent, en effet, ce n'est pas tant — ou pas seulement — leur langue qui est représentée, mais plutôt leur "discours", leur façon de communiquer, leur mémoire ou leur "vision du monde".

### **Amérique espagnole: le détournement de l'oralité indienne**

Il n'est sans doute pas inutile d'évoquer les principales stratégies employées par les écrivains du début de l'époque coloniale pour introduire la langue parlée — notamment celle des autochtones — dans leurs textes écrits<sup>5</sup>. Encore que justifiées par d'autres motifs, elles se retrouveront, en effet, dans de nombreux textes contemporains. En Amérique espagnole, au cours des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, le gouvernement métropolitain ou les cours vice-royales d'outre-mer montrèrent un intérêt certain pour l'histoire, les religions et les formes d'organisation politique, économique ou sociale des autochtones. Bien évidemment, il ne s'agissait guère d'un intérêt scientifique ou culturel, mais d'un besoin urgent de connaissance dans ces domaines décisifs pour l'organisation rationnelle du système colonial. Or, les

---

<sup>5</sup> J'ai amplement développé les points qui suivent dans mon livre *La voz y su huella* (voir bibliographie finale).

détenteurs de ce savoir n'étaient autres que les propres autochtones ou, plus exactement, les dépositaires de la mémoire collective. Mémoire foncièrement orale, quoique souvent appuyée sur les moyens mnémotechniques les plus variés: écriture glyphique en Mésomérique, cordelettes à nœuds — *kipu* — dans les Andes Centrales, etc. Les fonctionnaires de la couronne espagnole, notamment les ecclésiastiques, se consacrèrent donc à les interroger de façon systématique pour obtenir les données nécessaires. Bien souvent, mais surtout dans le domaine de la religion et la mythologie, les connaissances acquises ainsi par les colonisateurs ne furent utilisées que pour mieux effacer la mémoire autochtone. Les textes rédigés au cours de ces campagnes d'information n'en sont pas moins autant d'exemples de représentation de la langue parlée — celle des informateurs ou, beaucoup plus rarement, des informatrices — dans des textes écrits.

Dans un certain nombre de ces documents, c'est la tradition orale qui semble nous "parler" du début à la fin, alors que la présence textuelle de l'éditeur semble se borner au paratexte: titre, introduction, intertitres. C'est le cas du célèbre *Codex florentin* que rédigea au Mexique, au cours de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, le père franciscain Bernardino de Sahagún. Il convient de signaler que ce manuscrit se présente sous la forme d'un texte à deux colonnes. Ecrite en nahuatl, celle de droite correspond théoriquement au discours des informateurs, alors que celle de gauche, qui comprend aussi des illustrations, contient la traduction à l'espagnol — réalisée par Sahagún lui-même — de la première. Le discours des informateurs est donc mis en scène dans une page qui représente, à sa façon, la "place" qui revient à chacun des interlocuteurs. Celle des autochtones apparaît clairement subordonnée à celle de l'éditeur et de sa culture, responsables de la mise en forme de l'objet-manuscrit. En d'autres mots, le discours oral, quelque fidèle que soit sa transcription dans le texte écrit, a en fait été détourné dans un but sur lequel les informateurs n'ont aucune prise.

Dans d'autres textes réalisés au cours de la même campagne d'information, le "détournement" du discours oral est beaucoup plus

évident. Souvent, introduit par une formule du genre "à cette question, le témoin répondit que...", il apparaît sous forme d'une version traduite et abrégée, dépouillée de sa poétique et sa syntaxe originales.

Dans les deux cas, sa mise par écrit "trahit" le discours oral. Dans le premier exemple, l'éditeur, tout en respectant (peut-être) sa forme originale, le soustrait à son destinataire habituel, la collectivité de l'informateur, afin de l'adresser, en fonction de ses propres intérêts, à un nouveau destinataire: un lecteur situé en dehors du contexte d'énonciation original. Dans le deuxième cas, l'intervention de l'éditeur va beaucoup plus loin. D'abord, le discours oral du "témoin" n'est plus celui de la tradition orale: il s'agit, au contraire, d'un discours "spontané" suscité par celui qui pose les questions. Rappelons-nous dans ce contexte la formule policière classique: "ici, c'est moi qui pose les questions!" Ensuite, comme je viens de l'indiquer, ce discours se présente sous une forme tronquée et avec une syntaxe profondément remaniée. Finalement, comme dans l'autre exemple, tout ce discours ex-oral est adressé à un destinataire étranger à la communauté de l'informateur.

Laquelle de ces deux mises en scène du discours oral autochtone est plus "fidèle", plus "authentique"? Comme d'habitude, ce n'est peut-être pas celle que l'on croit. En supprimant ses questions, Sahagún crée l'illusion d'une transmission orale qui va directement de l'informateur au lecteur. Transmission douteuse, puisqu'en fait, même la colonne en nahuatl du *Codex florentin* est, en réalité, le résultat d'entretiens multiples avec différents interlocuteurs et d'une réécriture répétée à plusieurs reprises. Procès-verbaux d'entretiens uniques, les textes du deuxième genre, en revanche, ne font aucun mystère de leurs conditions de production. Le "dialogue" qui est à leur origine apparaît comme tel, alors que dans le premier cas, il est sciemment occulté. Du moment où toute représentation d'un discours oral dans un texte écrit est le résultat d'un "dialogue" entre écriture et oralité, entre langue parlée et écrite, le deuxième procédé, en évitant toute "illusion orale", a l'immense avantage de maintenir en

éveil le sens critique du lecteur. C'est un peu, si l'on veut, l'effet distanciateur bien connu que provoque le théâtre dans le théâtre.

### **Entre Cuba et l'Afrique: oralité recrée et décolonisation**

Datant de l'époque coloniale, les textes que je viens d'évoquer mettent en scène des discours qui ont réellement été prononcés, mais pas forcément tels que nous les lisons. Le problème de leur "authenticité" se pose donc en termes d'adéquation entre discours réel et discours transcrit. Tel n'est pas nécessairement le cas des textes littéraires modernes qui recréent, par écrit, un semblant de discours oral. Cela dit, même la représentation fictive de la langue parlée peut constituer, dans un certain sens, une opération littéraire et politique de "détournement". Souvent, en effet, les écrivains reprennent à leur compte le langage de l'oralité pour s'afficher politiquement solidaires de ceux pour qui elle est le moyen de communication principal ou exclusif: les secteurs qu'il est convenu d'appeler "populaires". Or, en règle générale, les écrivains n'appartiennent pas — ou plus — à ces secteurs. Le détour par l'oralité leur permet, alors, d'exorciser leur mauvaise conscience de privilégiés. Toujours est-il que l'intérêt accordé par un écrivain au langage parlé implique aussi sa volonté d'enrichir le tissu intertextuel de l'œuvre littéraire, de la rendre plus "polyphonique".

En Amérique latine plus qu'en Afrique lusophone, la stratégie de représenter la langue parlée en la recréant côtoie souvent celle qui consiste, comme à l'époque coloniale, à la "transcrire". C'est qu'en Amérique latine, bien des auteurs de récits de "fiction" sont, aussi, des ethnographes ou des ethnologues. Les deux pratiques tendent alors à se féconder réciproquement. En Afrique lusophone, en revanche, région où l'ethnographie semble avoir été l'apanage des seuls ethnographes coloniaux, les auteurs de récits de fiction sont, même quand ils incorporent des observations ethnographiques, de purs "littéraires".

Dans le but de montrer quelques-unes des stratégies employées par des écrivains de ces deux régions pour incorporer l'oralité à l'écriture,



j'ai choisi, pour l'Amérique latine, quelques textes cubains qui mettent en scène des "voix" de descendants d'Africains, et pour l'Afrique, quelques récits angolais et mozambicains qui s'articulent sur la "mémoire orale" locale. La commune "africanité"<sup>6</sup> de la mémoire ou des "voix" représentées permettra peut-être de mieux cerner les différences quant aux stratégies suivies pour "saisir" l'oralité populaire respective.

A Cuba, dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, quelques intellectuels se sont attachés à explorer la culture des secteurs populaires composés par des descendants d'Africains. Après l'abolition de l'esclavage (1886) et la proclamation de la République (1902), l'île est tout juste en train d'entamer, sous l'égide des Etats-Unis, sa "décolonisation". Le travail de ces chercheurs a produit des monographies ethnographiques, des travaux de compilation de récits ou de chants "afro-cubains", des récits de fiction. Parmi ces intellectuels se sont clairement distingué Fernando Ortiz, pionnier de l'ethnologie "afro-cubaine", et son élève Lydia Cabrera, auteur de contes et d'ouvrages sur les religions "afro-cubaines". Leurs œuvres — faut-il le dire? — font une large place au discours — "cité" ou "évoqué" — des descendants d'Africains.

### **Fernando Ortiz**

Ortiz est l'auteur d'une longue série d'ouvrages sur la culture — notamment religieuse — des descendants d'Africains à Cuba. Avec lui et d'autres collègues contemporains, l'ethnologie latino-américaine naît sous le signe du darwinisme social, doctrine positiviste dont le but déclaré est celui de combattre les "superstitions", considérées comme obstacles au progrès social. A l'instar de l'extirpation des idolâtries pratiquée par les missionnaires hispaniques des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles, il s'agit donc toujours de connaître la

---

<sup>6</sup> Il est clair que le statut respectif de cette "africanité" diffère énormément d'un cas à l'autre. A Cuba, il s'agit d'une "africanité" ancienne, métissée et plus ou moins marginale, alors qu'en Afrique, métissée ou non, c'est celle qui correspond à la culture orale majoritaire.

"sorcellerie" pour mieux la combattre. Inspiré par l'ethnologie criminelle fondée par l'Italien Cesare Lombroso, la première monographie d'Ortiz, *Los negros brujos* (1973 [1906]) ignore complètement la voix ou le langage parlé de ses "objets". C'est à partir de *La africanía de la música folklórica de Cuba* (1950) et *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* (1985 [1951]) qu'Ortiz renverse la vapeur et accorde un espace majeur aux expressions verbales, musicales et chorégraphiques de ses "informateurs". D'objets, les descendants d'Africains se sont transformés, mais jusqu'à un certain point seulement, en sujets. Quelles sont les raisons de ce revirement? En bref et sans entrer dans la question de l'interdépendance des différents phénomènes: la découverte des expressions artistiques "primitives" par les mouvements d'avant-garde en Europe, les mouvements de revendication politique et culturelle des Noirs aux États-Unis et aux Caraïbes, la tendance mondiale à la décolonisation et les nouveaux besoins culturels des nationalismes latino-américains. Chez Ortiz, la mise en scène de la parole des descendants d'Africains reste, néanmoins, très "classique". Elle prend, en effet, la forme d'un discours cité qui entrecoupe l'exposition de l'ethnologue. Les fragments de discours oral se présentent, avec la traduction correspondante, en version originale — la plupart du temps en *lukumí* ("yoruba cubain"). Orale et éphémère au départ, la parole vivante se mue en objet figé, commodément préparé pour les besoins des entomologistes de la culture. Proche en fait des narrateurs naturalistes, l'exposant (scientifique) évite la "contagion" de la parole de l'Autre. Du point de vue de la logique du récit, c'est encore lui (ou sa science) qui mène le bal. Ce que l'ethnologue met en relief n'est pas nécessairement ce que ses informateurs auraient jugé décisif. En tant que textes, donc, les monographies d'Ortiz engagent avec les cultures "afro-américaines" un dialogue à sens unique, en quelque sorte autoritaire. L'Autre "parle", mais ne dispose pas du droit de réponse. Dans ce système, d'ailleurs, la parole qui est prise en compte est surtout celle de la tradition, et à l'intérieur de celle-ci, la plus codifiée, celle qui accompagne les chants d'ascendance africaine. Dans un pays où prédomine la "diglossie faible", Ortiz met ainsi

l'accent sur les îlots de "diglossie forte". Il ne reproduit aucun des nombreux *pataki* — récits *lukumí* — qui retracent, en espagnol, la vie des différents *orisha* (divinités yoruba). Quant à la parole vivante ou spontanée, celle qui se dit avant, pendant ou après les moments rituels, il en manque quasiment toute trace. A la limite, l'antagonisme textuel de deux paroles absolument distinctes mais également codifiées, le chant *lukumí* et le discours scientifique occidental, contredit dans la pratique une des thèses chères à Ortiz: la "transculturation" — idée selon laquelle tous les éléments culturels venus du dehors finissent toujours, à Cuba, par se transformer et se fondre en un tout unique.

### Lydia Cabrera

Cette thèse serait-elle mieux servie par les œuvres de sa disciple, Lydia Cabrera? C'est possible, bien que, paradoxalement, celle-ci n'y ait jamais souscrit. Lydia Cabrera est, d'un côté, l'auteur de plusieurs volumes de contes "afro-cubains", dont *Cuentos negros de Cuba* (1989 [1940]), sorti d'abord à Paris en traduction française (1936<sup>7</sup>). C'est à Lydia Cabrera que nous devons, ensuite, *El monte* (1989 [1954]), célèbre "bible des religions afro-cubaines", toute une série de monographies consacrées à des cultes spécifiques ainsi que des dictionnaires des trois principales langues d'origine africaine qui sont "parlées" à Cuba. Or, qu'elle s'exprime en ethnologue, en philologue ou en auteur de fictions, sa voix se mélange constamment à celle de ses "informateurs" ou "personnages". Dans ses *Cuentos negros de*

---

<sup>7</sup> Signalons que ce volume de contes s'inscrit dans une série d'œuvres latino-américaines plus ou moins analogues, de tendance nationaliste, dont le dénominateur commun est la volonté de d'octroyer une "visibilité" internationale à la tradition orale d'une région ou d'un pays déterminé. Citons pour mémoire *Visión de Anáhuac* (Alfonso Reyes, Mexique central, 1919), *La tierra del faisán y del venado* (Antonio Mediz Bolio, Yucatán, 1922), *Leyendas de Guatemala* (Miguel Angel Asturias, Guatemala, 1930), etc. Dans aucune de ces œuvres, cependant, l'irruption de l'oralité populaire est aussi nette que chez Lydia Cabrera.

*Cuba*, l'oralité afro-cubaine, jamais simplement "transcrite", se représente sous plusieurs formes. D'abord, souvent, par l'adaptation d'un genre discursif d'ascendance orale: le conte populaire ou "folklorique". Ensuite, par la construction de narrateurs qui se servent d'un langage régional et colloquial sans précédent dans la tradition écrite. Dans les dialogues apparaissent, en outre, des sociolectes cubains, des fragments en langues afro-cubaines et des vers ou autres *inserts* en langage "dada". En dehors de certaines ruptures sur le plan narratif (comme l'introduction d'une date historique dans un conte d'apparence mythique), ce dernier trait sert à souligner que ces contes ne doivent pas être confondus avec des transcriptions de récits authentiquement "oraux" ou populaires.

C'est dans *El monte* que Lydia Cabrera expose sa "méthode" ethnologique. Elle consisterait à suivre, serait-ce au prix de redites, digressions et incohérences, le cheminement du discours et de la mémoire de ses informateurs. Révolutionnaire, la "méthode" inventée par cette ethnologue politiquement conservatrice<sup>8</sup> n'est sans doute pas à prendre au pied de la lettre, mais au sérieux. Dans *El monte* comme dans ses autres écrits ethnographiques, Lydia Cabrera, en effet, ne suit pas le chemin tracé par les exigences "scientifiques" du discours ethnographique ou ethnologique. La logique narrative de ses récits s'apparente, beaucoup plus, à celle des discussions à bâtons rompus ou, pour employer une image inspirée d'une pratique africaine, à la "palabre". Les informateurs de Lydia Cabrera interviennent dans son texte avec toute la gamme colorée de leur répertoire discursif (et gestuel): contes et chants traditionnels; plaisanteries et boutades; histoires de vie; récits de moments rituels exceptionnels; développements religieux, historiques et philologiques. Tantôt, Lydia Cabrera transcrit le discours de ses interlocuteurs à partir de leurs notes manuscrites ("libretas"), tantôt elle le "résume" dans son propre

---

<sup>8</sup> Conservatisme qui s'exprime, entre autres, dans sa vision édulcorée du régime esclavagiste cubain, présenté avant tout sous son aspect paternaliste.

langage ou, au contraire, le restitue dans toute sa savoureuse théâtralité<sup>9</sup>. Les variantes de l'espagnol sociolectal y côtoient le *bozal* (créole cubain) et des fragments de discours en langue "africaine". La représentation de la "diglossie faible" se conjugue avec celle de la "diglossie forte". Bref, nous baignons en plein dans ce fameux carnavalesque littéraire cher à Bakhtine, mais d'habitude difficile à trouver dans des récits ethnographiques canoniques.

### Miguel Barnet

C'est encore dans cette vaste zone où se rencontrent la littérature et l'ethnographie que nous devons situer un autre texte cubain basé — entièrement — sur la représentation de la langue parlée: *El cimarrón* (1966) de Miguel Barnet. Ce récit, il convient de le signaler, est l'ancêtre le plus connu de toute une longue série d'"histoires de vie" qui sont sorties en Amérique latine au cours des dernières décennies<sup>10</sup>. Histoire autobiographique "véridique" d'un ex-esclave cubain, *El cimarrón* a été conçu, tout d'abord, comme une contribution à l'ethnographie, l'histoire et l'ethnohistoire de l'île. Preuve en est son lieu d'édition: l'Académie des Sciences de Cuba. Par la suite, néanmoins, ce texte, sans aucune modification, a toujours été réédité sous forme de récit plutôt "littéraire". Pour justifier ce

---

<sup>9</sup> Ce ne sont que les raisons d'espace qui m'obligent à priver le lecteur du plaisir d'en lire quelques échantillons.

<sup>10</sup> Précédé par le Mexicain Ricardo Pozas (Juan Pérez Jolote, Mexique, 1948), Barnet a été "suivi" par quelques dizaines d'auteurs qu'il serait impossible de citer ici. Une des raisons du succès de la formule "testimonio" est son incorporation parmi les catégories de textes susceptibles d'obtenir le prestigieux prix Casa de las Américas (La Havane). Parmi les "témoignages" ou "romans-témoignages" publiés quelque part en Amérique latine, il y a, à l'un des extrêmes, de véritables romans, et à l'autre, la transcription scientifique, dans leur propre langue, des témoignages d'Indiens quechuas, aymaras, nahuas, mayas, guarani etc. Au milieu se trouve tout un vaste éventail de textes dont le rapport au témoignage oral original reste foncièrement ambigu. Signalons encore que, par endroits, les "témoignages" de personnages populaires sont en passe de devenir un nouveau genre de "littérature populaire".

changement, Barnet (1983) a lui-même créé et défini le genre du "roman-témoignage" (*novela testimonio*): un récit autobiographique basé sur le témoignage oral d'un individu généralement analphabète. *El cimarrón* se présente, en effet, sous forme d'un récit à la première personne. L'autobiographie n'existant pas comme genre oral, nous pouvons mesurer l'importance de l'intervention de l'auteur, qui ne se borne pas, tant s'en faut, à la transcription d'éventuels enregistrements. Nous sommes donc en présence d'un roman "documentaire" dont la particularité consiste à se fonder sur une matière première d'origine orale. Le "langage parlé" que nous retrouvons dans ce récit qui ignore toute diglossie est le produit d'une création littéraire. Ses signes particuliers sont un vocabulaire, une syntaxe et de nombreuses tournures empruntées au langage populaire cubain. Il n'y a aucune trace des marques caractéristiques de l'énonciation orale: hésitations, ruptures, répétitions.

Si Ortiz opposait le langage parlé à son propre langage scientifique, si Lydia Cabrera construisait tout un tissu de divers langages "oraux" et "écrits", Barnet, en nous mettant directement en présence d'une "voix", tend à gommer la différence entre communication orale et écrite. Tout en étant, objectivement, un "roman", *El cimarrón* n'est pas perçu comme tel par un lecteur qui vit, au contraire, l'illusion d'écouter, installé en face d'un narrateur oral, un récit spontané. En exhibant les mécanismes producteurs de leurs textes, Ortiz et Cabrera permettaient au lecteur de s'interroger sur la nature des relations entre "témoins" et éditeurs et, partant, sur celle des rapports de pouvoir sous-jacents. Devant le récit de Barnet, en revanche, le lecteur se trouve singulièrement démuné, incapable de se situer clairement face à l'ambiguïté essentielle du texte<sup>11</sup>. En réalité, ce n'est qu'en lisant d'autres "romans-témoignages" et en appréciant les différences qui existent entre les uns et les autres quant à l'élaboration littéraire du témoignage oral que le lecteur retrouve la distance critique souhaita-

---

<sup>11</sup> C'est sans doute la raison pour laquelle les éditeurs américains de ce texte, se méprenant sur sa nature, l'ont attribué à son "personnage" (cf. Montejo 1968).

ble. Cela dit, il est évidemment possible de lire ce genre de textes comme des récits de pure fiction. Dans ce cas-là, comme pour n'importe quelle œuvre de fiction, c'est la seule qualité littéraire du texte qui "fait la différence".

### **En Afrique lusophone**

Dans l'Afrique méridionale portugaise ou (depuis 1975) ex-portugaise, la situation de l'écrivain autochtone — "noir" ou "blanc" — ressemble à celle de ses lointains collègues mexicains ou péruviens du XVI<sup>e</sup> siècle. Au sein de sociétés largement illettrées, foncièrement "orales" et s'exprimant généralement dans une langue africaine ("diglossie forte") ou en créole ("diglossie faible"), l'écriture est un exercice extrêmement minoritaire. Le savoir historique et culturel de ces sociétés se trouve, plus que dans les livres, dans la mémoire orale ou, plutôt, dans une des mémoires orales existantes, "populaires" ou non. C'est sans doute pour cela que les écrivains angolais ou mozambicains actuels se sentent obligés, plus encore que leurs pairs cubains du début ou du milieu du siècle, de fonder leur écriture sur l'oralité environnante. L'on peut donc affirmer que la "représentation de la langue parlée", ou celle du discours oral, fait partie du quotidien d'un écrivain de cette région. Les modalités de cette pratique varient, bien entendu, d'un texte à l'autre. Pour le montrer, j'examinerai dans ce sens quelques œuvres significatives de la production littéraire angolaise et mozambicaine de ces trente dernières années, antérieures ou postérieures à la date de l'indépendance (1975).

Pour bien saisir la stratégie retenue par José Luandino Vieira (Angola) dans *Nós, os do Makulusu* (1985 [1967]) face au langage parlé et à l'oralité en général, il faudra brièvement examiner la situation d'énonciation et l'enjeu thématique de ce roman. Partant du "présent" des funérailles à Luanda de Maninho, sergent de l'armée coloniale portugaise, le narrateur Mais-Velho, frère aîné du mort, fait surgir par bribes successives, à la façon de Joyce, l'histoire multiple de "nous, ceux de Makulusu": au départ, un groupe de garçons d'un

quartier de Luanda, composé avant tout par les fils blancs ou métisses d'un même père "polygame". Les étapes de cette histoire d'initiation (à la société, la culture, l'amour et la politique) s'articulent à celles de la société coloniale depuis les années 1930 jusqu'à l'an III de la guerre de libération. Proche malgré les apparences, le passé "lointain" du pays, notamment sa conquête par les Portugais et l'interminable période de l'esclavage, s'insinue littéralement à chaque coin de rue. Dans un jeu complexe d'associations et d'analogies, le texte superpose et imbrique constamment les moments "successifs" de l'histoire. Ainsi, des scènes qui appartiennent à différentes époques apparaissent comme "toujours la même". En même temps, mais dans un mouvement inverse, des scènes "uniques", répétées sous un éclairage sans cesse changeant (effet Rashomon), se dédoublent à l'infini.

S'adressant en priorité à son frère mort, mais aussi aux autres personnages membres du groupe ou du clan familial, le narrateur raconte leur histoire à la fois commune et — ainsi l'exige la situation coloniale — divergente. Au cours de son récit, qui prend la forme d'un "mono-dialogue", il ressuscite leurs voix, leurs façons de parler, leurs discours, ainsi que ceux de leurs adversaires ou ennemis. Quelles que soient leurs identités, les nombreuses "voix" qui s'entrecroisent dans le texte appartiennent, à quelques rares exceptions près (chroniques de la conquête), à l'oralité colloquiale. Ainsi conçu, le texte finit par être un collage-dialogue de discours et de langages d'apparence orale. Tout en s'appuyant, à sa façon, sur la réalité linguistique de la ville de Luanda, *Nós, os do Makulusu* n'est pourtant pas un produit du mimétisme linguistique ou sociolectal. Ce que vise José Luandino Vieira dans sa recreation du langage parlé, c'est moins une quelconque précision sociolectale que la "poétisation" du texte. Loin d'être un tissu de parlars plus ou moins folkloriques, ce roman, plus homogène en termes linguistiques qu'il n'y paraît à première vue, se sert de l'oralité locale pour produire un langage littéraire inédit, "angolais". "Ceux de Makulusu", comme l'on nous dit à plusieurs reprises, sont "quasiment bilingues". Plus exactement, ils manient le portugais à partir d'une norme mixte, dont le pôle caché est le kimbundu. C'est de plusieurs façons que Vieira incorpore



le bilinguisme de la société luandaise: formules en kimbundu avec ou sans la traduction correspondante, divagations linguistiques du narrateur ou des personnages, usage du lexique africain déjà naturalisé par le portugais local et, surtout, la syntaxe très particulière d'une langue d'origine européenne qui se frotte, depuis des siècles, aux langues africaines. Dans sa façon d'intégrer les données linguistiques locales, José Luandino Vieira se rapproche d'ailleurs de certains écrivains latino-américains contemporains, tels le Péruvien José María Arguedas, qui écrivait dans un contexte caractérisé par la co-présence de l'espagnol et du quechua, ou le Brésilien João Guimarães Rosa, dont la source d'inspiration linguistique était, outre le portugais "érudit", le parler presque créole des paysans de Minas Gerais.

Dans "*Mestre Tamoda*", l'Angolais Uanhenga Xitu (1984 [1974]) retrace le retour au village d'un "colonisé". La diglossie caractéristique de la communication en situation coloniale se trouve au centre du récit, puisque son protagoniste, le "maître" Tamoda, tente d'imposer la langue et la rhétorique du colonisateur à la jeunesse locale. Dans la bouche de ce personnage, cette langue apparaît sous sa forme la plus "érudite", mais passée au tamis oral de quelqu'un qui en a retenu davantage le son que le sens. L'absurde de l'écrit (portugais) dans un contexte oral (kimbundu) est souligné par l'histoire de la vente de pages arrachées à un dictionnaire: isolés de leur contexte, les mots ne sont plus que des fétiches censés incarner le pouvoir des colonisateurs. Raconté en portugais, ce récit offre néanmoins, à travers la prolifération de langages et de discours en portugais, en kimbundu et en langue mixte, une sorte de portrait linguistique de la société coloniale. Evocation humoristique, carnavalesque, d'une société qui maîtrise mal ses problèmes de communication. Une stratégie littéraire semblable est à l'œuvre dans "*Voices na Senzala*" ou "*Kahitu*" (1984 [1976]), récit dont le protagoniste, un paralytique, deviendra l'écrivain public de la *senzala* (village), celui qui centralise toute l'information et tous les messages qui y circulent. A certains égards, nous sommes ici en présence d'une narration teintée d'ethnographie, mais, bafouant les principes conventionnels de cette pratique "scientifique", le narrateur évoque les croyances et les rites locaux depuis l'intérieur de

la culture villageoise. Davantage encore que dans "*Mestre Tamoda*", il s'agit ici d'un texte diglossique. Si la langue de base du récit reste le portugais, bien des dialogues, des exclamations et d'autres énoncés sont transcrits en kimbundu. L'univers de l'oralité locale apparaît donc dans sa propre langue. Solution assez problématique: le lecteur qui l'ignore se voit obligé à alterner constamment la lecture du texte avec celle des notes qui offrent la traduction des nombreux énoncés en kimbundu. Hybride, ce texte se destine donc, en priorité, à un public bilingue, à cette minorité locale capable de lire en portugais et en kimbundu.

*Ualalapi* (1990 [1987]), finalement, roman "historique" du Mozambicain Ba Ka Khosa, retrace la dernière étape autonome de l'"empire de Gaza", dirigé par l'empereur Ngungunhane, et sa conquête par les hommes "couleur de cabri écorché" (années 1890). Sous l'angle de sa macro-structure discursive, il s'agit d'une sorte de dialogue entre un texte en six chapitres, bourré de références à la tradition orale autochtone, et d'une série de six fragments de rapports portugais de la conquête. Le récit principal offre la "vision des vaincus", alors que les notes portugaises évoquent, souvent malgré la volonté de leurs auteurs, la brutalité de la conquête et la grandeur de l'Etat africain vaincu. Ce roman est donc fondé sur l'opposition entre la tradition orale et écrite, entre le portugais et les langues africaines. Ordonnés selon la chronologie historique, les six chapitres du récit gardent une considérable autonomie narrative: intrigue, situation d'énonciation, perspective, esthétique littéraire. L'on y découvre, cependant, la marque d'une stratégie narrative unique. La "voix" qui parle dans le texte est celle d'une sorte d'enquêteur moderne qui construit son récit (écrit) sur la base des témoignages fournis par les dépositaires de la mémoire orale ou, dans un seul chapitre, par le manuscrit incomplet du journal de Manua, fils "acculturé" et chrétien du "roi", "empereur" ou *hosi* Nhungunhane. Cette voix donne la parole aux témoins, qui, à leur tour, citent des dialogues et autres discours directs des protagonistes de l'histoire évoquée. Tout le récit est jalonné de proverbes, de dialogues chiffrés, de harangues et autres genres discursifs de l'oralité régionale. C'est un hommage explicite

à la culture de la "palabre" bantoue. A aucun moment, pourtant, la représentation de la langue parlée ne suit le chemin du mimétisme linguistique. Extrêmement sobre dans son expression, le texte, au contraire, abonde en références à l'impossibilité qu'il y a de rendre, en portugais, la sémantique des langues africaines sous-jacentes. Loin de pouvoir être "imitée" dans un texte écrit en portugais, l'oralité africaine ne saurait qu'être suggérée.

## Conclusions

L'heure est maintenant aux quelques conclusions, assez provisoires et sommaires, que l'on peut tirer des différentes mises en scène de l'oralité que nous venons de voir défiler. A l'exception (d'ailleurs relative) de José Luandino Vieira, toutes les œuvres cubaines et africaines que je viens d'évoquer donnent la parole à des narrateurs ou des personnages, individuels ou collectifs, qui appartiennent, si l'on se place du côté de l'univers de l'écriture (occidentale), à la catégorie de l'Autre. Il est donc probable que les écrivains, quelle que soit leur propre insertion socio-culturelle et leur idéologie déclarée, souhaitent, par le biais de l'écriture, rendre hommage aux "opprimés". Cela est un trait commun de toute la littérature que l'on appelait, naguère, "engagée". Tout au long de la période qui nous occupe, l'engagement des écrivains latino-américains ou africains porte — l'accent varie d'un cas à l'autre — sur l'avenir des "opprimés" et sur celui de la "nation". Sans doute, l'on pourrait établir certains rapports entre, d'un côté, les stratégies de représentation de l'oralité populaire et, de l'autre, la nature de l'engagement contracté par les différents auteurs. Toutefois, une évaluation de ce genre ne peut qu'être très brièvement esquissée ici. Dans les quelques œuvres recensées, il semble possible de reconnaître, même si ce n'est pas à l'état pur, trois attitudes de base quant à la représentation du langage parlé. L'une, évidente surtout chez Barnet, consiste à suggérer l'oralité du texte lu par le lecteur. L'écrivain s'efface au profit de son "personnage". Ou est-ce qu'il se substitue à lui? Qui est ici le porte-parole de qui? Question difficile à trancher. La compatibilité

supposée entre le discours (original) du descendant d'Africains et celui produit par l'usage de l'écriture tend, en tout cas, à gommer l'autonomie du premier. La deuxième attitude, plus pessimiste quant à la possibilité de rendre le langage parlé dans un texte écrit, se traduit par la multiplication des avis donnés au lecteur quant à l'opposition des registres oral et écrit. Les auteurs qui optent pour cette attitude plus critique, particulièrement nette chez Ba Ka Kosa, ont tendance à parsemer leur texte d'allusions aux genres discursifs de l'oralité et à la sémantique particulière des langues non européennes. Ici, l'écrivain ne se substitue pas aux dépositaires de la mémoire orale, qui gardent — leur discours n'étant que suggéré — leur autonomie. Située plus nettement dans le terrain de la fiction, la dernière de ces attitudes s'appuie, comme la précédente, sur la conviction que l'écriture est un univers autonome. A l'œuvre notamment chez J. Luandino Vieira, elle marque un refus plus radical de parler-écrire au nom de l'Autre. Chez cet auteur, les voix ressuscitées appartiennent à une oralité urbaine moderne, dont les codes culturels sous-jacents sont relativement peu éloignés de ceux de l'univers de l'écriture. Cette oralité, en outre, se trouve comme intériorisée et radicalement "défolklorisée" par son assimilation au *stream of consciousness* du narrateur. Le lecteur n'est donc nullement censé s'interroger sur une quelconque adéquation entre des discours réels ou historiques et leur "représentation" au moyen de l'écriture. Le narrateur étant ici une sorte de double de l'écrivain, l'on peut considérer que celui-ci engage ainsi, loin de toute démagogie, son entière responsabilité quant aux messages que délivre son texte.

Ce qui précède ne se veut en aucun cas un jugement de valeur à propos des différentes stratégies employées pour "rendre" l'oralité par l'écriture. En fait, le problème posé à la communication littéraire en "situation coloniale" justifie sans doute toutes les tentatives que je viens d'évoquer. Qu'il soit clair, par ailleurs, qu'il ne s'agit ici que de quelques hypothèses, qui demanderaient à être vérifiées par une étude autrement approfondie non seulement de la représentation de l'oralité dans ou par l'écriture, mais aussi de toutes les autres composantes des textes. Pour produire des conclusions sûres, il serait

indispensable, en plus, de replacer les différentes œuvres dans leurs contextes d'origine.

C'est sur une autre note que je voudrais maintenant conclure. Tous les textes mentionnés démontrent, si on les met en face d'autres moins "polyphoniques", une volonté certaine d'élargissement de ce que l'on pourrait appeler leur "base culturelle". Ils impliquent, à un degré variable, tout le concert de discours plus ou moins dissonants qui existent dans une société donnée. C'est donc une sorte de démocratisation du texte que les auteurs visent, nullement synonyme d'une démocratisation de la lecture, mais porteuse de l'espoir d'un décroisement — ou, dans les régions qui nous occupent, d'une décolonisation en profondeur — de la culture.

Martin Lienhard  
Université de Zurich

## Bibliographie

- Barnet, Miguel, *Biografía de un cimarrón*, La Habana, Academia de Ciencias de Cuba, Inst. de Etnología y Folklore, 1966.
- *Biografía de un cimarrón*, Buenos Aires, Galerna, 1968.
  - *La fuente viva*, La Habana, Letras Cubanas, 1983.
- Cabrera, Lydia, *Contes nègres de Cuba*, trad. Francis Miomandre, Paris, Gallimard, 1936.
- *Cuentos negros de Cuba* [La Habana 1940, préf. Fernando Ortiz], Barcelona, Icaria, 1989.
  - *El monte* [La Habana 1954], La Habana, Letras Cubanas, 1989.
- Lienhard, Martín, *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico social: América Latina 1492-1988* [La Habana 1989, Hanover 1991], Lima, Horizonte, 1992 (version anglaise en préparation).
- Luandino Vieira, José, (Angola), *Nós, os do Makulusu* [Lisboa 1967], Lisboa, Edições 70, 4e. éd. 1985. Autre éd.: São Paulo, Ática, 1991.

- Ba Ka Khosa, Ungulani, (Mozambique), *Ualalapi* [1987], Lisboa, Caminho, 1990.
- Montejo, Esteban, *Biography of a Runaway Slave*, ed. Miguel Barnet, New York, Pantheon Books, 1968.
- Ortiz, Fernando, *La africanía de la música folklórica de Cuba*, La Habana, Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, 1950. Réédité à Madrid en 1975 sous le titre *La música afrocubana*.
- *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* [La Habana 1951], La Habana, Letras Cubanas, 1985.
- *Hampa afro-cubana. Los negros brujos (apuntes para un estudio de etnología criminal)* [Madrid 1906], Miami, Universal, 1973.
- Xitu, Uanhenga, "*Mestre*" *Tamoda e Kahitu* [Lobito 1974/1976]. São Paulo, Ática, 1984.

