

Écriture, oralité et carnaval. Pour la compréhension d'une poétique américaine : Bandeira et Glissant

Lilian Pestre de Almeida

Volume 25, numéro 3, hiver 1993

Métissages : les littératures de la Caraïbe et du Brésil

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501015ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501015ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

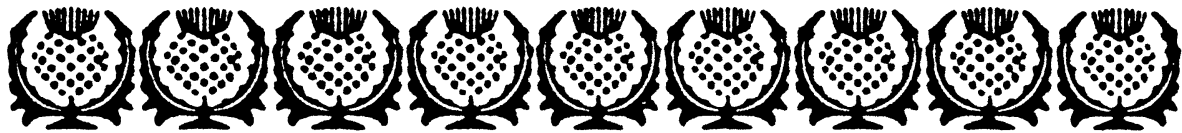
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

de Almeida, L. P. (1993). Écriture, oralité et carnaval. Pour la compréhension d'une poétique américaine : Bandeira et Glissant. *Études littéraires*, 25(3), 61–79. <https://doi.org/10.7202/501015ar>

Résumé de l'article

Cet article analyse la réécriture littéraire de l'oralité traditionnelle par des poètes de langue portugaise (Manuel Bandeira) et française (Édouard Glissant), à partir de poèmes ayant comme thème central le carnaval, forme de résistance collective et sournoise. Le procédé implique une permanente réenonciation: le travail du sens dans la langue (ou les langues) se fait de manière plus accessible et directe dans une culture anthropophage comme la brésilienne tandis que, dans une culture diglossique comme la caribéenne, le même projet se réalise de façon plus contrainte et absconse. À travers ces constatations, l'auteure tente de dégager une typologie des cultures américaines issues du régime de la Plantation.



ÉCRITURE, ORALITÉ ET CARNAVAL

POUR LA COMPRÉHENSION D'UNE POÉTIQUE AMÉRICAINE BANDEIRA ET GLISSANT

Lilian Pestre de Almeida

1 Introduction : concepts opératoires

Souvent, le poète américain (qu'il soit Cubain comme Nicolás Guillén, Brésilien comme Mário de Andrade ou Carlos Drummond de Andrade, Guyanais comme Léon Damas, écrivant en espagnol, portugais ou français) renoue d'une certaine manière avec la tradition orale de son pays lorsqu'il produit à partir de matériaux à première vue frustes, d'une poétique populaire. Reprenant le problème de la réécriture de l'oralité traditionnelle¹, nous nous attacherons à l'œuvre de deux poètes, le Martiniquais Édouard Glissant et le Brésilien Manuel Bandeira, pour articuler cette pratique à une forme de résistance continue et sournoise au système des Plantations : le carnaval; notre corpus est ainsi essentiellement composé de poèmes dont le thème

central est l'évocation du carnaval aux Antilles et à Recife, au Brésil. Ce faisant, nous essayerons de poser, du point de vue théorique, le problème d'une poétique du sujet dans les cultures émergentes d'Amérique.

1.1 L'oralité traditionnelle dans les cultures antillaise et brésilienne

Ce que nous appelons ici oralité traditionnelle correspond à ce que les Haïtiens nomment *oraliture*, à savoir un corpus étendu et varié de formes traditionnelles d'origine indienne, africaine ou européenne, adaptées à l'univers américain des Plantations et transmises oralement. Dans la société coloniale et esclavagiste, ces formes avaient une fonction, celle de permettre la circulation de la parole et du savoir. Elles

1 Déjà abordé dans notre article «Oralité et création dans la production caribéenne. Guillén, Césaire et quelques autres».

étaient donc, en quelque sorte, le ciment de la collectivité, le support et l'expression de son imaginaire. De nombreuses études ont analysé cette énorme production collective sans épuiser sa richesse ni sa variété. Elle comporte plusieurs genres : contes, proverbes, devinettes, chants profanes et rituels, etc.

Édouard Glissant, dans son texte capital *le Discours antillais*, résume les différentes perspectives d'analyse du conte créole caribéen de la façon suivante :

synthèse de bestiaires (africain et européen), reliquaire de contes transplantés, regard aigu de l'esclave sur l'univers du maître, refus de la « valeur » travail, cycle de la peur, de la faim et de la misère, réceptacle de l'espoir sans cesse déraciné (p. 243).

Il y décèle quatre constantes : *primo*, « l'acuité vide du paysage », vrai lieu de passage, jamais décrit; *secundo*, dans ce plan abstrait de lieux successifs, l'homme (ou l'animal qui le représente) n'entretient avec les choses et les arbres, les bêtes et les gens, « que des rapports intermittents »; *tertio*, le recensement des richesses n'y connaît que deux mesures extrêmes, le dénuement ou l'excès; et, finalement, l'outil y est toujours vécu comme « distancié », c'est-à-dire appartenant à l'Autre (*ibid.*, p. 243-244).

Or le rapport entre oralité et écriture n'est pas uniquement un phénomène et une pratique diglossiques ou antillais : il a partie liée avec toute la création latino-américaine. Il est évident que l'insertion de mots créoles ou d'expressions populaires dans l'écrit, avec explications en bas de page ou dans un glossaire à la fin du livre, n'implique pas forcément une réécriture de l'oralité traditionnelle. Il ne s'agit pas non

plus de reproduire simplement le langage oral de tous les jours, pratique courante dans le roman ou le théâtre « réalistes », ni d'adopter une syntaxe proche du discours discontinu enregistré au magnétophone, mais d'écrire en adoptant la rythmique parlée, le sentiment de la durée, le ressassement et l'esprit de l'oralité; en un mot : en empruntant le style du conteur populaire. Cela nous place d'emblée du côté de l'énonciation et non pas de l'énoncé. La plupart du temps, c'est surtout la forme qui a retenu l'attention des critiques : on s'est attaché à certains mots, à l'allitération, à la rime, au patron rythmique sans voir que la récitation des formes orales dans une œuvre littéraire est, au fond, une re-création; elle relève d'un projet du sujet dans une histoire.

Ainsi, il ne faut pas que la notion de populaire ou d'oral masque, dans la pratique, une théorie du sujet qui invente à partir d'un rapport entre langue et situation. Le problème des formes orales (conte, chant, devinette, proverbe, comptine, etc.) doit être lié à celui de leur fonction dans la collectivité et dans un certain contexte. Il faut les tenir l'un par l'autre, articulés et solidaires : cela nous permet de comprendre que ces formes n'appartiennent pas à la langue mais au langage et au métalangage d'une situation. En d'autres termes, elles relèvent non pas de l'énoncé mais d'un acte spécifique d'énonciation transpersonnelle. Ainsi chacune de ces formes, récitée, transformée, recrée, est, à plus forte raison, une activité de langage, un discours dont le référent est l'énonciateur (anonyme) et le ré-énonciateur (cultivé) dans leur rapport à une situation.

1.2 Marronnage antillais et anthropophagie brésilienne

Avant d'aborder les poèmes retenus pour l'analyse, établissons une fois de plus la distinction entre deux concepts qui caractérisent la culture martiniquaise et la culture brésilienne.

« Marron », dans les Antilles françaises, n'est pas le fruit du châtaignier cultivé, comme le dit ironiquement Léon Damas dans un poème intitulé « Foi de marron » :

Foi de marron
non de marrons qui se mangent
de marrons qui réchauffent les mains roides
au carrefour des hivers soudain revenus.

Marron aux Antilles est l'esclave qui fuit la servitude et l'univers concentrationnaire des Plantations pour vivre en liberté dans les bois ou sur les hauteurs. Traqué sans cesse, il doit sans cesse ruser pour échapper à ceux qui le poursuivent. D'où le verbe *marronner* et le substantif *marronnage*. Le concept de *marronnage culturel*, revendiqué par les critiques antillais et tout d'abord par René Depestre, relève d'une poétique de résistance, d'une pratique systématique du détour devant les obstacles qu'on ne peut guère dépasser, d'une ruse d'autodéfense liée souvent à une situation diglossique et parfois à une économie de subsistance.

Le second concept, revendiqué par des critiques brésiliens à la suite d'Oswald de Andrade, suppose une étape supplémentaire dans l'autonomisation : il relève d'une poétique agressive, d'une pratique (insolente) de l'attaque et de la

démystification de soi et de l'Autre. Il n'est possible que lorsque les anciens colonisés, ayant dévoré la langue des colonisateurs, se l'approprient au point où, à leurs yeux et à leurs oreilles, c'est toujours l'ancien Colon qui a de l'accent et parfois une drôle de syntaxe. Nous avons essayé de résumer ailleurs les assises théoriques et les conséquences pratiques de l'*anthropophagie culturelle*². Dans la perspective d'Oswald de Andrade, le cannibalisme ne se confond pas avec l'anthropophagie : le premier, non sélectif, prédateur et brutal, est connoté négativement tandis que l'anthropophagie, sélective et ritualisée, est positive ; la culture brésilienne se pense et se rêve, d'un point de vue idéal, anthropophage.

1.3 Le poème dans la langue de l'Autre

Lorsqu'on compare un poème cubain ou brésilien et un poème antillais écrit en français, ce qu'on ne dit pas toujours, car cela paraît aller de soi, c'est que, dans le premier cas, l'espagnol ou le portugais correspond à la langue maternelle du poète et de sa communauté, tandis que, dans le second cas, la langue du producteur et du récepteur natif a un référent linguistique implicite, le créole. Dans les Antilles françaises, tout poème écrit en français est donc écrit dans la langue de l'Autre. De plus, la langue maternelle du Martiniquais, Guadeloupéen ou Guyanais n'est pas à vrai dire une langue authentiquement orale — ce qui la distingue, par exemple, des langues ethniques africaines —, car elle porte « la marque secrète, impossible

2 Voir notre « Défense et illustration de l'anthropophagie ».

et irrepérable » de l'écrit, comme le fait remarquer Glissant lui-même (*DA*, p. 22). En outre, le lecteur non créolophone — c'est notre cas — doit accepter d'emblée l'existence, dans les textes, d'une zone d'opacité qu'il ne pourra jamais évaluer parfaitement et qui recèle un jeu secret avec le créole.

On peut s'interroger sur le sens de cette stratégie qui consiste à passer par la langue de l'Autre. On en voit immédiatement les désavantages; le gain — en dehors d'une certaine visibilité, disons, internationale — paraît, à première vue, assez mince. Or il n'en est rien. Recul critique procuré par l'exil ou la distance intérieure, déchiffrement d'un imaginaire, regard distancié sur sa propre culture grâce au détour d'une langue d'emprunt, exploration des possibles de l'écriture, levée des interdits sociaux véhiculés par la langue maternelle, reconnaissance du multilinguisme caribéen : autant d'arguments qu'on pourrait invoquer. Il y a, cependant, encore un avantage qu'il faut explorer du point de vue critique : celui de reconquérir, par le biais de la langue de l'Autre, un usage en voie de disparition dans la langue maternelle, un pacte secret, base de l'union de la collectivité. Et la clé de cette ruse de marron est dans l'oralité traditionnelle ou, si l'on veut, dans l'oraliture.

Glissant distingue deux usages du créole à la Martinique : le créole des *békés* et le créole des esclaves, puis des travailleurs agricoles³. Celui-ci, moins normalisé que le premier, par la vitesse du débit, le rythme heurté de la

phrase, l'à-coup de l'image, les jeux de mots et les calembours, se rapproche en apparence du cri. « Mais ce non-sens charroie le sens véritable, qui est soustrait à l'oreille du maître » (*DA*, p. 239), lequel parle aussi créole. L'usage populaire du créole constituerait ainsi, à l'origine, une sorte de pacte et comporterait un sens caché. La fonction initiatique disparaît à mesure que le créole, n'étant plus une langue de production, se développe en langue ouverte et de plus en plus folklorique⁴.

Cette remarque de Glissant est à la source d'une de nos hypothèses. Nous pensons que, dans les cultures diglossiques, l'une des fonctions du poème inspiré des formes populaires est de reconquérir, par l'intermédiaire du français, cette dimension de pacte secret. Comprendre le sens occulte, saisir le message du poème permet la communication, crée le lien et la fonction perdus.

2 Carnaval et oralité

Glissant par ailleurs considère le marronnage et le carnaval comme deux formes de résistance comparables.

La rigidité du système des Plantations a entraîné des formes de résistance dont deux sont constitutives de nos cultures : la fuite rusée dans le Carnaval dont il semble qu'elle constitue avant tout une course éperdue hors des limites de la Plantation, et la fuite combattante du marronnage, qui est l'acte de contestation absolument généralisé dans toute la zone de civilisation qui nous concerne (*ibid.*, p. 462).

En quoi le carnaval est-il lié à l'oralité traditionnelle? Si l'oralité, telle qu'on la définit

³ *DA*, p. 236-245. Ces pages sur la langue créole constituent un passage essentiel pour comprendre les enjeux du créole dans les Antilles francophones.

⁴ La situation serait différente en Haïti où le créole reste une langue de production au sens large du mot.

habituellement, comprend tout ce qui permet la circulation de la parole et du savoir, sans écriture, dans une communauté, les chants, les rythmes, les gestes, les travestissements et les danses s'avèrent alors des modes de communication tout aussi importants que le discours. Pendant le carnaval, cette pause cyclique dans la monotonie du travail des esclaves et des ouvriers agricoles, la communauté se défoule et se représente allusivement sous le couvert du déguisement. Considérons donc, à partir de quelques poèmes de Manuel Bandeira et Édouard Glissant, comment s'écrivent à la fois l'oralité traditionnelle et le carnaval.

2.1 L'oralité et le carnaval chez Bandeira

On a commémoré en 1986 le centenaire de la naissance de celui qui fut appelé le saint Jean Baptiste du mouvement moderniste brésilien des années 20, et dont les poèmes portent la marque constante de l'oralité traditionnelle, avec une diction et un rythme authentiquement brésiliens. L'étude de la poésie de Manuel Bandeira permet de dégager, dans la littérature brésilienne contemporaine, une filiation de poètes⁵ qui s'attachent, du moins dans certaines de leurs productions, à récrire des formes orales, s'inspirant tour à tour de comptines, de jeux d'enfants, de proverbes, de chansons populaires pour aborder les thèmes les plus graves comme la fascination de la mort, la quête du moi profond, le pays natal, etc.

Chez Bandeira, les exemples d'inscription de formes orales sont particulièrement abondants, comme dans le « Rondó do capitão » :

Bão balalão
Senhor Capitão
Tirai esse peso
Do meu coração⁶ (p. 258).

Même dans les poèmes en alexandrins, le thème initial est souvent la reprise, avec transformation, d'une chanson enfantine, comme dans « O Anel de vidro » :

Aquele pequenino anel que tu me deste,
— Ai de mim — era vidro e logo se quebrou (p. 150).

La désarticulation des rythmes classiques, dans les poèmes plus longs, est souvent précédée de la récitation d'une comptine populaire, qui fournit en quelque sorte au lecteur un exemple déjà connu, enfoui dans la mémoire du temps jadis, d'une certaine mesure. Ainsi, le long poème « Na rua do Sabão » est précédé d'un refrain traditionnel des fêtes du mois de juin — ce poème fait d'ailleurs partie d'un ensemble intitulé *Ritmo dissoluto* (rythme dissolu) :

Na rua do Sabão
Cai cai balão
Cai cai balão
Na rua do Sabão (p. 195).

Les exemples pourraient se multiplier : « Cantiga » (p. 230), « Marinheiro triste » (*ibid.*), « Dona Janaína » (p. 235), « Trem de ferro » (p. 236), etc. Nous avons choisi néanmoins un seul poème

5 Parmi les plus grands : Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima, João Cabral de Melo Neto.

6 Nous proposons en annexe une traduction française de tous les poèmes cités.

de Bandeira, très court, pour analyser plus longuement l'imprégnation de l'oralité dans sa poésie avant d'aborder directement le thème du carnaval.

«O Amor, a poesia, as viagens»

Atirei um céu aberto
Na janela do meu bem:
Caí na Lapa — um deserto...
— Pará, capital Belém! (P. 229.)

Traduit mot à mot en français, ce quatrain suggère tout au plus un simple collage «surréaliste». Un étranger se sent sans doute démuné devant ce texte qui ne lui offre pas de point d'ancrage; le titre, trop long et prétentieux, lui paraît une plaisanterie ou une pirouette. Pour un lecteur brésilien, par contre, le poème constitue une réécriture — poignante en son apparente simplicité — d'une série de thèmes populaires qu'il connaît et reconnaît successivement.

En effet, les deux premiers vers («Atirei um céu aberto/Na janela do meu bem») reprennent une comptine enfantine qui dit: «Atirei um limão verde/Na janela do meu bem». Le poète substitue donc au prosaïque «citron vert» un «ciel ouvert», promesse d'amour et nouvel espace à vivre pour les amants (notons encore qu'en portugais l'expression «meu bem» reste polysémique, pouvant s'adresser soit à une femme, soit à un homme).

Le troisième vers («Caí na Lapa — um deserto...») est plus complexe. *Lapa* est un toponyme fréquent en portugais: on le retrouve en Galice, au Portugal, dans tout le Brésil. Le mot signifie proprement «grande pierre formant un abri; grotte». Son diminutif est aussi très employé: *Lapinha*. Une chanson fort connue de

Baden Powel dit: «quando eu morrer me enterrem na Lapinha» (littéralement: «quand je mourrai, qu'on m'enterre dans la petite grotte»). De nombreuses images de la Vierge ou du Christ sont connues au Portugal et au Brésil sous la dénomination de *Nossa Senhora da Lapa* ou *Bom Jesus da Lapa*. Pour un Brésilien, Notre-Dame de Lourdes et Fatima sont, au fond, des *Nossa Senhora da Lapa*.

Mais Lapa est surtout un vieux quartier de Rio qui s'étend jusqu'aux flancs des collines de Santa Teresa, encore colonial, avec de vieilles maisons à balcons du XVIII^e et du XIX^e siècles, quartier naguère bohème, de prostitution et de *malandragem*, aux ruelles pleines de petits bars et d'hôtels de passe. Le *malandro* de la Lapa, espèce de marginal plus ou moins dandy, avait tout un code vestimentaire et de comportement repris dans *l'Opera do malandro* de Chico Buarque et le film qu'en a tiré Ruy Guerra. Or Manuel Bandeira, célibataire maladif et souvent mélancolique, habita pendant des années ce vieux quartier, qu'il chante dans de courts poèmes connus sous le nom de poèmes du *beco*, c'est-à-dire de l'impasse. Le cul-de-sac y devient le symbole d'une vie où l'avenir est barré.

Le quartier de la Lapa apparut à la fin du XVIII^e siècle lorsqu'un vice-roi portugais fit combler une lagune insalubre (celle de Boqueirão) pour construire, à la limite de la ville, le premier jardin public de Rio — ce jardin s'appelle toujours le *Passeio público* (la Promenade publique) —, tout près d'une abbaye carmélite des champs ou des prés qui est disparue depuis mais dont l'église subsiste sous son nom traditionnel, *Nossa Senhora da Lapa do Desterro* (littéralement: Notre-Dame de la Grotte du

Désert). C'est de ce Desterro — qui symboliquement correspond au « désert » des pénitents en dehors de la ville chrétienne — que naquit la Lapa. Bandeira, qui avait travaillé au Service du patrimoine historique et artistique national (SPHAN), connaissait fort bien l'histoire de la ville qu'il avait adoptée. Ainsi, le vers « Caí na Lapa — um deserto... » évoque à la fois l'espace historique et culturel d'un Rio en train d'agoniser et la géographie sentimentale du poète, dont la vie se déroulait dans le polygone formé par les ruelles qui montent vers les hauteurs de Santa Teresa, la Faculté des lettres de l'ancienne Université du Brésil (avenue Antônio Carlos) où il enseignait la littérature hispano-américaine, l'église de Nossa Senhora da Lapa do Desterro, les arcs de l'aqueduc qui amenait l'eau de la montagne aux petites fontaines de la ville coloniale, et la Bibliothèque nationale.

Le dernier vers enfin peut surprendre : « Pará, capital Belém! » Apparemment, il reprend la cantilène apprise par cœur par les potaches à l'école primaire : la liste de la vingtaine d'États de la Fédération nationale avec leur capitale. On commence d'habitude par les États du Nord : « Amazonas, capital Manaus; Pará, capital Belém », etc. Ce vers, prosaïque s'il en est, porte aussi en lui, à un deuxième niveau, la suggestion ou le souvenir d'une vieille complainte très connue dont le refrain obsédant est « Ai, ai / Adeus Belém do Pará » et qui débute ainsi :

Tomei um ita no Norte
E vim pro Rio morar
Adeus meu pai, minha mãe
Adeus Belém do Pará
Ai, ai, ai, ai
Adeus Belém do Pará⁷.

Cette chanson exprime la nostalgie de tous ceux qui, nés au Nord ou au Nord-Est du pays, ont pris un jour le bateau pour émigrer dans le Sud (*Sul maravilha*) et habiter Rio, la grande ville tentaculaire, laissant derrière eux père et mère⁸. D'une certaine manière, Bandeira a lui aussi fait ce voyage de déracinement, partant de Recife pour vivre à Rio.

Ce simple inventaire des thèmes populaires évoqués et repris par Bandeira justifie le titre du poème, désormais transparent : « L'Amour, la poésie, les voyages ». Nous y trouvons tour à tour l'illusion de l'amour et la chute dans la douloureuse réalité quotidienne; la Lapa des prostituées pauvres et le désert de l'amour humain; l'échec du voyage et le déracinement des émigrants qui quittent leur région natale et s'en vont vivre à Rio, la capitale d'alors; et surtout, la réécriture des thèmes populaires qui constitue, pour Bandeira, l'une des voies / voix majeures de la poésie. Le rythme du poème est celui de la *redondilha maior*, à savoir le rythme presque « naturel » de la poésie populaire en langue portugaise : le vers impair (heptasyllabe) à la rime alternée.

7 J'ai pris un bateau au Nord / Et je suis venu habiter Rio / Adieu père, adieu mère / Adieu Belém du Pará / Aie, aie, aie, aie / Adieu Belém du Pará.

8 La migration interne du Nord et du Nord-Est vers le Sud se faisait, du début du siècle jusqu'aux années 40, en bateau (« ita »). Les routes étaient inexistantes ou impraticables.

Ainsi, pour celui qui ignore l'oralité traditionnelle brésilienne, ce poème reste presque une énigme. L'influence de l'oralité dans son œuvre est d'ailleurs explicitée par Bandeira lui-même dans l'*Itinerário de Pasárgada*, sorte de biographie poétique écrite à la fin de sa vie et publiée pour la première fois en 1954.

O meu primeiro contato com a poesia sob a forma de versos terá sido provavelmente em contos de fadas, em histórias de carochinhas. No Recife, depois dos seis anos. Pelo menos me lembro nitidamente do sobrosso que me causava a cantiga da menina enterrada viva no conto «A Madrasta» :

Capineiro de meu pai,
Não me cortes meus cabelos.
Minha mãe me penteou,
Minha madrasta me enterrou
Pelo figo da figueira
Que o passarinho bicou.
Xô, passarinho!

Era assim que me recitavam os versos. E esse «Xô, passarinho!» me cortava o coração, me dava vontade de chorar. Aos versos dos contos da carochinha devia juntar os das cantigas de roda, algumas das quais sempre me encantaram, como «Roseira, dá-me um rosa», «O Anel que tu me deste», «Bão, balalão, senhor capitão», «Mas para que tanto sofrimento!» Falo destas porque as utilizei em poemas. E também as trovas populares, coplas de zarzuelas⁹. . . (Dans *PCP*, p. 33.)

Impossible de trouver texte plus explicite sur l'importance de l'oralité dans la poésie de Bandeira.

Voyons maintenant le poème, sans doute moins connu, où il relie de façon évidente les deux thèmes qui nous intéressent, l'oralité et le carnaval.

«Boca de forno¹⁰»

Cara de cobra,	No fundo do mar
Cobra!	Há tanto tesouro!
Olhos de louco,	No fundo do céu
Louca!	Há tanto suspiro!
Testa insensata	No meu coração
Nariz capeto	Tanto desespero!
Cós do Capeta	Ah totô meu pai
Donzela rouca	Quero me rasgar
Porta-estandarte	Quero me perder!
Jóia boneca	Cara de cobra,
De maracatu!	Cobra!
Pelo teu retrato	Olhos de louco,
Pela tua cinta	Louca!
Pela tua carta	Cussaruim boneca
Ah totô meu Santo	De maracatu!
Eh Abaluaê	(Dans <i>PCP</i> , p. 231-232.)
Iansã boneca	
De maracatu!	

Ce poème de Bandeira opère la fusion de différents thèmes et formes populaires. La structure

9 Mon premier contact avec la poésie en vers aura été sans doute les contes de fée, les histoires de *Ma Mère l'Oie*. À Recife, après l'âge de six ans. Je me rappelle clairement du moins l'émotion profonde que me causait la chanson de la petite fille enterrée vive dans le conte «la Marâtre» :

Jardinier de mon père,
Ne me coupe pas les cheveux.
Ma mère m'a peignée,
Ma marâtre m'a enterrée
Pour les figes du figuier
Que l'oiseau a becquetées.
Va-t'en, l'oiseau!

C'est ainsi qu'on me récitait les vers. Et ce «Va-t'en, l'oiseau!» me blessait le cœur, j'avais envie de pleurer. Aux vers des contes de *Ma Mère l'Oie*, on devrait ajouter ceux des chansons de ronde, dont quelques-unes m'ont toujours enchanté, comme par exemple «Rosier, donne-moi une rose», «l'Anneau que tu m'as offert», «Bão balalão Monsieur le Capitaine», «Mais pourquoi tant de souffrance!» Je cite celles-là, car je les ai utilisées dans des poèmes. Et encore des refrains populaires, des couplets de zarzuelas...

10 Ce texte fait partie du recueil *Estrela da manbã*. Il est particulièrement ardu à traduire; la version française que nous en donnons en annexe permet néanmoins de s'en faire une bonne idée.

apostrophe-réponse des strophes initiale et finale rattache le poème au jeu enfantin évoqué par le titre, « Boca de forno » (littéralement : Bouche du four), où le meneur de jeu donne des ordres à exécuter sur-le-champ sous peine de punitions diverses. La chanson de maracatou vient d'une danse de carnaval populaire dans tout le Nord-Est brésilien. Enfin, l'invocation de deux orishas, Abalouaé et Iansan, annonce un *oriki* ou chant rituel du *candomblé*. Du point de vue syntaxique, l'absence presque totale de verbes et de phrases développées, remplacées par la simple juxtaposition de noms et les reprises au rythme bien marqué, font de ce poème un texte « fermé » ou « opaque » pour un étranger, même s'il a fait de solides études de portugais. Mais il ouvre des pistes de lecture à celui ou celle qui se souvient des jeux de son enfance ; insensiblement, le récepteur natif adapte sa diction au modèle de l'élocution codée du jeu enfantin pour lire à haute voix les couplets initial et final : ordre crié et répons immédiat en chœur. Ce même lecteur sait aussi imaginer les évolutions de la poupée du maracatou aux carnivals de Recife ou Olinda¹¹.

Le lecteur s'apercevra déjà d'un changement structural dans les première et dernière strophes, l'alternance du masculin et du féminin (« louco »-« louca ») suggérant un dialogue entre un homme et une femme, le poète et la danseuse de maracatou. Bandeira procède ici à un nouveau syncrétisme ; mieux, il restaure le sens profond du rite, oublié. Le défilé religieux pour couronner Notre-Dame du Rosaire devant un roi choisi et

acclamé, le temps de la fête, par ses compagnons d'esclavage, comportait évidemment des réminiscences totémiques. Les communautés qui dansent aujourd'hui le maracatou ont perdu le souvenir à la fois de son caractère païen et de son travestissement « catholique » pendant la période de l'esclavage, mais elles perpétuent le défilé dansé, qui survit ainsi comme rite dégradé dans le carnaval.

Bandeira récupère insidieusement les visages originels sous les vestiges du masque blanc. Il fait disparaître la blanche Notre-Dame du Rosaire et invoque Iansan, le grand orisha féminin de la foudre, sensuelle et guerrière, l'une des femmes de Shango et maîtresse des morts. Le Christ lui aussi est éclipsé par l'invocation d'Abalouaé, autre nom d'Omoulou, le maître de la variole, dont le visage est si terrible qu'il apparaît toujours couvert de paille. Le panthéon catholique, censuré pendant le carnaval, perce néanmoins sous l'expression ambiguë « meu santo » (littéralement : mon saint), formule traditionnelle pour invoquer les saints mais aussi les orishas. La trouble fascination du poète pour une fille, danseuse de maracatou, poupée infernale, orisha tout-puissant, est synthétisée par le mot populaire « cussaruim », composé de « coisa » et « ruim » (littéralement : chose mauvaise, être mauvais), doublet euphémique pour ne pas prononcer un mot tabou. Malgré le dévoilement sournois de ce que la culture blanche a censuré (le totémisme, les dieux païens, le culte des forces de la nature, etc.), subsiste donc le sentiment confus que l'attrance

11 Le maracatou est une survivance profane des danses des défilés nègres qui accompagnaient les rois congos élus par les esclaves pour couronner Notre-Dame du Rosaire, patronne des Noirs dans tout le Brésil.

envers la danseuse de maracatou est l'œuvre du Mal. Cependant le théâtre sacré des orishas transparait sous la forme profane du défilé de carnaval; la passion et le désir de mort percent sous le rythme, la danse, les jeux de mots.

Pour comprendre l'image réitérée de la «poupée» («jóia boneca», «cussaruim boneca»), il faut considérer brièvement le maracatou d'un point de vue syntagmatique. Le défilé du carnaval est composé par le Roi et la Reine congos précédés de leur cour, les princes, les dames, les ambassadeurs, les danseuses vêtues à la mode bahianaise et les Indiens avec des plumes sur la tête. Le maracatou dansé et chanté se fait au rythme des tambours; en tête du cortège, deux danseuses portent, l'une une poupée masculine (*o príncipe dom Henrique*, le prince Henri), l'autre une poupée féminine (*a princesa dona Clara* ou *a dama do Paço*, la princesse Claire ou la dame du Palais) qu'elles présentent aux assistants qui leur font des dons. D'après Luís da Câmara Cascudo, la poupée féminine est considérée de nos jours comme la plus importante¹²; c'est elle qui est au centre du poème de Bandeira.

Enfin, la construction même du poème évoque les improvisations orales du chanteur populaire

de maracatou, sans toutefois en être une reproduction textuelle. À Recife et à Olinda, le soliste de maracatou est appelé *o tirador de loas* (littéralement : le tireur de chants en l'honneur de...). Le poète devient ici le tireur de chants en l'honneur d'une danseuse de maracatou et son poème est composé essentiellement de bribes de textes oraux qui expriment son mal d'aimer. Du langage enfantin au désir frustré de l'homme, le poèmes'achève par la punition du mauvais joueur/chanteur. «Boca de forno»: la suggestion de la chaude gueule dévorante de l'Enfer perce sous l'apparente légèreté des couplets.

L'exemple du maracatou montre comment le carnaval permet la fuite hors du système stratifié et répressif des Plantations, en niant la hiérarchie sociale et les différences de classe : dans l'indifférencié de la fête, les catégories se confondent et les chants et les danses court-circuitent les signifiés (maîtres et esclaves, sacré et profane, etc.). Le texte de Bandeira épouse et développe ces courts-circuits de sens : l'inanimé et l'animé, les hommes et les dieux, la jeune danseuse et Iansan, l'enfant de jadis et l'homme d'aujourd'hui. Qui parle dans ce poème, sinon le chanter commun et anonyme qui a forgé notre sensibilité et notre imaginaire?

12 Câmara Cascudo confirme que, de nos jours, il n'y a le plus souvent qu'une seule danseuse pour ouvrir le cortège, celle qui porte la poupée féminine (p. 553). Chaque groupe de maracatou est dit «nation» (*nação*), synonyme populaire de grand groupe homogène. Les noms des différents maracatous de Recife ont d'ailleurs une saveur primitive : *Nação de Porto Rico*, *Nação de Cabinda Velha*, *Nação do Elefante*, *Nação do Leão Coroado*. Le cortège de maracatou est encore le plus luxueux de tous les groupes pauvres qui défilent pendant le carnaval. En plus de la poupée géante qui vient en tête, une autre de ses caractéristiques est la présence d'un grand parasol qui tourne sans cesse. Le maracatou est l'objet de nombreuses études anthropologiques; il constitue, de toute évidence, une survivance des défilés processionnels africains qui se sont d'abord syncrétisés dans le Nouveau Monde avec des processions catholiques et leurs images de saints, les seules permises pendant longtemps; laïcisés par la suite, ils sont devenus des cortèges de carnaval.

2.2 L'oralité et le carnaval chez Glissant

[...] la trace commune, dont il faut déterrer le vent.
Glissant, *DA*, p. 446

Dans les Antilles francophones, Édouard Glissant est l'un de ceux qui ont le plus réfléchi et théorisé sur l'écriture de l'oralité traditionnelle. Dans un texte intitulé «le Roman des Amériques», il explicite son projet littéraire :

Un des dérivés premiers de mon travail de production en littérature tourne autour d'un tel souci : je suis d'un pays où se fait le passage d'une littérature orale traditionnelle, contrainte, à une littérature écrite, non traditionnelle, tout aussi contrainte. Mon langage tente de se construire à la limite de l'écrire et du parler ; de signaler un tel passage — ce qui est certes bien ardu dans toute approche littéraire. Je ne discours pas de l'écrit ni de l'oral au sens où on observe qu'un romancier reproduit le langage quotidien, qu'il pratique un style au « degré zéro de l'écriture ». J'évoque une synthèse, synthèse de la syntaxe écrite et de la rythmique parlée, de l'« acquis » de l'écriture et du « réflexe » oral, de la solitude d'écriture et de la participation au chanter commun — synthèse qui me semble intéressante à tenter (*DA*, p. 256).

Les poèmes du recueil *Boises*¹³ s'apparentent, par leur allure elliptique et allusive, aux devinettes rituelles. Aux Antilles, on joue aux devinettes lors des veillées funèbres. Ce qui semble un simple divertissement a un sens secret : la présence de la Mort est une menace à laquelle il

faut parer collectivement. À travers le jeu des énigmes et des réponses, on rétablit le flux des paroles qui tisse le monde.

Aucun des poèmes de *Boises* n'a plus de dix lignes. Le recueil a pour sous-titre « Histoire naturelle d'une aridité » et un de ses poèmes s'intitule « Poétique ». C'est une suite de vers très courts avec seulement deux formes verbales à valeur de présent permanent, aucun des noms n'étant précédé de l'article :

« Poétique »

Comprendre temps chaleur
Roche chaleur
douleur mariée
cri vaporant son mot
voyelle à voyelle
concrétées (p. 59).

Le projet poétique de Glissant est donc de contenir, de mettre ensemble, sous une forme épurée et synthétique, le temps non pas perdu mais éperdu, l'espace où règne le soleil (observons que dans ce poème si court, le mot « chaleur » est repris deux fois en remplacement d'« été »), la roche de l'île et la douleur subie par la race dans ce lieu clos, le discours prenant source dans le cri (qu'il faut d'ailleurs dépasser, car il est « vapeur ») pour aller vers

13 Avant d'aborder les poèmes de Glissant, un mot sur les conditions de notre lecture. Nous acceptons d'emblée l'opacité de tout un pan de ces textes : ignorant le créole, nous ne pouvons avoir de leur référent linguistique implicite qu'une connaissance livresque. Alors que nous entrons dans le texte de *Bandeira* de plain-pied, par complicité ou communion de souvenirs, par le partage d'un même code culturel, nous ne pouvons accéder au texte poétique de Glissant qu'à travers ce même bagage culturel. Nous sommes donc sensible tout d'abord aux similitudes et à la différence que son texte instaure dans la pratique de l'écriture de l'oralité. L'évocation d'un géant qu'on brûle à la Martinique au moment du carnaval, par exemple, éveille le souvenir d'autres poupées ou géants d'un carnaval que nous connaissons. Comparés aux textes de *Bandeira*, les poèmes de Glissant paraissent très fermés, voire abscons, et c'est par le ressassement d'autres lectures, de récits en particulier, que le récepteur brésilien (ou autre) arrive à les lire : les récits ouvrent des pistes aux poèmes, lesquels permettent, par ricochet, la lecture de certains contes inscrits dans les récits, dans un processus continu d'intratextualité glissantienne. Mais l'opacité des poèmes de Glissant existe aussi pour les lecteurs créolophones, car le poète doit négocier non seulement entre deux langues (le français et le créole) mais surtout entre deux poétiques : celles de l'écrit et de l'oral, de la modernité et de la tradition.

le mot, imagé, concret, voyelle à voyelle. Autrement dit, embrasser le paysage et le temps, dépossédés tous les deux, exprimant la résistance à partir de la découverte d'une durée traduite en termes concrets et précis. La seule rime du poème articule, en écho, chaleur / chaleur / douleur. La recherche de la formule brève et lapidaire élimine les articles et les temps verbaux, le texte se resserrant dans la nudité la plus sèche ou la plus essentielle.

Dans cet espace de l'aridité nue qui caractérise tout le recueil viennent s'inscrire divers thèmes : le passé (l'île de Gorée, la maison des morts, le roi Behanzin exilé à la Martinique), la plaine et les bois, les esclaves dans les Plantations et les marrons sur les hauteurs, la mer, l'usine qui se décompose au soleil, signe de la fin d'un système, etc. Deux poèmes centrés sur Vaval retiendront plus particulièrement notre attention.

Vaval est le roi du carnaval, qu'on brûle à la Martinique au soir du mercredi des Cendres : « il était auparavant le signifiant d'un événement (candidat battu aux élections, individu aux aventures rocambolesques, etc.) », mais, ajoute Glissant, « s'est banalisé jusqu'à ne plus être qu'une grosse poupée sans caractère » (*DA*, p. 500). Le poète brésilien et le poète martiniquais mettent donc en scène deux types de poupées qu'on promène dans les rues pendant le carnaval : la poupée de maracatou que l'on fait danser, identifiée par Bandeira à Iansan, et le géant en carton qu'on brûle à la Martinique juste avant le temps liturgique du carême, qui donne encore

son nom à la saison sèche aux Antilles (de février à août)¹⁴.

Le poème intitulé « Vaval » est, comme les autres, épuré et elliptique à l'extrême.

« Vaval »

par cannelure et tige
sans un seul boucan dans un seul calice
nous brûlons des géants nous en mouillons la cendre
poésie désargilée (p. 57).

L'isotopie du sacré chrétien (« calice » et « cendre », qui suggère le moment des Cendres à la fin du carnaval et au début du carême, temps de pénitence et saison sèche), mis en veilleuse et mêlé au sacré totémique (brûler des géants), se rattache à l'absence d'une vraie cuisine (« sans un seul boucan¹⁵ »), médiation entre nature et culture, comme l'a montré Lévi-Strauss. La cendre du géant n'est plus un sacrifice reçu par des dieux agraires (d'ailleurs, l'agriculture n'existe pas pour les esclaves et leurs descendants, qui n'ont pas conquis leurs outils); la cendre mouillée n'est plus le ciment de la collectivité ni le ferment du renouveau de la nature et de l'homme : dans le poème de Glissant, le syntagme final « poésie désargilée », mis en apposition à « cendre », exprime allusivement la trace oubliée d'un rite évacué de son sens et, partant, de sa force.

Dans une perspective comparatiste américaine, voyons si des figures semblables à celle de Vaval, géant que l'on brûle, subsistent au Brésil. Dans la littérature orale traditionnelle brésilienne — surtout dans les contes et les

14 À la Martinique et en Guadeloupe, la saison pluvieuse (septembre-janvier) est appelée hivernage, dénomination qui coïncide, d'ailleurs, avec ce qu'on nomme au Nord-Est du Brésil *o inverno*.

15 « Boucan : lieu où les Caraïbes fument leurs viandes; le grill de bois sur lequel ils fument » (Littré). Mais, dans son acception populaire, boucan est aussi un grand bruit, tapage, vacarme.

autos —, les géants, forces stupides vaincues par la ruse, sont en train de disparaître. Il en reste néanmoins dans des fêtes du cycle de la Nativité et du carnaval : ce sont des figures gigantesques en papier mâché qu'on promène dans les rues. Souvent, ils forment des couples (comme ceux du maracatou, par exemple) et ont des traits distinctifs permanents qui permettent de les identifier par des noms propres. Dans le carnaval d'Olinda à Pernambouc, l'un des plus traditionnels, les géants sont au centre des fêtes. Câmara Cascudo cite, par ailleurs, un couple de géants — João Paulino et Maria Angu — qui défilaient naguère dans le carnaval de petites villes de l'État de São Paulo (p. 431). On retrouve aussi des géants dans un autre type de fête populaire, en particulier dans le défilé du *bumba-meu-boi*, du cycle de la Nativité. L'apparition d'une grosse poupée appelée simplement « o Gigante » (le Géant) y est saluée par une strophe anonyme et énigmatique :

Meu Deus, que bicho é esse
Que na roda apareceu?
Por causa desse bicho
O Amazonas se perdeu¹⁶!

Intervient ensuite une géante, et on célèbre le mariage des monstres. Câmara Cascudo décrit ainsi la mise en scène traditionnelle :

Le géant, après des pas de valse, lents et solennels, rencontre la Géante, un peu moins grande que lui; on fait le mariage des géants qui se retirent en dansant, toujours silencieux (*ibid.*).

Mais ces figures du cycle du carnaval ou de la Nativité ne sont pas brûlées à la fin des fêtes au

Brésil. Les jeux violents ont lieu au soir du samedi saint : c'est Judas qu'on brûle après l'avoir enlevé de l'arbre ou du poteau auquel il était attaché depuis la veille et après l'avoir très durement battu. Cette cérémonie populaire se nomme *a malbação do Judas*. Il est probable que Judas et Vaval soient des personnalisations des forces du Mal et que leur immolation constitue une trace des cultes agraires. Les anthropologues ont relevé la coutume presque universelle des feux de joie, aux alentours de l'équinoxe d'été, au début et à la fin des récoltes, pour obtenir de meilleurs résultats aux champs. On brûlait jadis un grand mannequin représentant le dieu de la végétation et on faisait des sacrifices ; le feu, le soleil et le rite garantissaient aux arbres et à la végétation la chaleur et la lumière indispensables. Au Brésil, ce rôle échoit à Judas ; la cérémonie porte différents noms dans tout le pays — *Homem da Quaresma*, *Judas de Palba*, *Homem da Palba*, etc. (littéralement : l'Homme du carême, Judas de paille, l'Homme de paille) —, et le sacrifice du mauvais apôtre donne le signal des réjouissances. C'est pour cela qu'on appelle le samedi saint *Sábado de Aleluta*. À la Martinique, on brûle la fin du carnaval et on ouvre la porte au carême. Peut-être la mort de Vaval représente-t-elle un retour à l'ordre, après la subversion du carnaval : dans ce cas le rite, même effacé, aurait été encore amputé de sa promesse de renouveau immédiat.

Mais regardons de plus près un autre poème de *Boises*, lui aussi lié au thème du carnaval :

16 Mon Dieu, quel est ce monstre / Qui dans la ronde est apparu? / À cause de ce monstre / L'Amazone s'est perdue!

«Cendres»

carnaval
de chanters en lieu de pics et de loups en lieu de masques
casques éclatés de paille où la lune te cloue et disparus
de taris en lieu de vifs et d'organdi en lieu de sacs
par les rues mortes de la ville, en nuit de mort ou par un
blême après-midi (p. 41).

L'immolation de Vaval par le feu y apparaît, vidée de son sens, transposée sous une forme elliptique. Le géant brûlé est suggéré par les « casques éclatés de paille » et « disparus ». Le renouveau n'a encore une fois pas lieu ; les sèmes de la Mort et de la cadavérisation se répètent comme un leitmotiv funèbre : « par les rues mortes de la ville, en nuit de mort ou par un blême après-midi ». Le soleil et le feu ne sont pas source de vie — notons d'ailleurs le chromatisme nocturne : « lune », « nuit de mort », « blême après-midi ».

Le poème fait l'inventaire des substitutions qui sont autant de pertes symboliques entre la fête païenne, ancestrale, pleine de saveur et de force telluriques où les instruments et les objets ont prise dans la réalité et dans la vie (« pics », « masques », « vifs », « sacs ») et son avatar moderne, dans une colonie de consommation, où les chants et les matériaux sont soit importés (« loups », « organdi »), soit vidés de leur sens (« chanters », « taris »). La fête primitive des pics, masques et sacs, du soleil et du feu, garants de fertilité et de renouveau, a lieu désormais sous le regard immobile et maléfique de la lune, astre mort. Le spectateur se découvre figé dans un non-lieu : « où la lune te cloue ».

Ces deux poèmes de *Boises* expriment, sans emphase, la mort du carnaval à la Martinique

non seulement en tant que rite païen mais encore en tant que force de résistance à l'univers des Plantations, en tant que source de communication et de syncrétismes. À propos du recueil lui-même, Glissant explique : « Les textes fermés de *Boises* s'apparentent au lapidaire du tim-tim-boisèche¹⁷ : "Un baril sans fond? — Alliance!" Ils pistent le manque, à coups d'éclats trop mesurés » (*DA*, p. 445). Nous saisissons mieux maintenant comment les deux poèmes analysés « pistent le manque » : le manque du créole, de l'oral, du carnaval, de la circulation de la parole, et cela à partir de traces d'hier et d'aujourd'hui, mêlées, confondues. Vaval, géant de carnaval dont on ne sait plus le sens, est « promené comme instinct » (*DA*, p. 18). Le poème a alors pour fonction de scruter et de dire allusivement la dépossession, de lutter sourdement contre la déperdition collective. L'engagement de cette poésie n'est pas épidermique ni emphatique : elle travaille au niveau de l'inconscient collectif, surgi non pas d'un universalisme abstrait de type jungien, mais d'une commune expérience de vie à travers le temps dans l'espace d'une île.

3 Conclusion

3.1 Vers une poétique américaine et nationale

Il n'est plus besoin, sans doute, de nous étendre sur l'écriture de l'oralité comme étant l'une des voies d'une poétique américaine explorée dans les différentes langues du continent par différents poètes. Le type de lecture que

17 Tim-tim-boisèche est la formulette qui, dans les Antilles françaises, annonce et précède une devinette. On dit aussi « Cric? — Crac! »

nous avons faite des poèmes de Bandeira et de Glissant aurait pu s'appliquer à l'œuvre de Carlos Drummond de Andrade ou João Cabral de Melo Neto, de Léon Gontran Damas ou Aimé Césaire, de Nicolás Guillén ou Alejo Carpentier. Cette poétique américaine se réalise selon deux tendances : l'une qui épouse le sentiment de confiance envers la langue d'une culture anthropophage, l'autre qui piste le manque et le malaise des cultures diglossiques dans une sorte de contre-poétique, contrainte et fermée. Entre ces positions extrêmes — définies, au fond, par le rapport heureux ou malheureux, de confiance ou de méfiance, de complicité ou de négociation que le poète et sa communauté entretiennent avec la langue ou les langues utilisées —, toute une gamme de démarches sont possibles : de l'humour à la parodie, de la transparence à l'opacité, de la récitation à l'invention en passant par la paraphrase ou la variation.

Nous comprenons aussi que récrire l'oralité traditionnelle n'est pas uniquement un phénomène caractéristique des cultures diglossiques où l'écrivain doit choisir entre deux langues (le français ou le créole). Les rapports entre l'oralité et l'écriture transcendent en quelque sorte la diglossie et se rattachent à un univers civilisationnel où l'oral était la base de la vie collective ou d'une partie importante de la collectivité. En outre, récrire l'oralité permet aux cultures émergentes et problématiques de créer en fonction d'un référent interne (à la culture, bien entendu) et non plus uniquement externe, réalisant ainsi l'une des conditions nécessaires, selon Antônio Cândido, à la formation d'une littérature nationale, à savoir une causalité

interne (p. 8). Autrement dit, dans une littérature nationale, les œuvres se rattachent non pas uniquement à des modèles et à des paradigmes externes, pour prestigieux qu'ils soient, mais se créent aussi à partir de modèles internes, de la culture maternelle. Ancrer un poème dans la terre bourbeuse de l'oralité permet au poète de (ré)instaurer une cohérence interne dans sa culture. Le poème écrit rejoint alors une tradition natale et reste néanmoins libre de tenter toutes les aventures de la modernité.

3.2 La poétique du sujet et la voix collective

L'exploration de l'écriture de l'oralité transpersonnelle et situationnelle permet encore de poser le problème d'une poétique du sujet dans nos cultures. On sait comment, à partir de la vogue des structuralismes, la critique européenne s'est attachée à remettre en question le texte comme œuvre d'un individu et à essayer d'en définir le système génératif. Elle attaque l'auteur en tant que sujet ; elle en fait le lieu de rencontre de différents systèmes génératifs, et non pas le génie créateur individuel qu'il a rêvé un jour d'être.

Selon Glissant, cette critique du sujet créateur est saine et nécessaire en Europe ou, si l'on veut, dans l'univers de la modernité de type occidental, l'Occident ayant vécu pendant plus de trois siècles sous le mythe du génie individuel. Néanmoins, elle ne touche pas l'Amérique de la même façon, « pour cela même qu'on nous a trop longtemps objectivés ou plutôt objectés » (DA, p. 257). Récrire l'oralité traditionnelle permet à l'écrivain américain qui fait irruption dans la modernité, non seulement de s'insérer

dans une tradition et de créer par rapport à un référent interne comme on l'a vu, mais aussi de mettre, d'une certaine manière, son texte « en commun ». L'écrivain ne s'exprime pas en tant qu'individu unique ni comme un orgueilleux écho sonore du monde; il emprunte la voix/voie anonyme et collective qu'il transforme et réactualise.

Cette ré-énonciation caractérise toute l'écriture de l'oralité : toutes les mentalités y sont; mieux, toutes peuvent y entrer. La pratique de récrire l'oralité traditionnelle se présente comme une signifiante qui neutralise l'opposition entre prose et vers, tradition et modernité, populaire et érudit. Travail du sens dans la langue (ou les langues), cette poétique de l'oral et de l'écrit pose, bien entendu, de grands problèmes pour la traduction : celle-ci, en principe, serait plus facilement réalisable dans et par un contexte culturel lui aussi fortement imprégné d'oralité¹⁸.

3.3 Détour et retour dans la langue de l'Autre

On constate aisément que la réécriture de l'oralité se fait d'une manière plus simple ou, si l'on veut, plus naturelle et accessible dans les cultures anthropophages tandis que, dans les cultures diglossiques, elle se fait de manière plus contrainte, voire fermée; le fait même de choisir l'une ou l'autre langue pose problème, en particulier dans les Antilles françaises où la langue maternelle (le créole) porte la marque

occulte de la langue de l'Autre. Cela implique que le phénomène y est encore plus important, sans doute plus vital, et il faudrait l'apport de plusieurs critiques pour mesurer l'impact (c'est-à-dire, le travail conscient ou inconscient) de l'oralité sur l'écriture. Il semble aussi que, pour les écrivains des sociétés diglossiques, l'exploration créatrice de l'oralité permette de dépasser les textes « engagés » au premier degré, encore très fréquents dans les littératures antillaises de langue française.

Les sociétés latino-américaines de langue espagnole ou portugaise ont elles aussi connu ce phénomène d'écrivains qui ont composé une partie de leurs œuvres dans la langue de l'Autre, en particulier en français. Le cas extrême du Cubain José Maria de Heredia ou celui, plus ambigu, de certains écrivains brésiliens de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle relèvent, non pas d'une expérience vécue de diglossie, mais du désir d'assimilation à la France, phénomène de classe et de dépendance culturelle¹⁹. Les textes écrits en français par des Brésiliens cosmopolites, comme Joaquim Nabuco²⁰, paraissent aujourd'hui un peu naïfs; ils sont nés de la fascination d'une élite décentrée pour une culture étrangère prestigieuse, d'un détour individuel sans retour réel sur sa propre culture. Restent encore les essais d'écriture en français de nombreux poètes brésiliens dont Alphonsus de Guimaraens et Bandeira lui-même : ce sont

18 Cela explique, entre autres raisons, la difficulté extrême de traduire un récit comme celui de João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: veredas*, en français de France, car il faudrait que le traducteur soit capable de jouer avec deux oralités traditionnelles.

19 Voir notre article sur « la France et le français au miroir du Brésil ».

20 Voir en particulier sa tragédie classique *l'Option*, révélatrice d'une extraordinaire identification avec la France (écrite en 1874, elle porte sur la guerre franco-prussienne).

ÉCRITURE, ORALITÉ ET CARNAVAL

là des exercices parallèles à leur quête essentielle, celle d'un langage²¹.

Par contre, le créolophone antillais qui récrit en français l'oralité traditionnelle de son île natale poursuit un projet ambitieux et d'une ruse profonde. D'une part, il revendique tout son héritage qui comporte et le créole et le français; d'autre part, il s'approprie le français

et surtout il lui attribue, comme un marron en passe de devenir un anthropophage heureux, la tâche d'exprimer un nouvel imaginaire. La réussite de cette entreprise ferait descendre le marron vers la plaine, abandonnant son attitude défensive d'isolé ou de réfugié dans les bois pour partager avec d'autres le corps de son texte, mieux, un langage²².

21 Les quelques poèmes écrits en français par Bandeira sont repris dans *PCP*. Plus important sans doute que cette expérience d'écriture est son travail comme traducteur de l'anglais, du français et de l'espagnol : on y trouve des réussites incontestables. D'autre part, il faudrait examiner l'activité de Bandeira en tant que professeur de littérature hispano-américaine à la Faculté des lettres de l'Université du Brésil, pour évaluer son rôle dans la diffusion des textes en espagnol, bien avant le boom des écrivains hispanophones en Europe et particulièrement en France (voir dans ce numéro le texte de Jaime da Silva sur la correspondance de Bandeira et de Onís, qui témoigne de l'intérêt toujours soutenu du poète pour la production latino-américaine de langue espagnole).

22 Il ne s'agit pas à proprement parler d'une langue tierce créée de façon plus ou moins artificielle à partir de deux langues (mi-créole et mi-français), ce qui serait d'ailleurs encore de l'exotisme. Si l'on revient aux exemples des poèmes de Bandeira et de Glissant, on constate qu'il est toujours question d'une poétique exprimant une vision du monde.

ANNEXE

Traduction française de poèmes de Manuel Bandeira

« Rondeau du Capitaine »

Ding dong ding dong
Monsieur le Capitaine
Enlevez ce poids
Dessus mon cœur.

« La Bague de verre »

Cette petite bague que tu m'as donnée,
Hélas, était en verre et bientôt s'est cassée.

« Dans la rue du Savon »

Dans la rue du Savon
Tombe tombe ballon
Tombe tombe ballon
Dans la rue du Savon.

« L'Amour, la poésie, les voyages »

J'ai jeté un ciel ouvert
Contre la fenêtre de mon amour :
Je suis tombé à Lapa — un désert...
— Pará, capitale Belém!

« Bouche du four »

Tête de cobra,
Cobra!
Des yeux de fou,
Folle!

Tête insensée
Nez en l'air
Ceinture de succube
Fille à voix rauque
Porte-étendard
Bijou joujou
De maracatou!

Pour une image de toi
Pour une ceinture de toi
Pour un mot de toi
Ah mon saint Orisha
Eh Abalouaé
Iansan poupée
De maracatou!

Au fond de la mer
Il y a tant de trésors!
Au fond du ciel
Il y a tant de soupirs!
Dans mon cœur
Tant de désespoir!

Ah mon père Orisha
Qu'on me déchire
Je veux me perdre!

Tête de cobra,
Cobra!
Des yeux de fou,
Folle!
Poupée méchante
De maracatou!

ÉCRITURE, ORALITÉ ET CARNAVAL

Références

- ANDRADE, Oswald de, *Do pau Brasil à antropofagia e às utopias*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.
- BANDEIRA, Manuel, *PCP = Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1985.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da, *Dicionário do folclore brasileiro*, Rio de Janeiro, INL, 1972 [1954].
- CÂNDIDO, Antônio, *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*, São Paulo, Martins, 1964, 2 vol.
- DAMAS, Léon Gontran, « Foi de marron », dans *Pigments - Névrologies*, Paris, Présence africaine, 1972, p. 100.
- DEPESTRE, René, *Bonjour et adieu à la négritude*, Paris, Laffont, 1980.
- GLISSANT, Édouard, *Boises. Histoire naturelle d'une aridité*, Angers, Acoma, 1979.
- , *DA = le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981.
- , *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- , *Soleil de la conscience*, Paris, Seuil, 1956.
- PESTRE DE ALMEIDA, Lilian, « Défense et illustration de l'anthropophagie. Le Point de vue périphérique », dans M. Ngal et Martin Steins éd., *Césaire 70*, Paris, Silex, 1984, p. 123-140.
- , « la France et le français au miroir du Brésil », dans *Dialogues et cultures*, Québec, FIPF, n° 27 (1985), p. 116-135.
- , « Oralité et création dans la production caribéenne. Guillén, Césaire et quelques autres », dans Maximilien Laroche éd., *Tradition et modernité dans les littératures francophones d'Afrique et d'Amérique*, Québec, GRELCA (Université Laval), 1988, p. 211-258.
- VERGER, Pierre, *Os Orixás. Deuses iorubás na África e no Novo Mundo*, Salvador, Corrupio, 1981.