La Musique populaire dans le roman africain francophone et hispano-américain ou comment repousser les limites de l'écriture

Vanessa Chaves

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/100>

DOI : 10.4000/lcc.100

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Vanessa Chaves, « La Musique populaire dans le roman africain francophone et hispano-américain ou comment repousser les limites de l'écriture », *Les chantiers de la création* [En ligne], 1 | 2008, mis en ligne le 23 janvier 2015, consulté le 08 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/100> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.100>

La musique populaire dans le roman africain francophone et hispano-américain ou comment repousser les limites de l'écriture.

Vanessa CHAVES

L'une des vertus de la littérature, consiste à « faire exister ce qui n'existe plus par le biais de l'imaginaire. Il s'agit d'écrire ce qui est irrémédiablement perdu », affirme Véronique Bonnet, dans un article intitulé « Villes africaines et écritures de la violence », (2002, 15). Ce constat reflète une ambition majeure chez les écrivains africains et latino-américains contemporains, dont les terres conquises par les Européens l'ont été dans le même temps par leur verbe. La fameuse correspondance de l'explorateur espagnol Hernán Cortés, qui livre à Charles Quint une description détaillée du « Nouveau Monde » selon son point de vue d'Occidental, en fournit une illustration exemplaire. Elle pose déjà cette question majeure : comment traduire l'intraduisible ? Autrement dit, comment traduire dans une langue d'importation des réalités nouvelles pour les uns, connues à travers le prisme d'une langue source pour les autres ?

Ce qui nous amène à cette interrogation préliminaire fréquente face à toute traduction : si une langue véhicule une culture ou un mode de penser propres, sont-ils traduisibles dans une autre langue ? La culture peut-elle au contraire voyager à travers les langues sans être déformée ? Pour ébaucher des éléments de réponse, on peut d'ores et déjà envisager que la culture est un phénomène plus large que la langue, tissant un vaste réseau de formes de communication. Toute perception du monde passe par la grille particulière d'une langue, d'une histoire, d'un individu, d'une sensibilité, de manifestations contextuelles diverses qui s'interpénètrent. Le langage reste donc le liant qui fait circuler cette perception. La langue en est le réceptacle réalisé et concrétisé.

Si l'on s'intéresse spécifiquement aux littératures actuelles du Congo et de l'Argentine, elles offrent un bel exemple d'évocation de leurs terres dans des langues initialement étrangères aux expériences africaine et américaine. Cependant, la singularité, l'authenticité de l'univers dépeint ou la manière de le dépeindre furent souvent l'objet de nombreuses controverses.

Aboutir à une écriture autonome et originale fut une question de siècles pour l'Amérique latine, puis de décennies pour l'Argentine après son indépendance en 1816.

L'Afrique et le Congo ne l'ont acquise qu'en 1960. Ces deux littératures ont longuement oscillé entre deux tendances : calquer les clichés et les déterminismes du mode de penser européen, véhiculés par la langue française et espagnole, langues du pouvoir charriant l'idéologie coloniale sur les régions soumises ; ou bien réhabiliter une vision précoloniale du monde par une conquête plus ou moins affirmée de la langue d'adoption, subvertie ou remplacée ponctuellement par une langue source, dans une volonté d'exhumer un univers local trop longtemps nié.

L'émergence au tournant des années quatre-vingts d'une littérature émancipée a été plus précoce au Congo, grâce en partie au modèle américain qui l'a précédée. Cette émergence par brusques sursauts ou lente progression, fluctuant selon les contingences politiques et sociales, provient précisément du dépassement de cette confrontation. Le corpus choisi de huit romans francophones congolais et hispanophones argentins reflète ce moment charnière¹. Au-delà de l'apparent éloignement entre l'Argentine et le Congo, on note dans leur champ littéraire un intérêt récurrent pour une histoire honteuse à fouiller. Celle-ci est souvent associée à ces musiques populaires urbaines majeures : le tango et la rumba. Symboles forts d'une construction identitaire nationale, elles véhiculent de nombreuses thématiques et formes d'expression communes aux deux littératures, qui se font étrangement écho.

Prenant appui sur ce constat, nous avons donc voulu comprendre les raisons de ces similitudes et la manière dont elles se manifestent au sein des œuvres. En traduisant une terre propre dans une langue d'importation et une musique populaire à travers l'écriture, ces romanciers parviennent à associer intimement langue et musique. Ils restituent un art sonore par des mots et l'esprit d'une langue maternelle dans une langue d'adoption. Leur liberté d'expression se forge dans la double confrontation à une langue évoquant la domination coloniale et à une littérature écrite académique.

Nous traiterons donc ici de la traduction au sens large du terme, à savoir celle d'un art en un autre et d'un monde singulier en une dimension universelle, problèmes à la fois posés par la traduction linguistique et plus amplement par l'écriture.

A travers quelques exemples, nous aborderons tout d'abord comment les écrivains s'ingénient à traduire en langues française et espagnole leur univers culturel spécifique,

---

¹ *Léopolis*, Sylvain BEMBA (1984), *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Sony LABOU TANSI (1985), *Le Feu des Origines*, Emmanuel DONGALA (1987), *Le Lys et le Flamboyant*, Henri LOPES (1997) / 4 romans argentins : *El Juguete rabioso* (Le Jouet enragé), Roberto ARLT (1926), *El Sueño de los Héroes* (Le Songe des Héros), Adolfo BIOY CASARES (1954), *Los Premios* (Les Gagnants), Julio CORTAZAR (1960), *Boquitas pintadas* (Le plus beau Tango du Monde), Manuel PUIG (1969).

ainsi que les accents de leur langue maternelle, à un niveau lexical, thématique et rythmique.

Partant de là, nous verrons quels liens étroits entretient cette spécificité culturelle avec l'univers musical du tango ou de la rumba. L'entrelacement multiforme de ces musiques populaires avec le canevas littéraire ouvre, pour ces auteurs francophones et hispanophones, un large spectre d'expressions que nous esquisserons.

1. La traduction d'un univers culturel propre au sein d'une langue d'importation

Victor, le narrateur du *Lys et le Flamboyant*, est hanté par l'idée de parvenir à « dire ce que fut cette femme », à savoir son héroïne Kolélé, avec « l'accent du pays » (Lopès 18). A son instar, chaque romancier du corpus semble tendre vers cet idéal. Mais loin de chercher à imiter cet « accent » en produisant une pâle copie de l'original, loin de considérer la langue d'adoption comme un outil toujours impropre à en restituer l'authenticité, ils s'ingénient à inventer un timbre propre, fruit de toutes les saveurs qui l'ont constitué au fil de son histoire. Dans cet esprit, la première démarche des écrivains africains et sud-américains a été de s'approprier ces langues venues d'Europe, de les plier à leur contexte culturel et à leur univers intime.

1.1 Un monde précolonial valorisé, critiqué ou simplement exhumé à travers des langues d'origine coloniale

A la différence de la langue maternelle, réelle ou fantasmée, la langue de l'ancien colon est souvent associée au pouvoir. Son lien avec la mère notamment, par opposition ou analogie, est omniprésent. Il révèle chez les auteurs l'ambiguïté de leur rapport au passé. Figure mouvante de la tradition, la mère peut aussi évoquer la ville tentaculaire et ne se montre pas toujours bienveillante. Représentation fondamentale du rapport à la langue, elle peut exercer un pouvoir tyrannique.

Silvio en fait l'expérience lorsque, confronté à la découverte du monde, il erre dans les rues après son renvoi de L'École d'Aviation Militaire. Par moments, déplore-t-il, « *los impetus de cólera me envaraban los nervios, quería gritar, luchar a golpes con la ciudad espantosamente sorda...y súbitamente todo se me rompía adentro, me pregonaba a las*

orejas mi absoluta inutilidad »² (Arlt 178-9). La surdité de la ville rappelle celle de sa mère, ravagée par la misère et involontairement néfaste pour son fils. Buenos Aires se mue en titanesque marâtre dévoratrice. Elle aspire l'énergie de l'adolescent pour le réduire à l'état le plus misérable et lui ôter toute faculté de communication lorsqu'il voudrait exprimer sa singularité.

« Ce fut le précipice, la nuit, et les eaux calmes du lac, comme le fleuve dans son évasement, juste en amont de Brazza et Léo » (Lopès 227). Encore une image fantasmatique de la Ville-Femme, décrite ainsi par Victor après sa première nuit d'amour avec Célimène. Il ne le sait pas encore, mais cette femme envoûtante n'est autre que la tantine de son enfance, la Kolélé de ses rêves, la divine amie de sa mère. Encore une amante qui inspire aussitôt au héros sa ville natale et qui se montre aussi insaisissable que Brazzaville, sans cesse quittée et retrouvée par le narrateur, à la fois familière et étrangère au terme de toutes ces années passées en Europe. Un sentiment qu'il exprime notamment au début du roman, à l'enterrement de Kolélé.

Pour s'émanciper, les écrivains affichent donc autant la volonté de « couper le cordon » que de se libérer du modèle colonial, modèle fréquemment pris en charge par la ville/marâtre aux multiples visages, comme l'esquissent ces quelques mises en abyme. Cette libération se manifeste par une forte volonté de sonder le passé précolonial, accompagnée d'un attrait pour la terre natale. Le fleuve, profonde source d'inspiration et porteur de l'histoire du peuple, symbolise par excellence cette exploration. Pour le Congolais Sony Labou Tansi, il explique en partie la parenté entre les écrivains congolais et latino-américains : « Nous nommons les mêmes choses. C'est-à-dire que lorsqu'un latino-américain parle de fleuve, il parle du même fleuve que moi. Ce n'est pas la Seine, mais c'est le Congo, c'est l'Amazone » (Clavreuil 129). Silvio confirme cette perception dans *El Juguete Rabioso* en pensant qu'aller au port apportera une réponse à son horizon bouché. Pour le narrateur du *Lys et le Flamboyant*, c'est le fleuve Congo qui forge sa personnalité : « C'est sans doute au cours de ces semaines de navigation que mon fleuve s'est infiltré en moi. Il ne m'a depuis lors jamais abandonné » (Lopès 138). Il est troublant dans *Los Premios* que le voyage perde son charme lorsque les passagers se rendent compte qu'il n'ont fait que tourner en rond pour se retrouver en face de Quilmes - ce laid prolongement de Buenos Aires hérissé d'usines et de cheminées. Ce paysage sale, sorte de

---

² « ...des impulsions de colère m'engourdissaient les nerfs : je voulais crier, me colleter avec la ville terriblement sourde ... et subitement tout se rompait en moi et proclamait mon inutilité absolue ».

double grimaçant, renvoie Buenos Aires à sa propre image. Du reste, tous fuient à bord du *Malcolm* ce spectacle repoussant, comme s'il témoignait d'une part d'eux-mêmes qu'ils ne préfèrent pas connaître.

Comme chez Cortázar, dans l'ensemble du corpus, la traversée du cours d'eau révèle souvent la partie invisible et trouble de la capitale. Elle inaugure le passage vers « l'autre ville », souterraine et méconnue. Dans certains romans, comme *Le Feu des Origines*, le train peut représenter un autre passage, certes artificiel, reliant deux mondes distincts. Signe indélébile de la colonisation, il apprend à Mankunku à connaître la double face de Brazzaville en traversant les différents sites du pays. Au début, lorsqu'il est aux commandes de la « Machine », la grande « Ville » lui apparaît revêtue des atours les plus merveilleux. Puis peu à peu, au fil des allers et venues, il prend conscience de son autre visage, plus fourbe, sous les traits du gouverneur. Ce dernier veut se servir de son aura « d'homme à la Machine » pour qu'il assujettisse son propre peuple. Lorsqu'il comprend qu'il est instrumentalisé par « ce fleuve de fer », Mankunku instrumentalise à son tour l'arme des colons (Dongala 211-3). Et pour cela, il décide de retourner le discours français du gouverneur contre lui, par une traduction subvertie en kikongo auprès de son peuple, afin de l'appeler à la révolte. Le train acquiert alors les mêmes vertus que le fleuve. Il permet un voyage dans l'espace, dans le temps et dans la pensée. Il forge l'expérience, le courage et la réflexion de Mankunku, de même que cette écriture exploratrice et initiatique forge ceux des romanciers.

Le fleuve illustre donc bien ce mélange de devoir de mémoire, d'enracinement dans une lointaine généalogie et de construction identitaire au sein des œuvres. Elles sont imprégnées de cette figure récurrente, indissolublement liée à la l'identité des personnages. Par la représentation d'un temps éclaté, leur structure chronologique épouse les méandres du cours d'eau, le flux et le reflux des vagues, le va-et-vient constant entre le passé et le présent, la tradition et la modernité. Mais ce mouvement oscillatoire contamine également la relation au monde des personnages, ballottés entre l'examen de conscience, l'évasion onirique et la confrontation à la réalité changeante et acérée de la grande ville. Il se répercute nécessairement dans leur rapport aux langues, reflet de l'usage qu'en font les auteurs, les chargeant de tous les courants qui les forgent.

Creuset et miroir de leur construction identitaire, le fleuve symbolise donc la relation des romanciers à l'écriture. Il les renvoie à leur cheminement intérieur et à l'évolution de leur *liaison* avec le français et l'espagnol. Pour Claudia, Silvio ou Gauna, le

port est le lieu de toutes les rencontres et de tous les possibles, de même que pour le métis Victor³, à l'embarcadère du bac. Au cœur de cette débauche de navires en partance, de déchargements de marchandises, de fracas et de marins en ébullition, avec pour horizon la déclivité du ciel rejoignant le Rio de la Plata, dans un entrelacement de phrases enchâssées, et comme sans cesse renaissantes, Silvio en arrive à cette conclusion lancinante : « *Yo no he de morir, pero tengo que matarme* »⁴ (Arlt 191-3). Il s'agit bien ici de renaître de ses cendres afin de revisiter la tradition et le passé inhérents à cette terre pour en redigérer les couches successives. On assiste de façon plus imagée encore à une inversion des repères et des valeurs dans *El Sueño de los Héroes*. Après les trois jours de beuverie de carnaval, le lac de Palermo, à Buenos Aires, fait entrevoir l'envers des choses à son héros. Lorsque Gauna se réveille, d'abord plongé dans le monde de l'inconscient, « *perdido en la inmensidad de su cansancio, pesado y abierto como el fondo del mar, atento al inestable y mercurial reflejo de la luna en su cuchillo* », il finit par entrevoir entre les planches du sol le monde réel, « *como si la casa estuviera al revés y el piso fuera el techo* »⁵ (Bioy Casares 26). Il ne sait plus s'il se situe dans le monde rêvé ou réel, dans la ville vraie ou imaginée. Le lac apparaît comme le miroir renversé de l'âme du héros et de la ville. A partir de là, la destinée et l'action de Gauna prennent un autre tournant.

Cette subversion des valeurs et ce mélange des contraires permettent de préparer la place, au creux de l'écriture, d'une forme d'expression ancienne et renouvelée par les auteurs.

1.2 Sur les traces de l'oralité dans l'écriture

Les cultures amérindiennes ne subsistent plus qu'à travers quelques milliers d'Indiens qui parlent encore leur langue ancestrale, en voie d'extinction. Les résurgences orales indiennes restent donc rares ou fragmentaires dans la littérature argentine.

A l'inverse, en Afrique, les langues locales, foisonnantes, sont encore largement pratiquées, ainsi que les littératures orales, mais dans une moindre mesure. Les cultures traditionnelles appartiennent encore au présent. Au Congo, les contes, les légendes, les chants, les proverbes et les narrations historiques constituent les principales productions. « Se sentant en parfaite complicité avec les conteurs traditionnels qui sont leurs confrères,

---

³ Respectivement, les héros des romans argentins *Los Premios*, *El Juguete rabioso* et *El Sueño de los Héroes*.

⁴ « Je ne dois pas mourir, mais il faut que je me tue... ».

⁵ « ...perdu dans l'immensité de sa fatigue, lourde et ouverte comme le fond de la mer, attentif au reflet instable et mercuriel de la lune sur son couteau [...] comme si la maison était à l'envers et que le plancher était au plafond... ».

les écrivains congolais savent que leur imaginaire baignent dans la littérature orale », affirme le romancier Sylvain Bemba (1986, 72).

Dans le corpus congolais, on rencontre maintes formules en langues africaines fortement évocatrices, à valeur tantôt incantatoire et magique, tantôt poétique, tantôt comique, ou destinées à imprimer une couleur locale familière souvent liée au monde de l'enfance⁶. Mais surtout, comme le répertorie Gervais Bounbou-Poati⁷, de nombreux procédés sont empruntés au conte traditionnel, dont on retrouve plusieurs marques. Son trait le plus caractéristique est l'omniprésence du narrateur dans le récit, tirant toutes les ficelles de l'intrigue. Emmanuel Dongala utilise ce modèle au début de son roman avec des formules telles que « En ce temps-là, le monde n'était ni meilleur ni pire qu'aujourd'hui, La Terre avait cessé depuis longtemps de se tordre » (13-4). Ici refait surface le conteur traditionnel, détenteur d'une vérité qui fait autorité et opérant initialement dans les assemblées villageoises.

Chez leurs confrères latino-américains, le contexte énoncé plus haut permet difficilement d'établir des comparaisons concernant une tradition orale avec laquelle ils seraient encore en contact. Cependant, lorsqu'il s'agit de restituer des faits, des sentiments ou des phénomènes de société plus authentiques, on relève des méthodes analogues, même si elles sont moins présentes, et surtout, même si elles ne font pas d'allusions directes à un savoir ancien défini. Comme si les romanciers argentins étaient précisément en quête d'une culture ancestrale évanouie qui marquerait leur être profond et révélerait la spécificité de leur identité latino-américaine.

Cette recherche s'exprime de manière aiguë dans *Los Premios*, en particulier lors des envolées poétiques et métaphysiques de Persio. Ces intermèdes narratifs⁸, où les considérations musicales se mêlent aux analyses sociales, permettent de laisser respirer le récit, de détendre l'atmosphère oppressante qui règne sur le bateau en créant une polyphonie de sensations. Cortázar choisit aussi des termes qui font résonner une oralité perdue, symbole d'une identité originelle palpable. Auparavant hanté par les souvenirs

---

⁶ Voir notamment les descriptions des dancings par Sylvain Bemba dans *Le Soleil est parti à M'Pemba* (1982), les multiples appellations dans *Le Lys et le Flamboyant* par Victor enfant telles que les *Mundeles* (les Blancs), les surnoms glorieux donnés à Mankunku par les enfants comme *Mupepe* (le Vent) et *Massini* (l'Homme de la Machine)...

⁷ Voir le n°92-93 de *Notre Librairie* (1988) : « Les apports de la tradition orale à la littérature d'expression française », pp. 65 à 68.

⁸ A noter que chaque intermède, à la différence des chapitres, est annoncé par une lettre de l'alphabet qui semble jouer le rôle de fil conducteur, de mélodie sous-jacente imprégnant toute l'intrigue.

ancestraux de la terre argentine, Persio évoque le dieu « Tuculca », dont la consonance indienne désigne un monstre infernal de la mythologie étrusque.

Dans un registre plus espiègle, les trois joyeux voleurs de *El Juguete rabioso* dissocient avec une dextérité diabolique leurs mouvements et leur discours, mais dans un tout autre objectif :

*Nuestros ojos giraban como bolas y se abrían como platos investigando su provecho, y en cuanto distinguíamos lo apetecido, allí estábamos sonrientes, despreocupados y dicharacheros, los dedos prontos y la mirada bien escudriñadora, para no dar golpe en falso como rateros de tres al cuarto*⁹ (Arlt 100).

En général, dans les romans, le désir s'exprime davantage par le corps que le discours. La danse en particulier se révèle être l'expression qui traduit éminemment la mémoire du peuple et ce n'est pas un hasard. Comme l'affirme Nora Norton dans *Léopolis*, avec son « alphabet corporel, elle ne varie que très peu au cours des siècles » (Bemba, 1984, 8). La musique et la danse traditionnelles, très présentes dans les manifestations de joie et de malheur au Congo, constituent en effet les formes les plus manifestes de cette tradition orale.

Dans ce domaine, les romanciers semblent se rejoindre, comme si cet art permettait à tous les démons et les fantômes du passé de renouer avec le présent et de dissiper la rupture douloureuse avec une culture maternelle originelle disparue. Derrière la recherche de libération des carcans sociaux se profile une quête d'unité et d'harmonie avec le passé et le présent, un secret désir d'osmose avec le monde moderne et les héritages ancestraux.

2. La traduction d'un univers musical par l'écriture : un symbole d'émancipation littéraire

Le tango et la rumba congolaise, fruits de généreux métissages, constituent des phénomènes culturels dont l'aura identitaire est si puissante qu'elle a dépassé les frontières de leur nation. Ces musiques populaires initient et favorisent une libération des mœurs et de l'expression, notamment en développant le *lunfardo* et le *lingala*, des argots hybrides s'épanouissant dans le bouillon culturel de leur capitale bigarrée. Ils deviennent l'apanage

---

⁹ « Nos yeux roulaient comme des billes et s'écaraillaient comme des soucoupes en cherchant leur profit, et dès que nous avions aperçu ce que nous désirions, nous étions là, souriants, bavards, insoucians, les doigts prompts et le regard fureteur, pour ne pas manquer notre coup comme des filous à la manque ».

des chansonniers et on les retrouve égrainés dans la littérature. Sarngata Nola en est l'illustration parfaite chez Sony Labou Tansi. Par son art consommé de danseur virtuose et sa fantaisie, il parvient à éluder les conventions et à transcender ses origines.

2.1 Tango et rumba : des expressions modernes hybrides et singulières

L'après-guerre au Congo est une véritable période de bouillonnement artistique, économique et culturel. Les mécaniciens se reconvertissent en musiciens, on cherche à inventer toute sorte de métier pour faire fortune. Tout est prêt pour favoriser une fusion artistique et culturelle. L'anonymat ravive le désir de reconstituer une communauté, de rencontrer l'Autre, qu'il vienne d'Europe, d'ethnies méconnues ou qu'il soit femme ou homme. La désorganisation des mœurs sexuelles engendre de nouvelles mœurs sociales et la musique s'en fait le vecteur central. Emmanuel Dongala restitue ce climat fébrile avec humour :

Dans tous les lieux, ce n'étaient qu'airs de rumba, de biguine, de cha-cha-cha, de merengue, c'étaient des rythmes qui huilaient les hanches des femmes, les rendaient souples comme des corps de boa, faisaient monter et descendre les fesses en mouvement de va-et-vient suggestifs et lascifs ; c'étaient des musiques qui droguaient le cœur des hommes... Des activités louches naquirent autour de ces lieux et les premiers lupanars ouvrirent leurs portes (Dongala 203).

Passé par les *conventillos* dans les faubourgs de Buenos-Aires, puis par les bordels et les cafés dansants, le tango doit attendre le grand détour par Paris au début du XX^e siècle pour recevoir l'agrément des classes possédantes argentines. Le *London* de *Los Premios* représente l'un de ces lieux, où le chanteur Humberto Roland, devant l'assistance abasourdie des bourgeois, entonne le couplet : *Che madám que parlás en francés / Y tirás ventolín a dos manos, / Que cenás con champán bien frapé / Y en el tango enredás tu ilusión...*¹⁰ (Cortazar, 1960, 49).

Pendant qu'on s'amuse dans les salons avec les danses à la mode en Europe, le peuple continue à danser le tango dans les bordels et les restaurants des quartiers populaires. Certains de ces musiciens se déplacent parfois avec leurs orchestres pour agrémenter les soirées de nouveaux restaurants, tels que le célèbre *Chez Handsen*¹¹. On aperçoit ces artistes errants dans *El Juguete rabioso*. Ils évoquent pour Silvio « ...un ritmo

---

¹⁰ « Toi, madame, qui sais parler français / Et qui ne sort jamais sans ta Rolls / Qui t'envoies des champagnes bien frappés, / Dis, que viens-tu chercher dans le tango ? »

¹¹ Ouvert en 1875, l'établissement ferme ses portes en 1912.

*trágico y lejano... / ... el perfil de un violinista de cabeza socrática y calva resplandeciente. / ...la voz de un coro de emigrantes pobres en la sentina de un transatlántico mientras el sol se hundía en las pesadas aguas verdes »*¹² (Arlt 108). Ici se dessine la dimension onirique suggérée par l'univers musical, largement exploité par les romanciers.

Cette atmosphère évoque les langages qui se sont développés dans le contexte musical et qui sont devenus les empreintes du tango et de la rumba, à savoir le *lunfardo* et le *lingala*.

2.2 Le *lunfardo* et le *lingala* : des modèles de libération linguistique pour les écrivains ou un nouveau chemin vers l'oralité

« La littérature est l'un des quais situés sur le grand port qui offre à chaque peuple une vue imprenable sur les autres peuples de la terre, et ce, grâce aux langues de grande communication, grâce aux traducteurs », estime Sylvain Bemba (Tsibinda 102). En même temps qu'il proclame l'ouverture de la littérature à d'autres cultures, il en affirme le caractère populaire. Il n'est donc pas anodin que le *lunfardo* et le *lingala* imprègnent la trame et l'écriture des œuvres.

Originellement des langages « d'initiés », le *lingala* à Brazzaville et le *lunfardo* à Buenos Aires sont devenus des langages de dénonciation. Il s'agissait pour les marginaux de se créer leur propre univers tout en aspirant à s'intégrer dans la société en la transformant. C'est pourquoi, ces deux formes d'argot affectionnent particulièrement les registres de la provocation, de la crudité, de l'ironie et de l'humour, mais aussi de la nostalgie et d'une sentimentalité parfois excessive qu'on retrouve dans nombre de tangos et de rumbas. Ils s'attachent souvent à désigner les injustices et les cruautés de la vie, à les tourner en dérision ou à les ridiculiser, comme pour les conjurer. Emprunts d'une fierté canaille, le monde ou les sentiments qu'ils véhiculent ne versent généralement pas dans la demi-mesure, bien que non dénués de nuance au fil de leur maturité et de leur usage dans les chansons. Hybrides, ils sont métissés de toutes les influences culturelles locales et européennes, celles qui sont exécrées ou magnifiées.

Parallèlement, le développement du *lingala* est en grande partie lié à celui de la rumba congolaise, à telle enseigne qu'il devient la *lingua latina* de la musique biriveraine. L'argot de Buenos Aires connaît un destin analogue : le tango chante à l'origine en

---

¹² « La voix d'un chœur d'émigrants pauvres sur la sentine d'un transatlantique, tandis que le soleil s'abîme dans les eaux lourdes et vertes ».

lunfardo parce qu'il est né, comme lui, dans les quartiers populaires. Une fraternité sociale se noue entre les deux phénomènes culturels. Grâce à la créativité des paroliers¹³, la chanson contribue à enrichir le vocabulaire de ce langage au point qu'il devient la « marque de fabrique » du tango. L'essor et la reconnaissance de l'un entraînent ceux de l'autre. Même après être sorti des faubourgs dès les années vingt et trente, le tango continue à utiliser ce parlé populaire, signe de son origine faubourienne. La musique, ici aussi, sort le langage de son carcan social et géographique.

Au Congo, dès les années vingt, tandis que la littérature n'en est qu'à ses balbutiements, la musique, elle, ingère tous les courants esthétiques concomitants aux prémices de l'urbanisation. Peut-être parce que, déjà, comme l'écrit Lye M. Yoka, « elle illustre la passion de vivre et l'euphorie des Congolais. Incrustée dans la lutte pour la survie, elle est l'expression par excellence de leur pouvoir » (Yoka 4). Il faut reconnaître aux chanteurs, selon Sylvain Bemba, d'avoir subverti la langue en l'« argotisant » de mille et une manières ou par des « glissements de sens » (1988, 52). En modelant le langage amoureux, les musiciens ont apporté une nouvelle sensibilité, par la recherche d'expressions hardies, choquantes et audacieuses.

Au niveau linguistique, les écrivains tentent de marcher sur leurs traces. A ce titre, le roman de Sony Labou Tansi regorge de mots hétéroclites dont on brouille la charge culturelle. Le rire de Sarngata Nola évoque pour certains par son côté sinistre le cri de la falaise, pour d'autres un son de trompette de rappel à l'ordre, pour d'autres encore, « une vraie émonction », néologisme issu de la fusion oxymorique de « émonctoire » et de « onction » (65). Chacun, selon ses démons inavoués, le dote de divers sens symboliques, comme une menace divine, une autorité tyrannique, un repoussant déchet organique ou à l'inverse, une huile sainte destinée à lutter contre le mal et la maladie...

On retrouve encore cette variation « kaléidoscopique » du langage, comme Cortázar aime à l'écrire, à travers les points de vue de chaque classe sociale sur le *Malcolm*. Dans ce microcosme marin de Buenos Aires, le regard acerbe de l'auteur démonte un à un, avec ironie et humour, les visions figées des uns sur les autres. Il invite le lecteur à se méfier de ses préjugés et à exercer un regard critique sur sa perception. C'est ce que le jeune Jorge,

---

¹³ Angel Villodo au début du siècle, et Pascual Contursi dont les tangos à succès encouragèrent les autres paroliers à écrire en lunfardo, comme Robert Cayrol (« Viejo Rincón », « Mon vieux coin »), José de Grandis (« Amurado », « Abandonné »), Antonio Podestá (« Como abrazao a un rencor », « Enlacé à une rancœur »), etc. Un peu plus tard, plus respectueux des normes académiques, on pense à Celedonio Flores, Enrique Cadícamo, Enrique Santos Discépolo, Cátulo Castillo et plus récemment, à Eladia Blázquez et Horacio Ferrer.

ouvert sur le monde, réalise spontanément en désignant par des noms inhabituels ce qui constitue le monde du bateau, avec ses « fourmihommes » (*los hormigombres*) pour les passagers, les « glucides » et les « protides » pour les officiers (Cortázar, 1960, 90). Selon ce que les sonorités lui inspirent intuitivement, il établit des correspondances inattendues entre les choses, les êtres et les mots.

Il faut « repartir à zéro » (Cortázar, 1986, 136). Retourner à une vision naïve des mots peut ouvrir la porte à un univers poétique et imaginaire. Cortázar ne prône pas autre chose. Selon lui, pour attaquer la civilisation judéo-chrétienne, il faut commencer par détruire les moules sémantiques, les processus mentaux, les lieux communs et les préjugés intellectuels qu'elle offre, comme les surréalistes ont par exemple cherché à le faire. Il faut désapprendre pour prendre conscience de la charge culturelle et idéologique que charrie une langue et la charger d'autres sens. Ainsi le damier noir et blanc, qui obsède les pensées de Fabrice enfermé à l'hôpital, suggère des images mouvantes s'élaborant à la manière de l'écriture automatique :

Carreaux noirs et blancs. Les noirs jouent et gagnent. Romano pâle comme un suaire. La plus grande partie de dames que l'ancien va-nu-pieds de Léopolis ait jamais livrée. [...] La gorge sèche, il allait à la dérive. [...] A perte de vue, du blanc à côté du noir, du noir à côté du blanc. Le damier n'en finissait pas de découvrir, dans un rictus chargé d'obscur menaces, d'affreuses dents de cannibales (Lopès, 1997, 108).

Grâce au rythme et à la métaphore, la reprise des deux couleurs les inscrit dans une dynamique évolutive. Associées à des images changeantes, elles s'emplissent de nouveaux symboles. On décèle encore chez Manuel Puig cette volonté de « repartir à zéro », par la minutieuse désagrégation des préjugés sociaux et religieux, comme le mariage, le bon goût et la vertu. A travers les magazines, les journaux, les feuilletons radios, les lettres et les dialogues, ses personnages se révèlent en complet décalage avec les actes qu'ils dissimulent aux autres ou à eux-mêmes.

D'où, chez chaque auteur, un récit fondé sur l'opposition, qu'on retrouve à différents niveaux. Sony Labou Tansi aime à répéter cette phrase d'Antonin Artaud : « Nous ne sommes pas encore au monde ; il n'y a pas encore de monde, les choses ne sont pas encore faites ; la raison de vivre n'est pas encore trouvée » (Kounzilat 27).

On constate que le point commun de tous ces auteurs réside dans la volonté de casser le caractère rationnel de la langue dans laquelle ils écrivent, afin d'ouvrir d'autres

perspectives d'expression. D'où un déploiement du rêve et du délire dans les textes. Ils amènent à entrevoir un monde aux repères étranges, se communiquant aux mots. *El Sueño de los Héroes*, fondé sur la quête de souvenirs de Gauna, creuse un fossé entre l'environnement du héros et ses élucubrations. Son esprit est hanté par un passé oublié, lui-même brouillé par les repères de la réalité quotidienne. Inversement, dès que le rêve et l'inconscient s'introduisent dans le réel, les référents habituels semblent se désagréger. Lors de ses premières réminiscences du carnaval, voici ce que Gauna entrevoit : « *imágenes caprichosas, pero vívidas (esto es extraño, porque él estaba sentado en la parte de atrás de la victoria)* »¹⁴ (Bioy Casares 23). Plus loin, la bête qui le hante réapparaît sous forme de « lumières rondes » intermittentes puis successivement, d'une énorme tête de cheval, de « masques monstrueux » et d'une « représentation diabolique » (158). Ce n'est qu'au chapitre quarante-trois qu'il se rappelle la torture réelle subie par le vieil animal.

Cet exemple illustre la manière dont, au fil des allusions symboliques, par le déplacement contextuel et les associations d'images, les mots peuvent se vider de leur sens commun pour se charger d'acceptions extra-ordinaires. Pour extraire le langage de son contexte ordinaire, il faut le doter d'un sens qui prend racine dans une sur-réalité, l'inconscient, le merveilleux ou le fantastique.

Cette « dérationalisation » du langage permet de soulever le pouvoir créateur des mots pour les renouveler. Il importe en effet pour les écrivains de découvrir la face cachée des mots - une part d'ombre qui suppose un silence. Elle les auréole d'un creux qui reste à deviner et qui invite souvent à la mélodie et à la fantaisie. Estina Bronzario le résume en ces termes : « L'homme n'a que les mots pour dire même ce que les mots ne savent pas dire » (Labou Tansi 148). Aussitôt après, sa voix se met à « danser le chahut de Nsanga-Norda ».

2.3 Musicaliser l'écriture ou comment trouver sa propre voie(x)

Nous chantons comme chante la musique congolaise qui, avec mille orchestres, mille créateurs, avec un rythme africain, se reconnaît entre toutes les musiques du continent. Sans qu'il y ait d'école, sans se copier, nous arrivons à avoir des attitudes, un accent, sans doute une manière propre à nous d'utiliser nos cordes vocales (Lopès, 1988, 131).

---

¹⁴ « des images vagues mais réelles du cheval (c'était étrange, car il était assis à rebours dans la victoria) ».

Cet accent propre que célèbre Henri Lopès, la formation d'un univers unique mais mouvant, une ligne directrice immuable mais évolutive, ces traits sont bien ceux qui caractérisent le tango et la rumba. Ce pourrait aussi bien être la définition de l'identité. D'où probablement la force d'évocation de ces musiques en tant que modèles identitaires phares pour les Congolais et les Argentins. Un air de tango ou les rythmes chaloupés d'une rumba suggèrent immédiatement le pays natal, les échos d'une nuit festive, la saveur soudaine d'une ambiance familière et sensuelle.

À cette image, un double, voire un triple langage se dégage des personnages, à travers leur personnalité changeante. La danse, la musique et la parole, issues de leur gestuelle, de leurs dialogues, de leurs monologues ou de leurs chants, s'interpénètrent. Le récit devient une sorte de piste de danse sur laquelle les mots, les paragraphes, les dialogues, les chapitres se rapprochent, s'associent et s'enveloppent de leurs échos, de leurs sonorités, de leurs rythmes, afin de traduire un langage qui appartient au corps et à l'oralité, que la danse et la musique transcendent artistiquement.

Les auteurs semblent sculpter le vocabulaire comme leur structure romanesque en s'inspirant d'une musique interne : celle du langage parlé du peuple, fondé sur la spontanéité, l'inventivité et l'impertinence. Ils s'évertuent à révéler la part inconnue et invisible des mots. Lorsqu'il écrit un roman, Henri Lopès avoue, par une métaphore sportive espiègle, chercher à « dribbler » son lecteur, à le « déséquilibrer » (Aka-Evy 3).

Chez Sony Labou Tansi¹⁵ ou Lopès, la destruction des carcans du français se manifeste en partie par la profusion de néologismes issus du parlé urbain, d'origines congolaise, espagnole, anglaise ou française comme « flagrant du lit », « goâl-gueurle » (Lopès, 1997, 378), qui révèlent un bain populaire mâtiné de tradition et de modernité orales, dans lequel le français se revigore.

Cortázar aborde le non-dit à travers le jeu de séduction de Paula avec Felipe, jeu qu'elle semble maîtriser comme une danseuse avertie face à un novice : *un poco más y caigo en el proxenetismo, pensó, divertida. « dejarlos que dancen solos su danza »*¹⁶ (1960, 167).

---

¹⁵ Celui-ci intègre dans ses œuvres de nombreuses expressions lingala, munukutuba et lari (dialecte de la région du Pool au sud de Brazzaville, dont l'auteur est originaire). Une manière de placer sur le même plan l'oralité congolaise et l'écrit français.

¹⁶ « Encore un peu et je tombe dans le proxénétisme, pensa-t-elle amusée. Laissons-les danser seuls leur danse ».

Cet entremêlement linguistique produit un remodelage fécond. En même temps qu'il reflète la réalité des inventions populaires, il génère une interpénétration de l'écrit et de l'oral et rend le terrain propice à la réappropriation culturelle et personnelle de l'écriture en langues française et espagnole. Il favorise une souplesse créative et imaginaire. L'ensemble des auteurs suit la démarche qui consiste à charger les mots de nouveaux symboles grâce au rythme et à la métaphore. Le pouvoir suggestif du chant est à ce titre souvent utilisé, à l'instar du perroquet des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* qui déclame dans « l'hymne des Sept Solitudes » : « J'ai pris ma gloire / Au pur et simple désir / De nommer la terre jour et nuit » (Labou Tansi 166-70).

On peut y voir une mise en abyme de la célébration du pouvoir de nommer et donc de créer, à travers un langage musicalisé. Il n'est pas fortuit que les chants insérés dans la narration et le discours direct soient si nombreux. Ils constituent des intermèdes qui incitent à imaginer une mélodie. En même temps qu'ils poétisent le récit, ils l'oralisent en suscitant le désir de chanter. Quand Lomata se vante de savoir « gratter et caresser avec style et talent, s'il vous plaît, cette guitare » (Lopès, 1997, 55) qu'est le français, il invite à en découvrir une facette non conforme à l'académisme mais plus sensuelle, mélodique et métissée d'une autre sensibilité.

Si les écrivains intègrent tous des paroles de chansons, ils les inventent parfois comme Sony Labou Tansi. D'autres fois, ils retranscrivent de célèbres morceaux comme Manuel Puig, Julio Cortázar ou Adolfo Bioy Casares avec *El Porteño* ou *Adiós, Muchachos*.

Les chansons évoquent donc une atmosphère du passé, enveloppent le récit ou en révèlent certains aspects obscurs ou magiques. Cette phrase du monstre Yogo Lobotolo Yambi l'illustre avec humour : « *Lwenga, tiya sa tu-kwiza yizingi mutangala*. Ce qui signifie : "Quand on aura tué Estina Bronzario, le feu viendra" » (91). Sony Labou Tansi aime se jouer de son lectorat, quelle que soit sa connaissance linguistique. Il laisse planer le doute sur l'origine de la langue retranscrite en livrant des pseudo-traductions.

Manuel Puig, également, use d'une écriture onirique se modulant au rythme des pensées des personnages, qui peuvent se succéder sur plus de trois pages sans aucun point, comme dans la « Huitième livraison » : « *...Nené lleva un vaso de agua al enfermo sediento, el enfermo le promete no bañarse más en el río, el enfermo promete a su madre afeitarse antes de ir al trabajo y comer todos los platos que le sirvan, el tren procedente de*

Buenos Aires... »¹⁷ (120). Le cours impétueux des pensées, à l'image d'un torrent, emplit les pages.

De cette manière, les auteurs suggèrent que tout message est soumis à la subjectivité et à la liberté d'interprétation, au même titre que l'œuvre. Les expressions latines, espagnoles ou portugaises en italique chez Sony Labou Tansi ajoutent à cette pluralité linguistique, qui émane de l'histoire du Congo et qui a modelé les divers dialectes du pays. C'est cette créativité, indissociable de l'oralité, que les écrivains restituent dans leur écriture.

En définitive, la recolonisation des territoires linguistiques que sont le français et l'espagnol ne pouvait passer que par l'affirmation de l'oralité et des cultures populaires, du fait qu'il n'existait pas de canons esthétiques écrits préalables en Argentine ou au Congo.

La perception de l'écriture musicalisée s'exprime nettement à la fin de *Los Premios* par la bouche de Persio. Il associe « *una música sin dueño, un ciego acaecer sin raíces, un barco flotando a la deriva, una novela que se acaba* »¹⁸ (Cortázar, 1960, 178). Cette invitation à la « récréation » multiple et libre se perçoit dans l'ensemble des œuvres. Elle correspond à une conception de l'écriture, chargée de véhiculer une pluralité de lectures, un accent et une musicalité spécifiques.

Quel que soit l'usage du rythme narratif, il a non seulement pour vertu de subvertir les langues française et espagnole, mais surtout de les accorder aux paysages américains et africains, aux sensibilités argentines et congolaises et au style propre de chaque écrivain.

Si la place centrale accordée à la musique révèle donc un profond désir de libération, les auteurs sont bien conscients qu'une traduction directe de celle-ci en mots, des cultures congolaise ou argentine en français ou en espagnol, ne correspondrait qu'au rêve d'une authenticité fantasmée, dont ils ont fait précisément le deuil en revisitant un soi-disant âge d'or précolonial. Cette boutade d'Henri Lopès le résume : « Le français est une langue africaine » (Kado).

Ce sont justement les chemins de traverse et les détours qui donnent toute la saveur singulière d'une œuvre, d'un caractère, d'un individu, d'une expression artistique hybrides. Ces auteurs démontrent par excellence que la traduction d'une langue, d'un univers, d'un

---

¹⁷ « Nelly apporte un verre d'eau au malade qui a soif, le malade lui promet de ne plus se baigner dans la rivière, le malade promet à sa mère de se raser avant d'aller au travail et de manger tout ce qu'on lui servira, le train en provenance de Buenos Aires... »

¹⁸ « ...le roman qui s'achève à une musique sans maître, un événement aveugle et sans racines, un bateau flottant à la dérive ».

art, est déjà une démarche créatrice, dans la mesure où elle démultiplie les suggestions de sensations inconnues et motive la recherche de « nouveaux mondes ». Ils prouvent que l'intraduisible ouvre la porte à une liberté d'expression infinie.

Ouvrages cités

- Aka-Evy, Jean-Luc. 1997. « Entretien avec Henri Lopès ». *Etudes Littéraires Africaines*.
<www.arts.uwa.edu.au/Motspluriels/MP798jmvinterview1.html>.
- Arlt, Roberto. *El Jugete rabioso*. 1926. Madrid : Ediciones Catedra, 1985.
Le Jouet enragé, tr. Isabelle et Antoine Berman. Grenoble : Editions Cent Pages, 1994.
- Bemba, Sylvain. *Léopolis*. Paris : Ed. Hatier, Coll. Monde Noir Poche, 1984.
_____. 1986. « Pourquoi écrivons-nous en français ? ». *Notre Librairie* N°83.
_____. « Variations sur l'éducation sentimentale de deux peuples ou la naissance du discours amoureux dans la vie quotidienne chantée au Congo-Zaïre », dans *Itinéraires et Contacts de Cultures, Chansons d'Afrique et des Antilles*, volume 8. Paris : L'Harmattan, 1988.
- Bioy Casares, Adolfo. *El Sueño de los Héroes*. 1954. Madrid : Alianza Editorial, en El libro de bolsilla, Biblioteca de autor, 2002.
_____. *Le Songe des Héros*, tr. Georgette Camille. Paris : Robert Laffont, Coll. 10/18, 1991.
- Bonnet, Véronique. 2002. « Villes africaines et écritures de la violence ». *Notre Librairie* 148.
- Boungou-Poati, Gervais. 1988. « Les apports de la tradition orale à la littérature d'expression française ». *Notre Librairie* 92-93.
- Clavreuil, Gérard. 1988. « Les mots du fleuve ». *Notre Librairie* 92-93.
- Cortázar, Julio. *Los Premios*. 1960. Madrid : Suma de Letras, Punto de Lectura, 2004.
_____. *Les Gagnants*, tr. Laure Guille-Bataillon. Paris : Gallimard, Coll. Folio, 1999.
_____. *Entretiens avec Omar Prego*. Paris : Gallimard, Collection Folio/Essais, 1986.
(*La Fascinación de las Palabras*, 1984).
- Dongala, Emmanuel. *Le Feu des Origines*. 1987. Paris : Le Serpent à Plumes, Coll. Motifs, 2001.
- García Ramos, Juan Manuel. *La Narrativa de Manuel Puig*. Tenerife : Universidad de la Laguna, Secretariado de Publicaciones, 1993.
- Kado, Maïté. « Henri Lopès », article et interview. 15 mars 2006.
<<http://www.rfo.fr/article198.html>>.

Kounzilat, Alain et Ange-Séverin Malanda. *Colloque Sony Labou Tansi et Sylvain Ntari Bemba*. Corbeil-Essonnes : Éditions ICES, 1996.

Labou Tansi, Sony. *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*. Paris : Seuil, 1985.

Lopès, Henri. *Le Lys et le Flamboyant*, Paris : Seuil, 1997.

_____. 1988. « Le territoire d'Henri Lopès », entretien avec Henri Lopès. *Notre Librairie* 92-93.

Maunick, Édouard. 1988. « Le territoire d'Henri Lopès », entretien avec Henri Lopès. *Notre Librairie* 92-93.

Puig, Manuel. *Boquitas pintadas*. 1970. Buenos Aires : Editorial Seix Barral, 2005.

_____. *Le plus beau Tango du Monde*, tr. Laure Guille-Bataillon. Paris : Gallimard, Coll. L'Imaginaire, 1987.

Tsibinda, Marie-Léontine. 1988. « Les rêves portatifs de Sylvain Bemba », entretien avec Sylvain Bemba. *Notre Librairie* 92-93.

Yoka, Lye Mudaba. Avril-juin 2004. « Musique et littérature des deux rives », Paroles et musique. *Notre Librairie* 154.