

BROUILLONS DE PAROLE :
visualisation et genèse du texte oral

La découverte de la littérature orale, sa compréhension et son analyse impliquent une étape nécessaire, celle de la transcription. Non seulement parce que l'analyse suppose de remettre cent fois l'ouvrage sur le métier mais aussi, et peut-être plus encore parce que notre conditionnement à l'écrit exige l'inscription du texte, la transformation de la trajectoire temporelle et mémorielle de la parole en un espace limité et conventionné. Souvent considérée comme un problème "technique" susceptible donc de solutions, plus ou moins satisfaisantes, mais en tout cas "neutres" en ce qui concerne le sens, la transcription a peu à peu retenu l'attention des chercheurs en littérature orale qui, au delà des questions linguistiques et grâce à elles, ont pu la comprendre comme un processus de traduction et de révélation du discours et du texte oral¹.

Les travaux de Cl. Blanche-Benveniste et du Groupe Aixois de Recherches Syntaxiques (GARS) ont représenté, à cet égard, un outil remarquable, ouvrant et balisant des pistes de recherche jusqu'alors ignorées : il fallait briser le "masque du discours" (J. Derive, 1975, 184) et expliciter les éventuels ratés et les innombrables "ratures" en analysant la production du texte oral — et en particulier du texte perçu comme **littéraire** — avec l'aide des processus critiques développés dans l'étude d'un genre particulier d'écrits "spontanés" : les brouillons des écrivains.

A première vue, la comparaison semblait impossible en raison de la différence fondamentale entre les "supports" : à la spatialité de la feuille de papier, où l'on peut raturer, déplacer, annuler, s'oppose la linéarité

¹. Avec P. Zumthor (1983, 80-81), on distinguera l'œuvre, qui désigne tout ce qui est communiqué poétiquement ici et maintenant, du **poème**, qui correspond à l'ensemble texte + modalités d'utilisation de la voix ; le terme **texte** étant réservé à la séquence linguistique. Le texte oral existe donc dans l'oralité qui le crée et dans la matérialité où le fixe le processus de transcription.

temporelle du discours oral où le dit ne peut être effacé. Il peut cependant être nié ou nuancé par une “correction” immédiate. Il a donc semblé utile, dans un premier temps, d’étudier les phénomènes d’auto-interruption afin de comprendre leur fonction dans l’élaboration d’un discours oral et, plus spécialement dans un discours poétique élaboré, tel que le pratique un conteur expérimenté. Dans une deuxième étape, ces mêmes textes oraux ainsi que d’autres, apparemment “non littéraires”, ont été soumis à une mise en configurations à base syntaxique qui a permis d’approfondir considérablement l’analyse de ces textes.

Les textes oraux utilisés pour cette analyse sont originaires du Brésil, de deux conteurs de l’État de Paraíba, dans le Nord-est : Manuel Domingos Pereira, conteur habituel² et grand artiste du verbe possédant un répertoire dont l’ampleur et la richesse n’ont pu encore être clairement délimités, malgré l’attention constante de M.C. Abreu de Andrade Silveira, enseignante et chercheur à l’Université Fédérale de Paraíba ; et Beatriz Medeiros, chanteuse occasionnelle au répertoire assez restreint, mais dont l’histoire de vie, que nous avons recueillie, a révélé les qualités de narratrice. L’univers considéré étant celui de la tradition orale brésilienne, en particulier celle du Nord-est du Brésil, il était indispensable d’en préciser auparavant les contours.

1. CHANTS, CONTES ET AUTRES HISTOIRES DU NORD-EST BRÉSILIEN

En portugais, le chant et le conte ne se différencient que par une seule voyelle : *canto* et *conto* et lorsque tous deux racontent des histoires, la chose se complique car on hésite souvent entre les *histórias*, considérées comme “vraies” (même si elles ne sont pas absolument authentiques), et les *estórias*, que l’on dit pour se distraire ou pour mentir “à faire dormir un bœuf” (*estória pra boi dormir*). De transmission et tradition orale, ces histoires peuvent être mises par écrit, dans la *literatura de cordel*, la littérature de colportage.

². Nous reprenons ici la distinction établie par D. Fabre et J. Lacroix (1973-1974), qui caractérisent les conteurs, en fonction de différents critères tels que l’amplitude de leur répertoire, la qualité de leur voix, la cohésion de leur discours et la continuité de leur pratique du conte. Les catégories retenues — habituel (I ou II, selon l’intensité des critères évoqués) et occasionnel (I ou II) — permettent de classer avec précision les différents conteurs d’une même communauté, de celui qui conte à grand peine quelques fragments de texte (occasionnel I) jusqu’à l’artiste reconnu, le “porteur de mémoire” de la communauté (habituel II).

Dans l'une ou l'autre de ses modalités, la littérature populaire brésilienne, orale et écrite, et surtout celle du Nord-est, est une poésie vivante, actuelle et, comme telle, en constante évolution. Les chanteurs sont dans les bars des quartiers populaires à Recife mais aussi à São Paulo, ou sur les estrades des campagnes électorales ; ils circulent dans tout le Nord-est mais aussi en Amazonie ou au Tocantins — l'amour de la *cantoria* permettant de tester à coup sûr la présence de la diaspora nordestine — ; ils sont aussi à la radio où ils ont leurs programmes ou bien à la télévision. Les *folhetos* (livres de colportage) sont plus rares qu'autrefois, certes, mais on les trouve sur les marchés, dans les gares routières ou dans les boutiques de souvenirs.

Cet ensemble poétique récité, chanté, improvisé ou écrit illustre la complexité des rapports possibles entre voix et écriture, tradition et création :

- la *cantoria*, poésie improvisée selon des modalités et contraintes poétiques très précises, dont la performance orale conditionne en grande partie l'expression, par l'instauration d'un échange fructueux entre le *cantador* et son public, est conservée longtemps dans les mémoires exercées des *cantadores*. Elle est appelée *cantoria de repente* (d'improvisation) pour la distinguer sans conteste de la *peleja de cordel*, qui se veut une mise par écrit de cantorias du passé — ce qu'elle est parfois — mais correspond, dans la plupart des cas, à une réécriture postérieure, ou écriture "à la manière de" la *cantoria*, aboutissant à la création d'une catégorie thématique et formelle particulière de la littérature de colportage.

- le *romanceiro*, de tradition ibérique ou de création brésilienne, est une poésie narrative généralement chantée qui appartient aujourd'hui, en grande partie, au répertoire féminin. Le passage à l'écrit, rare pour les romances de tradition ibérique, constitue la règle générale des productions brésiennes et constitue le *romance de cordel*, c'est-à-dire une longue histoire en vers de thème héroïque, amoureux ou ludique.

- il est parfois difficile de distinguer l'immense réservoir des récits de tradition orale (contes) de ceux de la tradition écrite — livres traditionnels du peuple (L. Cascudo, 1979), contes et récits de divers pays transmis par l'ensemble de la littérature dite enfantine et juvénile, ou encore romans populaires du XIX^e et début du XX^e siècles, publiés en feuilletons ou en livres et découverts par un poète populaire qui les "traduit" en *folheto de cordel*, nouveautés et nouvelles extraites de la presse écrite ou audiovisuelle etc — mais là encore, le processus de transmission orale se double et s'articule en permanence avec une

production écrite qui gère, à son tour, une transmission écrite et orale (par la lecture communautaire) et une conservation qui est paradoxalement (mais est-ce vraiment un paradoxe dans une culture orale ?) meilleure dans la mémoire collective que dans la matérialité fragile et illusoire du *romance (ou folheto) de cordel*.

- tout converge ainsi vers le *folheto*, une forme poétique écrite et qui conserve maints aspects de l'oral. Cette littérature de colportage, apparue au Brésil dès le milieu du XIX^e siècle (V. Silva, 1993), constitue dans les premières années du XX^e siècle un système littéraire complexe et indépendant du système littéraire institutionnalisé avec ses poètes, ses maisons d'édition, appartenant le plus souvent aux poètes eux-mêmes, ses circuits de distribution et surtout son public, un public d'illettrés sinon d'analphabètes, de ruraux mais aussi de citadins.

Mais, contrairement aux théories qui veulent voir dans l'oral l'enfance de la littérature et dans l'écriture l'aboutissement et la fin de la tradition orale, le *folheto* participe aussi de cette dynamique culturelle puisqu'il entre à son tour dans le circuit qui réalimente et renouvelle, du point de vue poétique autant que narratif, la tradition orale de la *cantoria* et des contes. Manuel Domingos Ferreira, auquel nous emprunterons différents textes pour cette étude, classe ses histoires en trois catégories : les histoires de Trancoso³ — terme fréquemment utilisé par le peuple pour désigner les contes de tradition orale qui renvoie à l'auteur portugais — les histoires de *folheto* et les histoires courtes. S'il reconnaît avoir beaucoup lu de *folhetos*, il agit en conteur en les recréant librement, sans la moindre trace des vers originaux. La même liberté se manifeste chez le poète populaire puisant où il la trouve la matière narrative de ses histoires : dans quelque conte qu'il a entendu, dans un livre pour enfants, un livre scolaire ou dans la Bible, la Clef des Songes ou un feuilleton radiophonique. L'originalité de la fiction ne constitue pas, on le sait, la caractéristique fondamentale de l'innovation et de la création dans les récits oraux : c'est bien la **diction**, la voix du conteur et son art de la parole, qui l'emporte et qui se constitue en véritable appropriation, en élaboration de l'œuvre poétique.

2. MINTO EU... OU LA RATURE DE LA VOIX

³. Gonçalo Fernandes Trancoso est l'auteur des *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*. Lisboa, 1575 - 1596. "En 1618 déjà, dans la Capitainerie de Paraíba, dans le Nord-est du Brésil, Alviano disait, dans le troisième des *Diálogos das Grandezas do Brasil*: — "Ceci ressemble à un de ces contets de Trancoso et, comme tel, je ne parviens pas à lui donner crédit." apud L. Cascudo (1978, 174).

Les études sur l'auto-interruption dans le processus de correction montrent à la fois l'importance et les limites du diagnostic de l'erreur : "Souvent, un fait que le sujet perçoit comme erreur ne correspond pas à un écart de la syntaxe canonique. Il y a, d'autre part, des erreurs évidentes qui ne sont pas corrigées. Ce type de correction semble correspondre, en fait, au niveau de conscience linguistique du sujet." (P. Sá-Silva, 1989, 703) L'auto-interruption, qui se manifeste dans tout type de discours oral, en situation de conversation ou autre, revêt dans le cas particulier du conteur des aspects spécifiques. En effet, c'est dans la conscience linguistique du sujet — que nous appellerons *narrateur* dans le cas d'un texte oral poétique — que se situe et que prend corps cette première recherche d'un avant-texte oral.

Sans prétendre réaliser un relevé exhaustif, car les recherches dans ce domaine sont encore peu développées, on examinera ci-après quelques cas de ce qu'il est convenu de nommer **autocorrection immédiate** :

1^{er} cas : L'auto-interruption immédiate, qui interrompt parfois le propre élément à corriger, assume rarement, en **performance poétique**⁴, le caractère abrupt qu'il revêt dans une conversation interactive ordinaire, lorsque le locuteur se corrige pour éviter d'être interrompu par l'autre. Alors que l'autocorrection indique une connaissance linguistique et le contrôle du texte produit, l'hétérocorrection pourrait, dans une conversation, être comprise comme une négation de cette connaissance, équivalent donc à une censure (P. Sá-Silva, 1989, 706).

Le conteur, au contraire, n'a aucun besoin, comme dans une conversation, de défendre son espace de parole puisque la communauté et le public présent le reconnaissent déjà comme sien. Il peut ainsi, en s'apercevant d'une erreur, répéter simplement la phrase en substituant le ou les mots erronés :

⁴. Avec P. Zumthor (1983, 38-39), nous appelons **poésie orale** tout discours oral marqué et dans lequel l'auditeur perçoit une intention non exclusivement pragmatique. "Le poème en effet [e] est senti comme la manifestation particulière, en un temps et un lieu donnés, d'un vaste discours constituant globalement un trope des discours ordinaires tenus au sein du groupe social. Des signaux souvent le jalonnent ou l'accompagnent, révélant sa nature figurale: ainsi, le chant par rapport au texte de la chanson."

ex 1. (Silveira, 178)

[²] *amontou-se no boim e o carroceiro cá na frente, quer dizer, a carruagem saiu na frente.*

[³] elle monta sur le petit taureau et le cocher devant, c'est-à-dire, la voiture est partie devant.

ex. 2. (Silveira, 221)

Aí Maria disse à mulher de Manuel : — Bom, Fulana, aqui a gente vamos viver a vida da gente. Você não tem marido, eu também não tenho. Eu tenho meu marido, mas não tenho filho.

“Alors Maria dit à la femme de Manuel : — Bon, Unetelle, ici on va vivre notre vie. Toi tu n’as pas de mari, je n’en ai pas non plus. J’ai un mari mais je n’ai pas d’enfant.”

Il s’agit ici d’une correction immédiate qui ne cause aucune altération du rythme du discours, mais parfois une légère emphase est perceptible dans le ton de la phrase “corrigée”.

2^e cas : le narrateur perçoit son erreur et décide de continuer l’énoncé en cours ou bien il ne perçoit son erreur que longtemps après sa production. A un moment du récit, la présence d’une formule ou d’un motif spécifique lui a fait perdre le fil de l’histoire principale et il s’est engouffré dans un autre “possible narratif” qui n’appartient pas à son histoire.

S’il a peu d’expérience, le conteur s’embrouille et perd la perspective narrative de l’histoire. Il s’interrompt avec des excuses au public du type : *Je ne me souviens plus* ou *Il y avait encore d’autres choses mais je ne sais plus*. Un conteur habituel, maître de ses ressources narratives et qui connaît bien son public, peut se permettre d’interrompre son histoire : *Non, ce n’est pas comme ça* et reprend le récit à partir du point où il avait dévié le cours de l’histoire.

ex. (Silveira, 192)

E construíram uma casa e foram viver a vida deles. Então ela engravidou, ficou grávida e Guimar com muito tempo ... minto eu, ela não engravidou não. Eles viveram a vida deles.

“Et ils construisirent une maison et vécurent leur vie. Alors elle devint enceinte, elle devint enceinte et Guimar longtemps après... **je mens, elle n’est pas tombée enceinte.** Ils vécurent leur vie.”

S’il ne s’agit que de l’oubli d’un segment narratif que se révèle indispensable à la suite du récit, le conteur expérimenté l’insère grâce à un rapide “flash-back” :

ex. (Silveira, 179)

Abriu um vulcão e a carruagem entrou e o boizin pulou por cima. //

Mas antes dela sair de casa, o boizin disse pra ela : — Dona Joana, você pega um poquin de cinza, pega um poquin de sabão e pega um poquin de sal. Conduza com a senhora que a senhora está lutando com o demônio. — Tá certo, meu boizin. // E quando chegou nesse lugar que a carruagem entrou e se enfiou-se no chão e o boizin pulou, aí saiu a toda : — Corra, Dona Joana...

“Alors un volcan s’ouvrit et la voiture tomba et le petit taureau sauta par-dessus. //

Mais avant de partir de chez elle, le petit taureau lui dit : — D. Joana, prends un peu de cendre, un peu de savon et un peu de sel. Emportez-les avec vous car vous combattez le diable. — Très bien, mon petit taureau.// Et quand on arriva à cet endroit où la voiture tomba et entra dans le sol et le petit taureau sauta, alors il partit très vite : — Cours, Joana...”

C’est au moment où Joana a besoin d’utiliser le premier des objets magiques, indispensables pour lutter contre le diable, que le conteur découvre qu’il a omis d’identifier l’adversaire et oublié de parler des objets magiques. Très naturellement, il introduit le flash-back par un *Mais avant de partir de chez elle*, et après avoir inséré le segment narratif qui lui manquait, il reprend son histoire en ayant soin toutefois de répéter la dernière phrase prononcée *et quand on arriva à cet endroit...* — l’endroit de la route ou l’endroit de l’histoire ? — . Le complément explicatif n’a gêné personne, ni le conteur ni son public, et n’a provoqué aucune altération de ton ou de rythme. Ce procédé implique une extraordinaire sûreté du verbe et de l’art de conter, digne d’un artiste de la parole.

3^e cas : Le narrateur perçoit qu’il y a une incohérence dans son discours, soit qu’il ait omis de donner le nom d’un personnage au début du conte, soit qu’il ait changé le nom du personnage, soit en raison de quelque défaut mineur dans l’organisation narrative ou linguistique du discours. Sans s’arrêter pour raconter, comme dans le cas précédent — surtout s’il a réussi à capter l’attention du public ou si le segment narratif révèle de fortes tensions émotionnelles — il répète rapidement la ou les phrases, en essayant de les compléter ou de les reformuler, de façon à pouvoir continuer l’histoire. Cette reformulation est souvent ratée et, au lieu d’expliquer l’ambiguïté détectée, elle la complique. Le public pourtant ne réagit pas et, en général, ne perçoit pas la “fausse correction” car il est, comme le conteur, plus attentif au futur narratif du récit qu’à sa formulation exacte.

ex. (Silveira, 199)

— *É isso mesmo — o rei, né? — Vou matar todos três. Mas ele pra não dizer, ou seja, que ia matar pelo erro da filha, que a filha não errou. Errou porque jogou um penico de mijo no pobre do Francisco. Mas ele que é que faz? Compra um navio...*

“— C’est cela même — le roi, n’est-ce pas ? — Je vais les tuer tous les trois. Mais lui pour ne pas dire, enfin qu’il allait tuer à cause de l’erreur de sa fille, parce que sa fille ne s’était pas trompée. Elle s’était trompée parce qu’elle avait jeté le pot de chambre sur le pauvre Francisco. Mais lui, qu’est-ce qu’il fait ? Il achète un bateau...”

Le texte produit est rempli de contradictions au point de devenir totalement incompréhensible. Un écrivain le réécrirait certainement. Le conteur ne s’est pas interrompu mais il essaie, par des variations de ton et de rythme, de maintenir une certaine cohérence du récit, sans y parvenir toutefois. La communication établie avec son public est si intense que personne ne semble s’être aperçu de l’incohérence.

La recherche fondée sur la conscience linguistique du narrateur peut donc se révéler fructueuse et mettre en évidence un certain nombre de processus de correction, proches de la rature manuscrite, par leur sens et leur fonction dans le texte. Comparée à celle d’autres locuteurs, dans des performances non poétiques, l’attitude du conteur se caractérise par une totale sérénité : l’autocorrection se produit sans changement de rythme ni d’attitude du conteur ou du public, qui ne la perçoit généralement pas. Cette recherche révèle donc aussi ses limites, qui sont en réalité celles du texte oral si on l’isole de l’ensemble de l’œuvre et de la réalisation performatique.

3. L’ANALYSE DES CONFIGURATIONS SYNTAXIQUES : RÉVÉLATION D’UNE GENÈSE LITTÉRAIRE

Les difficultés déjà signalées, et d’autres encore, ont conduit les chercheurs en littérature orale à tenter de résoudre ou au moins de limiter les problèmes de transcription et l’établissement du texte transmis oralement. Des traductions dites “littéraires”, c’est-à-dire coulées dans le moule de la littérature écrite, généralement destinées au grand public, mais souvent lues et utilisées par des chercheurs, jusqu’au document linguistique, avec transcription phonétique, accessible aux seuls spécialistes, la liste des tentatives plus ou moins réussies est longue.

A partir de ses travaux sur la langue parlée, le GARS propose un type de mise en grille qui permet une réelle analyse textuelle. Remarquable que, dans le discours oral, sont prononcés successivement des mots, ou des

groupes de mots, correspondant à une même localisation syntaxique, et pour éviter les ruptures de lecture, le GARS établit des représentations graphiques qui rendent visibles les phénomènes en explorant l'axe vertical : "Chaque ligne représente une suite concrète de mots, telle qu'elle a été énoncée. Le mode de lecture consiste à lire chaque ligne l'une après l'autre, quelle que soit son étendue. Les colonnes verticales qui apparaissent indiquent le remplissage d'un même emplacement syntaxique." (Cl. Blanche-Benveniste - C. Jeanjean, 1987, 167).

Une telle grille correspond, en fait, à une pré-analyse en "configurations" à base syntaxique. Nous utiliserons cette méthode avec une certaine liberté pour y chercher un "sens" ou une structure littéraire et en privilégiant la dimension lexicale, ce qui n'était sans doute pas l'objectif de ceux qui créèrent ce type d'analyse. Ces configurations font apparaître en effet des listes paradigmatiques qui orientent et, en partie, expliquent la production du discours, donc révèlent la genèse du texte oral. Nous l'utiliserons dans deux types de récits : des extraits de contes traditionnels narrés par Manuel Domingos Ferreira et un passage particulièrement significatif de l'histoire de vie de Beatriz Medeiros.

3.1. Exemple de mise en grille : le début du conte *O enjeitado de Orion*⁵

Les colonnes verticales indiquent les mots à partir desquels le début de ce récit est peu à peu remis en mémoire, reconstruit mentalement par le conteur. L'hésitation initiale : *Cette histoire commence comme ça, à peu près comme ça* indique une première vacillation qui sera suivie de beaucoup d'autres, mises en évidence par la répétition ou par la recherche, dans une liste paradigmatique restreinte, du terme le plus adéquat au futur narratif de l'histoire.

⁵. *L'abandonné d'Orion* est une de ces histoires de folhetos, selon la classification du conteur lui-même. Le folheto "originel", de même titre, compte 40 pages et il est dû au poète populaire Delarme Monteiro da Silva, né à Recife, Pe, en 1918.

Esta história	começa	assim assim	mais ou menos
Mas não	Era era era	um rei muito poderoso um rei tão mau não uma boa pessoa	
Casado, muito unido com	a esposa dele		ou seja
Então acontece que	a rainha, né? a rainha, a esposa dele		morreu
Ele ficou desesperado ficou desesperado	porque perdeu a esposa e		
Então	fizeram o funeral da esposa dele, o sobrado dele ficava perto do mar e	ele saiu ele saiu ele saiu dele e veio até a beira do mar.	là da casa 6

Dans la seconde liste, par exemple, *roi très puissant* doit être immédiatement corrigé par *mais c'était pas un roi si méchant*, et finalement renforcé *c'était une bonne personne* de façon à éviter une orientation de l'horizon d'attente des auditeurs vers une de ces histoires de rois méchants et tout-puissants.

De même, l'hésitation perceptible dans la troisième liste, plus longue, entre *femme* et *reine* manifeste encore l'incertitude du narrateur quant à la relation prédominante pour le futur narratif de l'histoire : le choix final sera réitéré et renforcé par la quatrième liste, en fait une simple répétition à l'identique, mais qui a pour rôle d'articuler directement et d'établir avec clarté la situation initiale du récit : un bon roi a perdu sa femme et se retrouve au désespoir.

La dernière liste, qui comprend trois fois *Il est sorti* et une variante *il est venu* sert à introduire la localisation *au bord de la mer*, à partir de laquelle l'histoire, enfin remémorée et solidement ancrée, pourra se développer sans à-coups ni problèmes : c'est au bord de la mer, où il fallait amener le personnage, que sera découvert l'enfant abandonné qui deviendra le héros de ce récit. Manuel a trouvé la pointe de la bobine de fil (l'image est de lui) et il peut maintenant la dévider tranquillement : é

⁶ "Cette histoire commence comme ça, à peu près comme ça. Il y avait un roi très puissant, mais c'était pas un roi si méchant, c'était une bonne personne. Marié, très uni avec sa femme, c'est-à-dire avec la reine, quoi. Alors, il arrive que la reine, sa femme est morte. Il était désespéré parce que... il a perdu sa femme et il était désespéré. Alors il est sorti, on a fait l'enterrement de sa femme, il est sorti, sa grande maison était près de la mer et il est sorti de sa maison et il est venu jusqu'au bord de la mer." (Silveira, 234)

só puxar que vai s'embora (il n'y a plus qu'à tirer et ça part, Silveira, 10).

3.2. Exemple de mise en grille : *Dona Joana* (premier fragment)

Quando Dona Joana jogou o sabão, aí ficou	escorregando
	o caminho escorregando
E o diabo	caí aqui
	caí acolá
se levantava	caía
se levantava	caí
e se aprumava	caía de novo
e eu sei que passou o sabão. ⁷	

La première liste représente une simple correction d'une ambiguïté narrative : la construction de la phrase pouvait laisser supposer que Dona Joana, elle-même, était en train de glisser : il s'agit donc d'une autocorrection immédiate, sans interruption du récit.

La seconde liste diffère totalement quant à ses objectifs narratifs et à l'effet produit : si la première correction n'a pas été perçue par le public qui semble avoir entendu seulement *le chemin devint glissant*, dans ce second cas, il s'agit d'une répétition insistante, qui recherche un effet de durée, de difficulté, "d'anarchie" dirait notre conteur. Il provoque le rire du public et semble mimer presque la gesticulation ; il rompt ainsi la tension dramatique de la poursuite et conclut cet épisode comique par une phrase abrupte qui ne dit pas comment le diable réussit à passer mais seulement que la poursuite continue.

⁷. "Quand Dona Joana a jeté le savon, alors c'est devenu glissant, le chemin glissant. Et le diable tombe par ci, tombe par là, il se levait, il tombait, il se levait, il tombe et il se remettait droit, il tombait à nouveau et je sais qu'il est passé sur le savon." (Silveira, 179)

3.3. Exemple de transcription en configurations : *Dona Joana* (second fragment)

Aí ela fez uma carta mandando um aviso pra o marido dela
contando qque tinha ganhado um belo menino
qque tava passando bem
ela e o menino
chamando
e convidando ele para vir embora

Aí pede o carteiro
Chamou uma pessoa
um portador
o carteiro pra levar essa carta.⁸

La première liste présente un exemple d'ampliation textuelle, assez fréquente dans la production d'un texte oral : le noyau *initial mandar um aviso* est augmenté et détaillé en segments successifs. Les deux premiers verbes **mandar** et **contar**, avec la liste annexe *que tinha ganhado / que tava passando bem*, correspondent à une ampliation explicative qui tend à la redondance puisque l'auditeur connaît déjà les raisons qui amènent la femme à *aviser son mari*. Les deux verbes suivants, dans la même liste, présentent un plus grand intérêt dans la perspective de la production du texte : ils manifestent une transformation idéologique. Au verbe **chamar**, dont le caractère impératif est implicite, le narrateur préfère **convidar**, qui maintient la relation de domination entre mari et femme, caractéristique des sociétés traditionnelles de type patriarcal. Le verbe **chamar**, dans une liste commencée par **mandar** — qui, plus encore que le français *mander*, maintient active la double signification de *envoyer* et *commander* — pourrait être interprété comme un ordre ; il est donc "biffé" au bénéfice de **convidar**, qui traduit sans ambiguïté la soumission déclarée et anticipée de la femme à la décision du mari.

La seconde liste **carteiro / pessoa / portador / carteiro** caractérise un processus de genèse textuelle : la recherche du terme précis. Après plusieurs tentatives, le narrateur revient au choix initial qui se révèle finalement le plus adéquat : s'agissant d'une histoire "fabuleuse", c'est-à-dire d'enchantement et de magie, le narrateur hésite devant la modernité et le prosaïsme du **facteur**, mais des termes plus ouverts ou moins datés ne le satisfaisant pas, il décide de le maintenir, en dépit de son inadaptation au contexte, par simple économie narrative. Cette préoccupation d'actualisation lexicale du texte est toujours présente

⁸ "Alors, elle fit une lettre pour aviser son mari, disant qu'elle avait eu un bel enfant et qu'elle allait bien, elle et l'enfant, l'appellant et l'invitant à venir. Alors elle demanda le facteur, elle appela une personne, un porteur, un facteur pour porter la lettre." (Silveira, 179)

chez le conteur. Dans un autre passage du même conte, il manifeste le même souci qui l'amène à renier le terme initialement choisi :

ex. (Silveira, 182)

“O garotinho estava no berço. Nesse tempo, já existia berço, já? Existia nada, isso era arapuca, aquele negócio, cestinha. Aí quando ele viu a criança...”

“le bébé était dans le berceau. En ce temps-là, ça existait les berceaux? Mais non, ça n'existait pas, c'était un filet, un truc quoi, un panier. Alors quand il a vu l'enfant...”

Ce mode d'analyse permet donc de comprendre un texte oral, son processus d'élaboration et différents procédés rhétoriques, sa genèse enfin. Plus que la taille ou la diversité d'un répertoire, la complexité des procédés et leur utilisation adéquate par le conteur manifestent sa qualité d'artiste de la parole et de la mémoire, conscient de son art et de son rôle dans la société. Pleinement oral, ce discours est élaboré dans un échange constant entre le conteur et son public.

4. SOUS L'HISTOIRE DE FAMILLE, LE RÉCIT MYTHIQUE ET LÉGENDAIRE

Un type de récit moins marqué que le conte, un épisode d'une histoire de vie, permet apparemment de retrouver cet oral non élaboré que Cl. Blanche-Benveniste compare à l'écrit non-élaboré des brouillons (1987,155). En fait, le recours à l'analyse en configurations, utilisée ici encore de façon quelque peu hétérodoxe et dans une perspective littéraire, révèle une structure inattendue dans un “simple” récit de vie... un inconscient du texte oral ?

Beatriz Medeiros, âgée de 54 ans au moment de l'entrevue, habite João Pessoa, dans l'État de Paraíba. Elle conserve toutefois des liens personnels et professionnels avec Pilar, petite ville située à 50 km de la capitale qui, malgré sa taille et son importance économique réduite, est une ville connue dans la géographie littéraire brésilienne, puisque c'est dans son voisinage que se situent plusieurs plantations de canne-à-sucre, parmi lesquelles l'*Engenho Corredor*, où l'écrivain José Lins do Rego a vécu son enfance, dont il fait le récit romancé dans *Menino de Engenho* (L'enfant des plantations, 1932), un classique de la littérature brésilienne, ainsi que dans son livre de mémoires, *Meus Verdes Anos* (Mes vertes années, 1956). C'est à quelques kilomètres de là que se situe également la plantation où Beatriz Medeiros est née et où elle a vécu jusqu'à l'âge de

30 ans, plantation appelée *Engenho Itapuá*,⁹ qui appartenait aussi à la famille de l'écrivain. Beatriz est couturière et elle a accepté d'enregistrer les chants traditionnels, en particulier des *romances* brésiliens qu'elle disait avoir appris de sa grand-mère. Le texte de l'entrevue, traduit en transcription linéaire, figure en annexe. La coupure signalée correspond aux chansons que nous n'analyserons pas ici.

Le récit de Beatriz, autour de la figure de José Lins do Rego, contient un certain nombre d'éléments qui contribuent à la constitution d'un véritable mythe dont l'écrivain est le héros. Rite de la fête ou rites de préparation de la fête à l'occasion de la venue du héros, du saint ou du dieu parmi ses fidèles, c'est bien un rituel que nous décrit Beatriz, rituel qui se renouvelle chaque année dans la plantation, avec le retour du héros pour passer quelque temps parmi les siens :

Il venait comme ça tous les ans de Rio, tous les ans il venait. Il restait quinze jours, un mois.

repris un peu plus tard *Tous les ans, il venait*. Le rite est maintenu jusqu'à la mort :

C'était la dernière fois, il n'est plus venu. Alors, quand il arriva, ce fut le message [de mort].

1. Le récit décrit les étapes du rituel, en donnant une emphase particulière à la préparation. Le même recours rhétorique, la triplification, si fréquente dans les récits oraux traditionnels, organise en trois moments la description de la préparation, comme phase fondamentale du rituel. Une transcription en configurations permet de mettre en évidence ce processus.

⁹. José Lins do Rego fait diverses allusions, dans son livre de mémoires, aux querelles familiales à propos de la donation que fit son grand-père, José Lins, de cette plantation à sa fille aînée, Maria Lins, appelée selon les cas Tante Maria, Néné ou Maria Menina (Petite Marie) : "Après la mort du Dr Quinca de la Plantation Nouvelle, mon grand-père donna définitivement Itapuá à Tante Maria. [...] Itapuá était une de ces grandes propriétés de la vallée. Elle venait du père de André Vidal de Negreiros et, au temps de l'Abolition, elle avait appartenu au Major Ursulino, la terreur des nègres, homme venant de Goiana, avec voiture de luxe et fouet à pointe fine pour le dos des esclaves. Maintenant Itapuá passait aux mains de Henrique [époux de Maria Lins] avec tout ce qu'il contenait et une récolte en magasins." (Rego, 1987:1277) La traduction de ces extraits des mémoires de José Lins do Rego a été faite par nous, ainsi que les suivantes.

Quando Zé do Rego estava pra chegar		no engenho na casa dela na casa de minha madrinha
quinze dias antes, já se estava		arrumando preparando separando as vacas
que era para	tirar	leite
que era para	o	leite
	vir de manhã	
pra ele	tomar	aquele leite. ¹⁰

La première liste est un ensemble paradigmatique qui se réfère à l'espace de la fête, de la réception : **la plantation / sa maison à elle / la maison de ma marraine** n'introduit pas de variation sémantique mais une focalisation chaque fois plus restreinte, de la **plantation** (*engenho*), espace de la communauté, représentée par l'ensemble des habitants (*moradores*) et de la famille du héros, à **sa maison à elle** (*a casa dela*), la tante Maria, articulation entre le héros et les autres habitants de la plantation, dans une fonction intermédiaire comparable à celui de la prêtresse d'un culte, celle qui a accès au nom secret du dieu, jusqu'à **la maison de ma marraine** (*a casa da minha madrinha*) qui réaffirme le lien familial entre la narratrice et la tante du héros, légitimant ainsi le récit et la fonction autorisée de la narratrice.

La seconde liste correspond à une énumération et se réfère spécifiquement aux étapes de la préparation : **ranger** (la maison) / **préparer** (les mets favoris) / **séparer les vaches** (choisies pour leur lait). Les termes correspondent à la description des préliminaires d'un rituel sacré au cours duquel le temple est nettoyé, les mets rituels cuisinés, et séparés les animaux qui seront utilisés, sacrifiés, au cours du culte.

La troisième liste, présentant une triplication à caractère emphatique : **pour traire le lait / pour que le lait arrive le matin / pour qu'il puisse boire un tel lait**, complète la série antérieure en rétablissant le lien entre le rituel et le héros, justification et finalité ultime de toutes les actions de la plantation durant ces quinze jours. L'évocation des préférences alimentaires du héros se ferme sur une allusion à l'aliment primordial, le lait ; véritable archétype alimentaire, puisque, selon l'expression de G. Durand, *toute boisson heureuse est un lait maternel* (1963 :275).

Le caractère exclamatif de la phrase suivante renforce l'effet rhétorique, en déclarant l'insuffisance des recours narratifs de la

¹⁰ "Quand Zé do Rego devait arriver à la plantation, à sa maison à elle, à la maison de ma marraine, quinze jours avant on commençait à ranger, à préparer, à séparer les vaches pour traire le lait, pour que le lait arrive de bon matin, pour qu'il puisse boire un tel lait." Voir traduction de l'intégralité de l'ethnotexte en annexe.

narratrice pour décrire l'amplitude et la complexité de cette préparation à l'arrivée de Zé do Rego : *Je peux dire que c'était quelque chose!*

2. Après la préparation, l'annonce de l'arrivée :

Alors, quand il arrivait, elle faisait dire chez ma grand-mère que Zé Lins do Rego était arrivé.
 — Va dire que Dédé est arrivé.
 On l'appelait Dédé.
 — Va dire que Dédé est arrivé à Maria et à Dona Rosinha.
 Dona Rosinha était mon arrière grand-mère.
 Et les visites^a allaient visiter Zé Lins do Rego.

Le récit se construit selon un processus d'alternance régulière de phrases en style direct et indirect, celles-ci constituant le plus souvent des apartés explicatifs à la phrase précédente, en style direct. Le jeu des noms confirme une hiérarchie des rôles : lorsqu'il s'agit d'un discours indirect, le héros est désigné par son nom complet, le nom héroïque par lequel on le désigne hors de la plantation, avec une simple réduction du premier nom de José en Zé, souvenir ou peut-être marque inconsciente du Zé do Rego de la plantation. Le nom secret, *Dédé*, n'est présent que dans les phrases énoncées directement par la marraine.

La narratrice, dès l'enfance, s'assimile à sa grand-mère et son arrière grand-mère, distinguées par la "prêtresse" du culte du héros, au point d'être jugées dignes de recevoir communication personnelle et directe de la présence du héros. Il n'est pas fait mention, cependant, de visites, présentation, rencontre ou service prêté de façon habituelle, par aucune des trois femmes. Une seule rencontre avec le héros, la dernière, est décrite en détail et narrée à partir de l'expérience personnelle de Beatriz, et non pas à partir du récit rapporté d'une tierce personne. Elle correspond à la présentation de la fille de la narratrice au héros, à l'introduction d'une nouvelle "filleule" dans le cercle magique et exclusivement féminin des "vestales" du culte — tante, épouse, filles, narratrice, grand-mère et arrière grand-mère — :

Alors Marraine a fait dire :
 — Dis à Beatriz qu'elle prépare la petite, qu'elle la parfume, parce que Zé do Rego va la prendre, Dédé va la prendre.

Le rituel de la préparation réapparaît (*préparer, parfumer*), préparation à la rencontre, au toucher de Zé do Rego/Dédé, et la répétition de la phrase avec les deux noms confirme notre lecture du nom secret. La rencontre en elle-même est rigoureusement rapportée sous

forme de discours direct, avec de rares apartés, comme si chaque mot, même le plus trivial, méritait le respect absolu de la parole sacrée. Le geste final est conforme à ce qu'annonçait l'invitation :

Quand je suis partie, alors il a pris la petite, l'a embrassée, tout.

Geste d'amour et de protection, baiser de paix, de bénédiction et de consécration, c'est aussi l'ultime geste du héros vivant, l'ultime vision avant qu'il n'entre dans la mémoire légendaire.

Outre sa structuration mythique et participant du même processus, des aspects légendaires peuvent, en effet, être identifiés dans le récit de Beatriz relatifs, en particulier, au temps du récit et au thème de l'enfance du héros. Dès les premiers mots de l'entrevue, la narratrice entremêle à son récit des apartés explicatifs, destinés à éclaircir le sens d'un mot ou un fait d'époque qu'elle suppose inconnu ou peu familier à son auditoire :

Dans **ce temps-là**, ils s'appelaient moradores, ils habitaient sur les propriétés.
 [...] **en ce temps-là**, il n'y avait pas ces histoires de soupe, ça n'existait pas.
 [...] **en ce temps-là**, il n'y avait pas de téléphone, c'était le télégramme

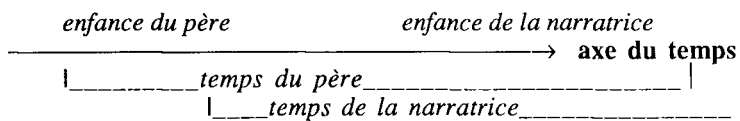
Ce temps reculé — et d'autant plus éloigné que, dans deux cas sur trois, le démonstratif utilisé en portugais est **aquele**, qui exprime l'éloignement ou la distanciation, dans l'espace ou le temps — ce temps où prévalait une structure sociale inconnue aujourd'hui, ou totalement archaïque, où on ne donnait pas de soupe aux enfants de quatre mois, où il n'y avait pas de téléphone dans les plantations, c'est le temps de la jeunesse de la narratrice, soit il y a environ trente-cinq ans. Malgré l'importance des changements économiques, sociaux et culturels qui ont affecté la vie quotidienne des régions rurales du Brésil au cours de cette période, trente ans ne représentent pas un abîme temporel. L'accentuation de la distanciation dans le temps peut donc être considéré comme un processus narratif qui, en insistant sur les différences entre aujourd'hui et ce temps-là, renforce le caractère légendaire du récit, quoique fondé sur la véracité d'un témoin oculaire et proche : la distance chronologique facilite l'élaboration du mythe sans remettre en question la crédibilité de l'informatrice.

Mais la durée de vie de la narratrice se révèle un recul insuffisant pour ancrer la légende : elle introduit donc deux brèves histoires, narrées par

son père, dans lesquelles elle se représente elle-même à la recherche du mythe de Zé Lins do Rego. La première de ces histoires mérite une nouvelle vision du texte en configurations :

Era assim ele andava là		não foi do meu tempo
isto aí		era no tempo de Papai
		no tempo em que era garoto
Papai falava pra gente		
ele	subia num banco que tinha em frente do engenho	
ele	armava cada discurso	
Olha	fazia	
	improvisava num segundo tudo	
Papai disse	aquele povo	
	aqueles trabalhadores ficavam todos olhando	
Papai dizia	não sabe que inteligência era aquela.	¹¹

Le récit s'élabore à partir d'un processus de triPLICATION semblable à celui identifié plus haut, mais concentré cette fois en trois listes. L'une de ces listes évoque le témoin choisi comme narrateur, alors que les deux autres correspondent aux noyaux thématiques de l'histoire : le temps et le verbe. La première vise à une focalisation de plus en plus restreinte dans le temps, tout comme celle du récit analysé plus haut l'effectuait dans l'espace : il s'établit une régression progressive à partir du temps de la narratrice :



← *no tempo que era garoto* ← *era no tempo de Papai* ← *não foi do meu tempo* ←

axe du récit ←-----←

¹¹ C'était comme ça^o il allait^o ça, c'était pas de mon temps, c'était du temps de Papa, du temps où il était gamin, Papa nous racontait. Il grimpait sur un banc qu'il y avait devant la plantation^o et il montait un discours! Tu vois, il faisait! Il improvisait en une seconde, tout! Papa a dit: — Ces gens, ces travailleurs, ils restaient tous à regarder. Papa disait: — Tu ne sais pas quelle intelligence c'était!

L'effet de distanciation est établi en trois étapes : le récit, pourtant à la première personne, sort du temps vécu par la narratrice, traverse le temps du père pour atteindre l'enfance du père. Pour compléter ce recul dans le temps, la narratrice cède la parole : le récit est assumé par une autre voix mémorielle pour raconter un épisode de l'enfance du héros — contemporaine de l'enfance du père — marquée par de hauts faits annonciateurs de la grandeur de son destin futur.

Il n'est pas nommé : il ne s'agit ici ni du Dédé de la Marraine, ni du Zé do Rego des habitants de la plantation et pas encore du Zé Lins do Rego du mythe. Il est un enfant différent des autres, qui manifeste l'exceptionnalité de son destin par sa capacité à manier le verbe. Seul, face au peuple, c'est-à-dire face aux travailleurs de la plantation,

il montait un discours / il faisait / il improvisait

Bien que qualifié, par le narrateur, de **discours**, le type ou genre de communication utilisé par l'enfant prodige semble s'inscrire dans une autre forme d'oralité : la liste des verbes décrit, en effet, les étapes d'une **cantoria**. Le *cantador* (poète improvisateur) **monte** (*arma*) sa strophe mentalement pendant les quelques secondes que dure le jeu de *viola* ou *baião*, intercalé entre les strophes, chantées alternativement par les deux *cantadores*. Ce montage implique non seulement l'organisation formelle et thématique, selon le thème et la modalité strophique choisie par l'auditoire, mais également l'articulation à la strophe précédente, chantée par son partenaire, par le biais de la *deixa* (rime obligée). L'expression *armar a rede* (monter, accrocher son hamac) désigne ainsi, dans le jargon professionnel des *cantadores*, l'astuce à laquelle ont recours certains chanteurs qui composent à l'avance et mémorisent des dizaines, voire des centaines, de strophes pour s'en servir lorsque le thème, le type de strophe et la rime obligée le permettent, leur donnant ainsi un succès facile auprès du public (dans un hamac!). (A. Almeida- J. Alves Sobrinho, 1978 :45) Après l'avoir **montée**, le *cantador* **fait** (*faz*) son sizain, quatrain ou dizain, selon le genre poétique combiné, en **improvisant** (*improvisa*), dans le sens plein de ce terme si respecté et honoré dans la culture orale du Nord-est brésilien. Il ne suffisait pas à l'enfant prodige de prononcer des discours devant le peuple ébahi, comme Jésus face aux Docteurs de la Loi (Luc, 2 : 42-50). Pour assumer son destin mythique à la façon d'un homme du Nord-est, il doit savoir aussi improviser comme le fait un bon *cantador*.

Un doute cependant peut encore effleurer quelque incrédule : cette intelligence, cette supériorité du héros, n'a-t-elle pas été acquise, ou tout au moins renforcée par les années d'étude ou par sa vie loin de la

plantation, dans ce Rio de Janeiro que la chanson la plus connue du Brésil présente comme une *ville merveilleuse, pleine de mille enchantements, ville merveilleuse, coeur de mon Brésil*.

Une seconde histoire, résumée à un jeu de questions et de réponses, dans le plus pur style de l'enquête, réaffirme définitivement le caractère inné de la supériorité du héros, de sa propre héroïcité :

Il était né comme ça, ma fille, personne n'y pouvait rien. [...] Au début, il ne voulait pas étudier, mais après il est devenu comme ça, il est devenu célèbre, n'est-ce pas ?

Le refus de l'étude, évoqué par le père de la narratrice, et qui fonctionne ici comme un élément complémentaire de la valorisation du caractère inné du génie de l'enfant, est confirmé par José Lins do Rego, dans ses Mémoires :

“La certitude de ma bêtise s'était généralisée dans la famille. Cela m'humiliait beaucoup. Même la négresse Salomé connaissait déjà les lettres et faisait des soustractions” (Rego, 1987 :1247).

Il dit aussi l'allégresse générale lorsqu'il parvint enfin à apprendre à lire :

“Les négresses de la cuisine disaient partout que je savais déjà lire les journaux” (Rego, 1987 :1248).

Un processus d'élaboration légendaire s'est donc ébauché très tôt, dans l'enfance même du héros que sa position isolée — seul garçon dans une famille où prédominaient les femmes, petit-fils du maître dans l'univers de la plantation — mettait à part et, dans le même temps, en pleine lumière. Il s'est poursuivi, alors même que le héros grandit, s'éloigne de la communauté, devient adulte et, surtout, célèbre. Cette mystérieuse célébrité n'est jamais expliquée ou justifiée par une allusion aux nombreux livres écrits par cet auteur — douze romans, huit essais, trois récits de voyage, un livre de mémoires et un livre de contes, soit au total vingt-cinq ouvrages — ou à ses engagements politiques et culturels qui lui valurent la reconnaissance publique accordée à un des plus grands intellectuels de son temps. Le monde semble s'arrêter aux frontières de la plantation : ce qui se fait ou se dit au-dehors reste dans l'imprécision, dans l'inconnu. C'est le monde de Zé Lins do Rego, cet homme que *les visites allaient voir* mais qui est étranger au monde de la plantation.

Conclusion

Nous avons voulu rendre compte ici d'une expérience méthodologique qui, à son terme, se révèle extrêmement positive tant dans le champ de l'oralité poétique que dans celui du récit de vie.

L'accès à l'avant-texte de l'oral permet de révéler le processus créatif ainsi que les structures profondes, culturelles et idéologiques, du texte. Cette "plongée" dans le domaine de la voix n'a été rendue possible que par le recours à un mode de visualisation du discours oral qui, en récupérant la spatialité, déjà évoquée, de l'écriture, fait apparaître ces listes paradigmatiques. Grâce à elles, les stratégies narratives et les jeux rhétoriques de la voix peuvent être distingués et compris.

La mise en configurations à base syntaxique du discours oral se révèle donc un instrument important, sinon indispensable, dans la recherche d'une poétique de la voix.

Idelette MUZART FONSECA DOS SANTOS
Université Fédérale de Paraíba, Brésil.

BIBLIOGRAPHIE

- ALMEIDA, Atila et ALVES Sobrinho, José, 1978, *Dicionário biobibliográfico de repentistas e poetas de bancada, I*, João Pessoa, Editora Universitária, Campina Grande, Centro de Ciências e Tecnologia.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire et JEANJEAN, Colette, 1987, *Le Français parlé, transcription et édition*, Paris, Didier Erudition.
- CAILLOIS, Roger, 1972 [1^e édition 1938], *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard.
- CASCUDO, Luís da Câmara, 1978, *Literatura Oral no Brasil*, 2^e édition, Rio de Janeiro, José Olympio.
- 1979, *Cinco Livros do Povo*, 2^e édition, João Pessoa, Editora Universitária.
- DERIVE, Jean, 1975, *Collecte et traduction des littératures orales. Un exemple négro-africain : les contes ngbaka-ma'bo de R.C.A.*, Paris, SELAF.
- DURAND, Gilbert, 1963, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France.

- FABRE, Daniel et LACROIX, Jean, 1973-1974, *La tradition orale du conte occitan. Les Pyrénées audoises*, Paris, Presses Universitaires de France.
- REGO, José Lins do, 1987, *Meus Verdes Anos*, in *Ficção Completa II*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- SÁ, Maria da Piedade Moreira de et SILVA, Ítala Maria Wanderlei da, 1989, "A auto-interrupção no processo de correção", *Anais do IV Encontro Nacional da ANPOLL*, Recife, ANPOLL, p. 697-706.
- SALLES, Cecília Almeida et SILVA, Lília Ledon da, 1990, "Crítica Genética : delimitação de um campo aberto", *Manuscrita*, n° 1, p. 5-11, São Paulo, Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos, 1979, "La littérature populaire en vers du nord-est brésilien", *Les Imaginaires 2, Cause Commune*, Paris, Union Générale d'Éditions, Collection 10/18, p. 187-233.
- 1988, "La transcription de la littérature orale ou la création d'un nouveau texte", *Cahiers du CREHOP*, n° 2, p. 2-16, Aix-en-Provence, Université de Provence.
- SILVA, Vera Lúcia de Luna e, 1993, "Primórdios da literatura popular no Brasil : um folheto de 1865", *Seminário Literatura de Cordel : Memória, Vozes, Imagens - 4 a 6 de novembro de 1993*. Programa e livro de resumos, João Pessoa, FUNESC, p. 23.
- SILVEIRA, Maria Claurênia Abreu de Andrade, 1991, *O carretel da memória : as histórias fabulosas de um contador paraibano*, João Pessoa, Curso de Pós-Graduação em Letras - UFPB.
- ZUMTHOR, Paul, 1983, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil.

A N N E X E

Entrevue avec Beatriz Medeiros, à João Pessoa, le 11 octobre 1988 réalisée et traduite par Idelette Muzart - Fonseca dos Santos

Ma grand-mère, elle cousait⁹ c'était sur la plantation, c'était sa maison, ils étaient *moradores*^{*}, vous savez? Dans ce temps-là, ils s'appelaient *moradores*, ils habitaient sur les propriétés. Il y avait les *fazendeiros* et il y avait ces gens qu'on appelait *morador*. Alors, ma grand-mère est restée veuve et ils ont eu l'idée de m'élever⁹ avec elle. Il y avait moi, elle et mon arrière grand-mère. Alors, elle parlait comme ça⁹ elle cousait beaucoup pour tout ce monde là, et il y avait de la couture, de la couture, mais moi je ne savais rien faire comme couture à cette époque⁹ petite⁹ j'avais six ans, je crois que je n'avais même pas six ans. Mais j'avais la manie de lui demander de chanter pour moi : — Enfin, petite, cesse de m'ennuyer. Tu ne vois pas! J'ai tellement de choses à faire, la couture à terminer et tu viens encore m'ennuyer. Alors moi : — Chante, mamé, chante, mamé. [...]

* *moradores*: travailleurs ruraux, habitant sur la plantation ou la ferme, le droit à la maison représentant une partie du salaire.

Alors, elle chantait. Je suis restée ici tout ce temps, rien qu'en pensant pour que la chose soit bien. Je crois que c'était un peu faux, parce que maintenant pour chanter, vous savez bien, une chose de⁹ ça fait⁹ j'avais six ans, aujourd'hui j'en ai cinquante-quatre. Tant de choses ont passé. Pendant ce temps là, je chantais un peu, alors venait le souvenir de ce temps de grand-mère, tout ça. Il est passé tant de choses dans ma tête, des choses bonnes, des choses faciles, certaines plus faciles et beaucoup d'autres plus difficiles. [9]

IFS - Vous avez parlé, au début, de Zé Lins do Rego. Vous le connaissiez?

BM - Ma marraine était Maria Lins. Elle était la propriétaire de la plantation Itapuá. Et Zé do Rego était son neveu, c'était le fils d'une soeur à elle. Il venait comme ça tous les ans de Rio, tous les ans il venait. Il restait quinze jours, un mois. Quand Zé do Rego devait arriver à la plantation, à sa maison à elle, à la maison de ma marraine, quinze jours avant on commençait à ranger, à préparer, à séparer les vaches pour traire le lait, pour que le lait arrive de bon matin, pour qu'il puisse boire un tel lait⁹ Je peux dire que c'était quelque chose! Tous les ans, il venait. Il avait ses filles, Elizabeth et Maria Cristina, les deux filles. Il avait sa femme. Tout j'ai connu, tout ce monde là, je le connaissais.

Alors, je me suis mariée. Quand je me suis mariée⁹ mais ma grand-mère⁹ elle aimait ma grand-mère, mon arrière grand-mère. Elle les aimait, elle les aimait, c'était presque comme si elles étaient⁹ elle, là, sur le trône, ma grand-mère un peu plus bas. Mais elle n'avait pas ce préjugé, c'était presque la même chose, elle les aimait beaucoup.

Alors, quand il arrivait, elle faisait dire chez ma grand-mère que Zé Lins do Rego était arrivé : — Va dire que Dédé est arrivé.

On l'appelait Dédé.

— Va dire que Dédé est arrivé, à Maria et à Dona Rosinha.

Dona Rosinha était mon arrière grand-mère.

Et les visites⁹ allaient visiter Zé Lins do Rego.

Voilà. Là, j'étais petite. Quand j'ai eu⁹ avec les années, je me suis mariée. Je me suis mariée et je suis allé habiter près de la maison de ma marraine. Alors, quand il est arrivé, il est sorti comme ça sur la terrasse, dans cette grande maison⁹ il y avait une grande terrasse, et de cette terrasse, on voyait ma maison. Alors, il a dit :

— Oh, Néné, à qui est cette maison?

— Cette maison, c'est Vieirinha⁹ qui l'a faite pour sa filleule qui s'est mariée. Elle a déjà une fille. Tu sais, la petite est jolie. Je vais l'envoyer chercher pour que tu la vois.

Alors, Marraine a fait dire : — Dis à Beatriz qu'elle prépare la petite, qu'elle la parfume parce que Zé do Rego va la prendre. Dédé va la prendre.

Moi, j'ai dit : — D'accord, c'est bien. Dis-lui que cet après-midi j'y vais.

Alors l'après-midi, j'ai préparé la petite. Quand je suis arrivée, il était étendu dans le hamac. Alors, il a dit :

— Quelle jolie petite! Il me semble voir Maria Cristina qui était brune — brune claire, n'est-ce pas? — au même âge. Combien de semaines, combien de mois elle a?

J'ai dit : — Elle a quatre mois.

— Qu'est-ce que vous lui donnez?

Alors, je lui a dit ce que c'était et, en ce temps là, il n'y avait pas ces histoires de soupe, ça n'existait pas. Alors, j'ai dit : — Je lui donne de la bouillie⁹ [rires] Elle prend une bouillie toutes les trois heures, et puis aussi un bouillon de riz bien épais⁹

— Ah, c'est très bien, très bien. Vous lui avez déjà donné de l'orange?

Ces choses, n'est-ce pas?

— Non, je n'ai pas donné d'orange encore parce que l'oranger de la maison de Mamé est mort — c'était un oranger *mimo-do-céu*^{*} —, il est mort et jusqu'à présent je n'en ai pas trouvé pour elle.

⁹ Vieirinha: nom familial du fils cadet de la marraine, Maria Lins. Il était le parrain de la narratrice.

^{*} *mimo-do-céu*: présent du ciel, désignation populaire d'un type d'oranger produisant des fruits petits et très doux.

— Non? mais il faut lui en donner. Et donne aussi beaucoup d'infusion de cannelle à cette enfant!

Quand je suis partie, alors il a pris la petite, l'a embrassée, tout.

C'était la dernière fois, il n'est plus venu.

Alors, quand il arriva, ce fut le message⁹ J'étais à la maison quand il est arrivé quelqu'un de la plantation qui disait : — Dona Maria m'envoie vous dire que vous alliez là-bas.

J'y suis allé. Elle a dit :

— Je t'ai fait appeler pour te dire que je viens de recevoir — en ce temps-là, il n'y avait pas de téléphone, c'était le télégramme — je viens de recevoir le télégramme que Dédé est mort.

— Quel Dédé, Marraine?

[criant]

— Zé do Rego, Beatriz, Zé Lins do Rego, tu as oublié!

C'était comme ça⁹ il allait⁹ ça, c'était pas de mon temps, c'était du temps de Papa, du temps où il était gamin, Papa nous racontait. Il grimpait sur un banc qu'il y avait devant la plantation⁹ et il montait un discours! Tu vois, il faisait! Il improvisait en une seconde, tout! Papa a dit : — Ces gens, ces travailleurs, ils restaient tous à regarder.

Papa disait : — Tu ne sais pas quelle intelligence c'était!

J'ai demandé une fois à Papa :

— Papa, et Zé Lins do Rego est devenu comme ça après avoir été à Rio, ou il était né comme ça?

— Il était né comme ça, ma fille, personne n'y pouvait rien — parce que Papa est né et a grandi là, sur la plantation — au début, il ne voulait pas étudier, mais après il est devenu comme ça, il est devenu célèbre, n'est-ce pas?