

**Le "point d'intrication": écriture, oralité, langage écrit
et langage parlé dans la littérature de la caraïbe
anglophone. L'exemple de Sam Selvon**

Kathie Birat

► **To cite this version:**

Kathie Birat. Le "point d'intrication": écriture, oralité, langage écrit et langage parlé dans la littérature de la caraïbe anglophone. L'exemple de Sam Selvon. Pratiques: linguistique, littérature, didactique, Centre de recherche sur les médiations (Crem) - Université de Lorraine 2019, 10.4000/pratiques.7423 . hal-02938841

HAL Id: hal-02938841

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02938841>

Submitted on 15 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le « point d'intrication » : écriture, oralité ; langage écrite et langage parlé dans la littérature de la Caraïbe anglophone

L'exemple de Sam Selvon

Kathie Birat

L'oralité et l'écriture dans l'histoire de la littérature Afro-américaine et afro-caribéenne

- 1 L'oralité joue un rôle fondamental dans la littérature de la Caraïbe. La relation étroite entre l'oralité et l'affirmation d'une identité culturelle caribéenne fait partie de l'arrière-plan historique et culturel nécessaire à la compréhension de la littérature produite dans la région, en particulier depuis les années 70, quelle que soit la langue concernée. Le développement d'une spécificité liée à l'oralité a été étudié par des critiques dans chacune des aires linguistiques : pour la France par É. Glissant et P. Chamoiseau, dans le domaine hispanophone par A. Benítez Rojo and dans le domaine anglophone par G. Rohlehr, mais également par le poète K. Brathwaite et le romancier W. Harris¹. L'étude des effets d'oralité dans les œuvres littéraires fait partie intégrante des approches critiques, l'un des buts étant de développer des outils capables de prendre en compte les spécificités de cette oralité sans se référer uniquement à des critères applicables à l'écrit.
- 2 Cet article propose de regarder cette oralité caribéenne telle qu'elle s'exprime dans la littérature anglophone, à travers le roman écrit par S. Selvon, écrivain originaire de Trinidad. Le roman, *The Lonely Londoners*, publié en 1956, n'a pas encore été traduit en français, bien qu'il existe des traductions en d'autres langues, en particulier en espagnol et en italien. Il ne s'agit pas d'étudier les mécanismes par lesquels S. Selvon a créé une langue vernaculaire, un aspect du roman qui a déjà fait l'objet d'une étude

approfondie ; H. Buzelin, dans un article consacré aux problèmes posés par la traduction en français d'une telle oeuvre, signale que « [l']originalité de Selvon réside [...] moins dans sa décision de représenter le vernaculaire créole que dans la façon dont il l'a fait et dans les fonctions textuelles qu'il a assignées à ce vernaculaire » (Buzelin 2000, p. 204). Il est question de mettre en évidence la tension créée par S. Selvon entre une langue orale, utilisée dans des situations de communication directe, et les « modes discursifs propres à la tradition orale » (Buzelin, 2000 p. 206) auxquels le roman fait appel dans sa représentation d'un groupe d'émigrés caribéens à Londres à une époque d'émigration massive des îles de la Caraïbe anglophone. Si l'oralité fait allusion à des pratiques culturelles produites et transmises par la voix, le mot « oral » évoque la langue parlée – éphémère –, prise dans les tensions du moment. L'oralité permet dans une certaine mesure de combler le vide, de faire parler le silence qui entoure la vie des esclaves transportés dans les Amériques ; l'oral, la parole telle qu'elle est représentée dans le monde du roman, donne un aperçu de la fragilité de la situation des personnages et de l'écart persistant entre noirs et blancs dans l'Angleterre des années 1960, écart qui rendait la parole du noir difficilement audible.

- 3 Cette approche s'inspire du modèle pour l'analyse des rapports entre langue parlée et langue écrite proposé par P. Koch et W. Oesterreicher.² Leur approche de la relation oral/écrit, fondée sur une distinction entre « la réalisation médiale, phonique ou graphique » (Koch & Oesterreicher 2001, p. 585) d'un énoncé et son aspect « conceptionnel » (qui mesure la proximité ou la distance d'un énoncé avec la langue parlée ou la langue écrite d'après une série de critères comme la proximité des interlocuteurs ou l'ancrage/détachement actionnel et situationnel), permet d'éviter une confusion entre la réalisation concrète d'un énoncé, par écrit ou à l'oral, et la façon dont il est perçue dans un contexte culturel donné par rapport aux notions de langue écrite et langue parlée. En établissant des critères permettant de situer différentes formes de communication sur un continuum entre « langue écrite » et « langue parlée », ils tentent de dépasser la binarité de la relation écrit/oral pour faciliter une compréhension des multiples interactions qui existent entre les habitudes associées à la littérature et celles qui entourent l'oralité.
- 4 La représentation de l'oralité dans un roman comme *The Lonely Londoners* oppose un monde de l'oralité à celui de l'écrit par le moyen même de l'écriture, créant un rapport paradoxal entre l'écrit et l'oral³. Le continuum entre proximité et distance dans l'aspect conceptionnel de la langue tel qu'il est envisagé par P. Koch et W. Oesterreicher, met en évidence des distinctions entre différents usages de la langue parlée dans le roman, évitant une tentation à surestimer le pouvoir de l'oralité en l'opposant systématiquement à l'écrit dans un rapport binaire. Si le médium d'un roman est le code graphique, sa représentation de la langue parlée peut varier entre la proximité qui caractérise les dialogues et la distance créée à travers les techniques utilisées par l'auteur pour représenter l'oralité : le discours du narrateur, le discours rapporté des personnages, l'intertextualité en particulier⁴. Dans *The Lonely Londoners*, c'est la tension entre ces deux aspects, proximité et distance, qui dramatise la rencontre entre les immigrants et les habitants de Londres. Le frottement entre les codes de l'oralité caribéenne auxquels S. Selvon fait appel et leur mise en œuvre à travers sa technique narrative spécifique constitue le sujet même du roman. Si à travers son déploiement

d'une langue créolisée S. Selvon permet au lecteur d'acquérir une certaine compétence dans la langue en partie inventée, il s'en sert en même temps pour révéler les limites de la communication orale dans un monde où le pouvoir est représenté par des codes qu'on peut associer à l'écrit, mais qu'on peut qualifier en termes de distance et de proximité.

- 5 Cette approche permet d'intégrer dans l'analyse des effets d'oralité dans la fiction une dimension historique qui prend en compte la variation des modalités de communication évoquée par R. Mahrer⁵ et que le « continuum communicationnel » permet d'identifier et de décrire. Une telle description doit prendre en compte les perceptions de la langue qui ont contribué à définir les contours d'une théorie de la dimension culturelle et sociale de la langue (toutes les langues concernées) dans les contextes afro-américains et afro-caribéens. É. Glissant parle bien d'une « sorte de revanche des langues orales sur les langues écrites, dans le contexte d'une civilisation planétaire du non-écrit » (Glissant 1997, p. 410). Dans *Le discours antillais*, il analyse le fonctionnement du créole, en tant que langue orale, à partir des rapports entre le maître et « le corps aliéné de l'esclave » (Glissant 1997, p. 405). Dans cette perspective l'écrit est le signe de la dépossession du corps : « Passer de l'oral à l'écrit, c'est immobiliser le corps, le soumettre (le posséder) » (*ibid.*). Le créole « forgé comme moyen terme entre l'esclave et le maître » représente un moyen pour reprendre possession du corps : « Pour l'Antillais, le mot est d'abord son. Le bruit est parole. Le vacarme est discours » (*ibid.*, p. 406). Pour É. Glissant, comme pour d'autres écrivains de la région, tel W. Harris, originaire de la Guyane anglaise, l'élaboration d'une théorie de la culture de la Caraïbe est indissociable d'une analyse de l'histoire. Cette nécessité d'un retour à ce que É. Glissant appelle « le point d'intrication » (*ibid.*, p. 57) explique pourquoi l'histoire occupe une place si importante dans la littérature caribéenne, qu'il s'agisse de poésie, de fiction ou de théâtre. L'intrication dont parle É. Glissant est à la fois réelle, historique et imaginaire. Elle s'exprime en partie par une repossession, une réinterprétation d'œuvres dans lesquelles l'homme caribéen voit la trace de son absence : ainsi s'explique l'obsession avec le Caliban de Shakespeare, le Robinson de D. Defoe⁶. Pour les écrivains, il est également nécessaire de repenser, de ré-imaginer, de ré-écrire le passé. Et pour écrire il faut repenser l'écriture dans ses rapports avec l'histoire : à titre d'exemple, l'œuvre romanesque de C. Phillips (1993), originaire de Saint-Christophe mais élevé à Leeds en Angleterre, représente souvent le rôle de l'écriture dans l'histoire de l'esclavage. Dans son roman *La traversée du fleuve*, on découvre le sort d'un esclave libéré par son maître et renvoyé en Afrique, à travers les lettres que ce dernier adresse à son maître. La façon dont il signe les lettres, « ton humble serviteur », reflète ironique et inconscient de son incapacité à se libérer, traduit l'impact d'une culture de l'écriture sur les esclaves.

Caliban et l'apprentissage de la lecture

- 6 La figure de Caliban est importante dans l'imaginaire caribéen car elle incarne la relation paradoxale de l'homme caribéen avec non seulement l'écriture, mais avec le langage lui-même. Dans la pièce de Shakespeare, Caliban explique à Miranda, la fille de Prospero, que le seul avantage qu'il ait tiré d'avoir appris à parler est la possibilité de la maudire (*The Tempest*, acte I, scène 2, l. 353). Dans *Caliban's Voice. The Transformation of English in Post-Colonial Literature*, B. Ashcroft souligne le fait que si Caliban représente

« le prototype du sujet colonisé » la pièce ne propose aucune vision de la possibilité pour lui de transformer le langage de Prospero et de s'en servir d'une façon positive. (Ashcroft, 2009, p.17-18, ma traduction). Mais sa situation symbolise pour des générations d'écrivains : la dépossession identitaire et culturelle liée à la colonisation. Le dilemme qu'il incarne traduit la difficulté pour l'écrivain caribéen de se servir de l'écriture pour s'affranchir sans tomber dans une répétition sans fin de son état d'esclave. Pour B. Ashcroft, le pouvoir des mots que Prospero apprend à Caliban est métonymique : « les noms qu'il fournit expriment par métonymie le pouvoir que possède la culture impériale à déterminer le sens du monde » (Ashcrof, 2009, p. 44, ma traduction). En écrivant dans la tradition du roman anglais, l'écrivain caribéen est conscient d'obtenir son affranchissement symbolique au prix d'une imitation de la culture responsable de son asservissement. On peut expliquer la présence de scènes d'apprentissage de la lecture et de l'écriture dans la littérature caribéenne (comme dans la littérature afro-américaine), par la possibilité qu'elles offrent de saisir cette relation paradoxale à la source, de l'ériger en scène primaire de la culture afro-américaine. Le lecteur de la littérature caribéenne anglophone devient le témoin de cet apprentissage en lisant les œuvres d'écrivains comme J. Kincaid (Antigua), G. Lamming (Barbados), E. Lovelace (Trinidad) et F. D'Aguiar (Guyana). Dans son roman *Annie John*, J. Kincaid met en scène la punition infligée à une petite fille qui défigure une image de Christophe Colomb dans son livre d'histoire. Dans le roman *In the Castle of My Skin*, qui raconte une enfance dans une île de la Caraïbe – comme celui de J. Kincaid –, G. Lamming consacre un chapitre à la célébration de l'anniversaire de la reine Victoria dans une école de la Barbade dans les années 1930. Des écoliers qui ont reçu en cadeau un « penny » frappé à l'effigie du roi Georges tentent de comprendre comment on reproduit la tête du roi sur les pièces. Ce mystère représente par métonymie la domination culturelle qui s'effectue à travers le commerce, mais également par le biais de l'école⁷.

- 7 D'un point de vue historique le rapport à l'écrit représenté dans ces scènes d'apprentissage prend racine dans les récits d'esclave, matrice de la représentation de l'accès à l'identité personnelle et collective par le biais de l'écriture. S'il n'existe que très peu de récits d'esclave dans l'histoire de la Caraïbe anglophone, les exemples en Amérique du nord sont nombreux et bien connus des écrivains de la Caraïbe⁸. La rédaction, publication et distribution de ces récits traduit la complexité de la situation des esclaves américains dans les années précédant la guerre de Sécession. Bien que les premiers exemples parus au XVIII^e siècle n'aient pas été conçus comme des plaidoiries pour l'affranchissement, ceux rédigés au XIX^e siècle, comme le célèbre récit de F. Douglass, ont servi comme témoignages des horreurs de l'esclavage et comme preuve des capacités intellectuelles de leurs auteurs. Néanmoins l'auteur ne pouvait prouver son humanité qu'en acceptant de reproduire les codes implicites d'une littératie dont il était exclu par son statut même d'esclave, ce qui explique la nature parfois subversive de ces récits, exemples parfaits du détour envisagé par É. Glissant⁹. Il n'est donc pas étonnant de découvrir dans le récit de F. Douglass, une attention particulière au rôle de l'écriture dans son accès à la liberté et une sensibilité aigüe à l'inaudibilité du noir privé de la possibilité de s'exprimer à travers l'écriture. Dans une scène qui démontre sa capacité à narrativiser sa vie pour en faire une métaphore de sa condition d'esclave, F. Douglass raconte comment il a appris à lire en échangeant des bouts de pain qu'il volait à son maître contre des leçons de lecture données par des enfants blancs rencontrés dans la rue (Chapitre VII, p. 82-83). La facilité avec laquelle F. Douglass

éclaire la dimension métaphorique du passage par le choix des mots (il parle de « convertir » les enfants en professeurs et évoque le « pain précieux de la connaissance ») prouve sa maîtrise de la rhétorique. Mais le passage est important surtout pour le choix de l'apprentissage de la lecture comme clé de sa quête de liberté.

- 8 Avec la création d'un domaine d'études afro-américaines dans les universités américaines à partir des années 1970, les outils et les méthodes théoriques permettant de caractériser le rapport des écrivains noirs américains avec la littérature et avec l'oralité se sont multipliés. Parmi ces théories figurent les écrits de H. Baker sur le masque comme métaphore des stratégies pour obéir aux codes de l'écrit tout en préservant l'esprit d'un monde mu par l'oralité et ceux de H. L. Gates consacrés aux racines africaines d'une capacité à détourner les codes de la culture dominante¹⁰. L'émergence d'une littérature intégrant les codes de l'oralité a été accompagnée d'un affinement des modèles prenant en compte ses spécificités. Parallèlement, le champ d'investigation s'est élargi à travers les travaux de chercheurs comme P. Gilroy sur l'Atlantique noire, permettant de situer la culture noire américaine dans une aire géographique prenant en compte tout l'espace concernée par l'esclavage, y compris la Caraïbe¹¹. Les modèles proposés suggèrent la pertinence d'une approche qui prend en compte la complexité des rapports entre l'écriture et l'oralité.

Écriture et oralité : le livre qui parle

- 9 Dans son étude des récits d'esclave (*The Signifying Monkey*), H. L. Gates explore l'utilisation du motif « du livre qui parle », un motif qui a été repris par plusieurs auteurs à des fins différents. Ce thème permettait d'illustrer, de façon dramatique, la première rencontre entre l'Africain illettré et le livre. Dans le récit d'U. Gronniosaw (1770), l'Africain, convaincu qu'un livre de prières parle au capitaine du bateau, approche son oreille du livre mais est déçu de découvrir que le livre ne lui dit rien, un silence qu'il attribue au refus du livre de s'adresser à une personne de couleur noire. H. L. Gates interprète cette scène comme « une scène d'apprentissage qui détermine la lecture de l'autobiographie dans sa totalité », car, 45 ans après cet incident, l'auteur écrit un récit qui « parle » pour lui et lui permet de prendre place « parmi les auteurs et les textes de la tradition occidentale (Gates 1988, p. 137-138). Le motif du livre qui parle, par la diversité même de ses significations possibles, illustre la complexité des représentations du rapport entre l'écrit et l'oral dans la culture afro-américaine. Au-delà de toute relation binaire entre le blanc lettré et le noir confiné à l'oral, il suggère l'imbrication de l'oral dans la réception de l'écrit, ce qui suggère l'impossibilité d'établir une frontière nette entre les deux. La dimension conceptionnelle du modèle de P. Koch et W. Oesterreicher invite à explorer le récit de F. Douglass non pas comme une simple démonstration de sa maîtrise de l'écrit, mais également comme la recherche de moyens pour intégrer le monde de l'oral dans l'écriture. Bien que F. Douglass ait mis en scène son propre apprentissage de l'écrit, il était conscient de la partie de lui-même qu'il avait troquée contre l'accès à la littérature, une partie qui le liait aux autres esclaves et qui échappait à l'écrit. C'est par un recours fréquent au chiasme, au paradoxe et à l'ironie que F. Douglass dévoile les contradictions de la société esclavagiste dans son récit ; ainsi sa maîtrise des figures de rhétorique lui permet d'explorer les limites de l'écriture en creusant les apories liées à l'esclavage¹². Dans un passage où il met en scène la rencontre entre un maître et un de ses nombreux esclaves, F. Douglass

démontre l'impossibilité d'un véritable échange verbal entre un maître et un esclave. Le passage relate un dialogue entre les deux, au cours duquel l'homme blanc demande à l'esclave s'il est bien traité par son maître :

"Well, boy, whom do you belong to?" "To Colonel Lloyd," replied the slave. "Well, does the colonel treat you well?" "No, sir," was the ready reply. "What, does he work you too hard?" "Yes, sir"¹³. (Douglass, 1987 [1845], p. 61)

- 10 La narration de cet incident souligne par sa simplicité, le pouvoir absolu du maître sur l'esclave. La suite du dialogue raconte comment l'esclave, qui n'avait jamais rencontré son maître et ne doutait pas de l'identité de l'homme qui l'interrogeait, fut puni pour sa franchise en étant vendu :

And thus, without a moment's warning, he was snatched away, and forever sundered, from his family and friends, by a hand more unrelenting than death. This is the penalty of telling the truth, of telling the simple truth, in answer to a series of plain questions¹⁴. (Selvon, 2006 [1956], p. 62)

- 11 Cet incident, tel qu'il est raconté par F. Douglass, permet de percevoir un aspect important des échanges oraux : la relation entre la vérité et le mensonge. Dans la communication orale la question du mensonge prend une importance particulière, car les éléments de proximité évoqués par P. Koch et W. Oesterreicher sont à prendre en considération (émotionnalité forte, ancrage actionnel et situationnel, ancrage référentiel dans la situation, co-présence etc.). Par sa façon de présenter cette scène, F. Douglass lui donne une forme qui rappelle les fables et les contes, qui tournent souvent autour d'échanges de paroles entre des personnages qui cherchent à dominer l'autre. Mais alors que la ruse, dans les contes et les fables, permet à un personnage physiquement ou socialement faible de prendre le dessus en imposant une vérité que la fable dans sa globalité sert à affirmer, ici la vérité est dite par un personnage qui ne sait pas à qui il a affaire et qui n'a pas appris à ruser. Avoir recourt à un schéma narratif qui rappelle la fable est habile de la part de F. Douglass, car il révèle l'écart entre la fiction et la réalité. La mise en scène de cet incident par l'appel implicite à un genre oral problématise l'autorité de l'écrit tout en en tirant partie pour assurer la diffusion du message. Cet incident tel qu'il est raconté par F. Douglass permet de comprendre la perméabilité de la frontière entre l'écriture et l'oralité dans des contextes historiques précis et d'envisager des approches permettant de la mettre en évidence. F. Douglass utilise un schéma qui rappelle les conventions narratives de la littérature orale, mais il s'en sert pour démontrer la brutalité de la vie réelle, dans laquelle la communication orale entre maître et esclave est faussée par la toute-puissance du maître.

L'oralité et l'oral dans la littérature caribéenne

- 12 La façon dont F. Douglass met en tension l'écriture, l'oralité et l'oral dans le récit de sa vie, donne un aperçu de la complexité de l'articulation de ces trois éléments dans le développement de moyens d'expression spécifiques à l'univers afro-américain et afro-caribéen. L'intégration d'une dimension d'oralité dans la littérature de la Caraïbe anglophone traduit une conscience du potentiel du folklore et des langues créoles comme sources d'identité et de créativité ; mais leur présence dans la poésie, le théâtre et le roman ne reflète pas des considérations purement esthétiques. Le nationalisme naissant qui caractérisait le début du vingtième siècle joua également un rôle (Rohlehr, 1989, p. 8) tout comme le débat autour des langues créoles et leur place dans la société (Morris, 1999, chapitre 1). L'utilisation d'un anglais créolisé par le narrateur de *The*

Lonely Londoners ne représente pas la première tentative pour intégrer le créole dans le tissu narratif d'un roman (Morris, p. 9 ; Buzelin, 2000, p. 204), mais le niveau de complexité atteint par S. Selvon dans son utilisation du créole en fait un exemple particulièrement intéressant. H. Buzelin met en évidence les diverses manières dont S. Selvon avait donné au créole vernaculaire des « fonctions textuelles » (Buzelin, 2000, p. 204). Elle montre à quel point la lisibilité même du discours « métissé » du narrateur, fondé sur une utilisation judicieuse des caractéristiques morpho-syntaxiques du créole, permet à Selvon de mettre cette langue au service de « l'idéologie textuelle d'ensemble » (*ibid.*, p. 214). Ces procédés ont pour effet de transformer le discours du narrateur en une « performance » orale qui donne au lecteur l'impression de vivre les événements à travers leur mise en parole, une technique qui rappelle celle des chanteurs de calypso. Mais si cette technique permet au narrateur de faire entrer le lecteur dans son univers langagier en gommant partiellement la distinction entre le réel et sa mise en parole, elle sert également à révéler les failles du discours, son échec face à une réalité qui résiste à la virtuosité verbale du narrateur. Le premier effet doit beaucoup aux codes de l'oralité ; le second repose souvent sur le fonctionnement de la communication orale dans des situations de dialogue. Les « ambiguïtés énonciatives » (*ibid.*, p. 219) par lesquelles l'auteur brouille la distinction entre le discours du narrateur et celui des autres personnages (discours rapporté) contribuent à cacher la frontière entre les niveaux narratifs, rendant difficile la perception de la différence entre les effets d'oralité et la représentation de la communication orale.

- 13 La notion de « mensonge » – pivot de l'incident relaté par F. Douglass – fournit l'une des clés de l'articulation de l'oral et de l'oralité chez S. Selvon. Le rôle du mensonge devient particulièrement évident dans les échanges oraux, mais il participe à toute représentation du monde, ne serait-ce que par la subjectivité qu'il représente, puisque le mensonge est souvent une question de perception. Dans la tradition du calypso, le chanteur, par son talent et sa virtuosité, tente d'obtenir de son auditoire, l'adhésion à des histoires qui reposent sur une part d'exagération. Son objectif est de faire croire à son récit, la « croyance » étant un mot-clé de son esthétique¹⁵. Mensonge, vérité et croyance, tout en structurant le discours du narrateur du roman de S. Selvon – comme dans les chansons de calypso – tissent des liens avec le monde réel, dont il tente de conjurer la brutalité par son habileté et sa vantardise. C'est dans les interstices du discours, dans les moments où le narrateur ne réussit pas à faire entrer le monde de Londres dans les rythmes de sa « ballade », que la représentation de la communication orale permet d'enregistrer le choc du contact avec le monde réel. Dans l'univers codé du calypso, le mensonge est lui-même un code, un défi lancé par le chanteur à ses adversaires imaginaires et à ses auditeurs¹⁶. Dans le monde réel, le mensonge, bien que possible dans tout document écrit, devient particulièrement critique dans les échanges oraux. La vérité et le mensonge dans un contexte oral engagent la parole vive, la personne en entier, corps et âme¹⁷. L'attitude vis-à-vis du mensonge est intimement liée à l'univers des croyances et donc également aux superstitions et à la notion du sacré, comme le suggère l'expression populaire « croix de bois, croix de fer, si je mens je vais en enfer ». Dans le roman, les personnages utilisent l'expression « Si je mens, je meurs »¹⁸ quand une autre personne met en doute leur parole. La proximité qui sert de repère pour l'oralité conceptionnelle définie par P. Koch et W. Oesterreicher permet de mesurer l'importance de l'émotionnalité et de l'ancrage actionnel, situationnel et référentiel dans des situations où une personne est amenée à mentir ou soupçonnée de le faire. Pour faire sentir l'émotivité liée au désir des personnages de faire accepter leur

parole, S. Selvon joue sur les codes de l'écriture romanesque, utilisant le dialogue comme baromètre de l'émotion présente dans les situations de contact direct. Par une modulation entre le discours du narrateur, le discours rapporté des personnages, le discours indirect libre et le dialogue, il met en relief la communication orale comme frontière entre le monde des personnages et leur prise en charge par le narrateur. Le dispositif narratif du roman, dans lequel le narrateur raconte les aventures de ses personnages dans leurs rapports avec un personnage central qui s'appelle Moses, crée plusieurs niveaux d'échanges, multipliant les possibilités pour explorer le rapport entre la parole et l'écoute à chaque niveau. Le narrateur rapporte un incident impliquant un personnage qui s'appelle « Big City » (« Grande Ville ») le sobriquet s'expliquant par le fait qu'il parle sans arrêt des grandes villes du monde (« He always talking about the big cities of the world » ; Selvon, 2006 [1956], p. 83). Le narrateur introduit la scène en expliquant que Big City avait tendance à rêver et qu'il prenait souvent ses rêves pour la réalité (« Big City used to have dreams, and he believe those dreams as if they happen in truth » ; *ibid.*, p. 91). Suit un échange entre Moses et Big City :

'Last night,' he tell Moses, 'I went to see Lady —. You never see a house like that, boy. Four inch carpet in the hallway, butler opening the door, whisky and soda on the table, and a high tea spread out on the sideboard. I spend the night there. I meet Lord —, and other important people.'

'Ah Big City, you had another dream.'

'If I lie I die, the house is near Kensington Mansion, where all those millionaires and diplomats does live.'

'You mean Kensington Palace.'

'Don't begin to — me up again. You think I don't know London? I been here ten years now, and it ain't have a part that I don't know. [...]

'All right Big City, take it easy. How you meet this Lady?' (ibid., p. 91)¹⁹

- 14 Moses, habitué aux exagérations de Big City, met en doute la réalité de son expérience. En plus de proposer sa vie comme gage de la vérité de ses propos, Big City donne le nom exact du lieu où se trouve la maison dans laquelle il a été invité. Mais Moses corrige le nom, provoquant la colère de Big City, qui injurie son ami. La nécessité pour Moses de calmer l'autre (« take it easy ») révèle l'émotivité de la scène, dans laquelle la parole de Big City, sa capacité à maîtriser la ville de Londres par sa connaissance de ses toponymes, est mise en cause. Cette scène relève de la thématique principale du roman par son évocation de la maîtrise de la réalité par la parole et par son appel à la croyance, mais l'impossibilité pour Big City de faire croire à son aventure subvertit la vantardise associée au calypso et révèle la précarité des personnages, liée en partie à leur couleur. C'est par une confrontation de l'oralité avec la communication orale que S. Selvon explore l'oralité comme pratique culturelle, comme mise en ordre imaginaire d'un espace social spécifique à la Caraïbe. Loin d'être une mise en cause de l'oralité, cette confrontation révèle le lien profond entre l'oralité et l'oral, le point d'intrication où la pratique de l'oralité devient une réponse aux difficultés de la communication orale.
- 15 Dans les trente dernières pages du roman, S. Selvon produit par l'intermédiaire de son narrateur, une performance qui, tout en restant cohérent avec l'esthétique du calypso, démontre le pouvoir d'intégration du roman, qui est, d'après la formulation de J. Kristeva, une « mosaïque de citations » (Kristeva 1969, p. 85). Dans un monologue intérieur d'une dizaine de pages qui ressemble à celui de M. Bloom dans le roman *Ulysses* de J. Joyce, le narrateur raconte les aventures des « boys » avec en arrière-plan

l'été à Hyde Park. Le ton et le rythme sont donnés par le panégyrique à la beauté de Hyde Park au mois de juin :

Oh what a time it is when summer come to the city and all them girls throw away heavy winter coat and wearing light summer frocks so you could see legs and shapes that was hiding away from the cold blasts and you could coast a lime in the park and negotiate ten shillings or a pound with the sports as the case may be or else they have a particular bench near the Hyde Park Corner that they call the Play Around Section where you could go and sit with one of them what a time summer is you bound to meet the boys coasting lime in the park and you could go walking through the gardens and see all them pretty pieces of skin taking suntan and how the old geezers like the sun they would sit on the benches and smile...
(Selvon, 2006 [1956], p. 92)²⁰

- 16 Tout en conservant une langue métissée et un rythme qui fait alterner commentaires et anecdotes, discours rapporté et citation de paroles, le narrateur fait entendre des échos du type de monologue intérieur qui caractérise la fiction moderniste de langue anglaise. Les rappels de la beauté de l'été reviennent comme une ritournelle, mais les anecdotes racontées entre ces refrains lyriques montrent un côté particulièrement sombre de la vie des personnages, révélant la façon dont leur couleur en fait des cibles de remarques et d'attitudes racistes. Au-delà du tour de force que représente ce passage, il mélange deux types de voix, dont l'une émerge de la culture orale, collective de la Caraïbe, l'autre d'une culture écrite dans laquelle la subjectivité individuelle s'exprime à travers une voix souvent filtrée par l'inconscient. Dans ce contexte, la notion de « belief », – « the things that does happen in this London people wouldn't believe when you tell them they would cork their ears when you talk and say that isn't true » (*ibid.*, p. 98) – est associée à une parole rendue bivoque par les effets de l'intertextualité. Le lyrisme entraînant du monologue ne couvre pas l'échec de la parole orale que révèle les rencontres des « boys » avec la vie de Hyde Park.
- 17 Dans *Esthétique et théorie du roman*, M. Bakhtine souligne la distinction entre le dialogue comme confrontation de points de vue et la dialogisation intérieure qui constitue pour lui la définition du genre romanesque (Bakhtine 1978, p. 140-141). L'usage que fait S. Selvon des dialogues dans *The Lonely Londoners* ne se trouve pas en contradiction avec cette perception de la dimension dialogique de la fiction. Mais elle expose les limites de la vision de l'oralité sur laquelle repose le discours du narrateur dans sa dimension carnavalesque, limites que la distinction faite par M. Bakhtine rend plus explicite. Le roman est carnavalesque non seulement en raison de la relation explicite, culturelle entre le calypso et le carnaval dans la Caraïbe. Il participe également du carnaval par sa dimension subversive et sa contestation, en particulier à travers une appropriation transgressive de la langue, de la culture dominante représentée par les londoniens. Le style oralisé du narrateur intègre les paroles des personnages soit par le recours au discours rapporté, soit par des citations directes sans les guillemets et les incises qui en feraient des dialogues au sens traditionnel du terme. Les morceaux de dialogue avec incises et guillemets interrompent le rythme établi par le narrateur, faisant entrer dans le roman un monde qui résiste au langage dont disposent les personnages (Kerbrat-Orecchioni 2005, p. 327). Les dialogues qui tournent autour de Tolroy et de ses problèmes avec sa femme Agnes illustrent bien ce point. La jalousie de Tolroy produit une situation typique de conflit entre mari et femme, mais le contexte londonien modifie les données de la situation et en particulier les réactions de Tolroy.

*Days go by and Lewis can't see Agnes, and he biting his fingers. One morning he get a summons and he panic. Agnes charge him with assault. He fly round by Moses.
'What this mean?' he ask Moses.*

'It mean that your wife bring you up,' Moses say, wondering why these sorts of things does always happen to him. 'You will have to go to court'²¹. (Selvon, 2006 [1956], p. 56)

- 18 Moses avait déjà expliqué à Tolroy qu'en Angleterre les femmes avaient des « droits » et qu'elles étaient toujours en train de réclamer quelque chose. Ce n'est pas seulement la convocation que Tolroy ne comprend pas mais le contexte culturel qui explique sa signification. Moses conseille à Tolroy d'écrire à Agnes pour exprimer ses regrets :

'You better write the letter,' Moses say.

'You have any writing paper Moses?'

'Look some on the table.'

'What to tell she?'

'Tell she you sorry,' Moses say²². (ibid., p. 56)

- 19 La simplicité même de cet échange exprime la désorientation de Tolroy, incapable de trouver dans le contexte qui l'entoure les éléments d'une communication sincère avec sa femme²³. Le dialogue, en se focalisant sur le papier, exprime par métonymie le rôle de l'incompréhension. Le lecteur interprète cet échange à la lumière des enjeux culturels et linguistiques exprimés dans le roman, mais le dialogue met l'accent sur le contexte immédiat.

Les impasses de l'oral : injure, juron, blasphème

- 20 Un élément de langage en particulier, l'injure, souligne le potentiel des dialogues comme révélateurs des impasses de la communication orale. Les injures se rapportent au contexte immédiat, sans lequel elles n'auraient pas de sens (Larguèche 2009, p. 89). ainsi, elles constituent des indices de l'oral sur l'échelle de P. Koch et W. Oesterreicher à travers la notion de proximité, en particulier par l'émotionnalité forte, l'ancrage actionnel et situationnel, l'ancrage référentiel dans la situation et co-présence spatio-temporelle – même si on peut imaginer des situations dans lesquelles des personnes s'invectiveraient par écrit²⁴. Les injures constituent des actes de langage et plus spécifiquement des performatives dans le sens où ce terme est employé (et défini) par J. L. Austin (Austin 1970 [1962], p. 41-42). Elles ne cherchent pas à communiquer une information mais à rendre réelle une désignation verbale²⁵. En intensifiant l'émotivité liée au contexte, elles bloquent momentanément les voies de communication. Lorsque Moses traite Bart de « damn fool » au moment où celui-ci annonce le nom de sa fiancée, la réaction de Bart « 'Mind what you say about my girl' » montre bien la menace qu'il ressent dans ses paroles. Lorsque Big City réagit à la façon dont Moses corrige son erreur concernant Kensington Mansion en disant, « 'Don't begin to — me up again' » le terme obscène qu'il utilise en guise d'injure exprime son refus d'écouter son ami, rendant provisoirement impossible toute communication entre les deux. Si ces deux exemples correspondent au fonctionnement social et communicationnel des injures interpellatives (Larguèche, 2009, p. 39), leur rôle dans le contexte du roman est spécifique aux intentions de l'auteur et contribue à l'effet des dialogues et à la manière dont ils signalent l'échec de la communication orale. Bien que les échanges cités concernent des personnes qui se connaissent, la frustration exprimée par leurs paroles reflète la pression exercée par un milieu qu'ils ne maîtrisent pas. Selon P. Bourdieu, « la question des performatifs s'éclaire si on y voit un cas particulier des effets de domination symbolique dont tout échange linguistique est le lieu » (Bourdieu, 1982, p. 68). P. Bourdieu propose un modèle du fonctionnement des échanges symboliques fondé sur la notion de « marché linguistique » :

Relation de communication entre un émetteur et un récepteur, fondée sur le chiffrage et le déchiffrement, donc sur la mise en œuvre d'un code, ou d'une compétence génératrice, l'échange linguistique est aussi un échange économique, qui s'établit dans un certain rapport de forces symbolique entre un producteur, pourvu d'un certain capital linguistique, et un consommateur (ou un marché), et qui est propre à procurer un certain profit matériel ou symbolique. » (*ibid.*, p. 59-60)

21 Pour les personnages de S. Selvon, ce sont les discours en tant que « *signes d'autorité*, destinés à être crus et obéis » (*ibid.*) qui sont en cause. N'étant pas investis socialement des signes nécessaires, ils se trouvent réduits à une impuissance verbale dont les injures qu'ils adressent les uns aux autres sont l'expression.

22 Les injures, jurons, mots obscènes et blasphèmes ne se limitent pas aux passages présentés en discours direct. Ces actes de langage figurent également dans les discours rapportés par le narrateur. Ils font partie intégrante du « *big oldtalk* », le terme utilisé pour caractériser la manière de raconter, plaisanter et interagir des « *boys* ». Ils participent du monde carnavalesque véhiculé par le discours du narrateur, empreint des rythmes et des images du calypso. Mais leur présence, tout en renforçant la tonalité à la fois joyeuse et contestataire des discours, permet également de percevoir les écarts sociaux mis en évidence par P. Bourdieu. Le terme « *black bastard* » se trouve dialogisé dans l'anecdote concernant un Jamaïcain qui accompagne une Anglaise chez elle :

She only interested in one thing and in the heat of emotion she call the Jamaican a black bastard though she didn't mean it as an insult but as a compliment under the circumstances but the Jamaican fellar get vex and he stop and say why the hell you call me a black bastard and he thump the woman and went away... (Selvon, 2006 [1956], p. 101)²⁶

23 L'incompréhension sociale exprimée par l'usage de « *black bastard* » renforce la dévalorisation du noir à travers le stéréotype de la bête sexuelle, provoquant une réaction violente de la part du Jamaïcain, qui tabasse la femme en l'injuriant. Tout en racontant une histoire qui révèle l'absurdité des stéréotypes, le narrateur expose la violence générée par ce type de malentendu. Dans un autre passage de son monologue intérieur le narrateur évoque les filles qu'on trouve à Hyde Park ; ce passage, comme le précédent, repose sur l'usage d'ironie par le narrateur, qui dit « *it ain't have no discrimination when it come to that in the park in the summer* » (*ibid.*, p. 95) mais qui raconte ensuite ce qui peut se passer dans ces rencontres :

See them girls in little groups here and there talking and how they could curse you if you approach one and she don't like your terms she tell you to — off right away and if you linger she tell you to double — off but business is brisk in the park in in the summer...²⁷

24 Comme dans les dialogues, les injures dans ce passage perturbent un discours dont l'apparence lisse ne cache pas la violence des interactions sociales. Le recours aux injures et aux obscénités fait entrer dans le discours les nombreuses couches temporelles et spatiales traversées par des termes dont l'origine se cache dans l'enchevêtrement des moments culturels et historiques dont ils gardent la trace (Huston, 2002 [1980], chapitre 1). Malgré l'effet de désémentation qui sépare l'objet ou l'acte obscène du gros mot devenu juron, (*ibid.*, p. 45) les injures et jurons restent attachés à la corporalité de l'homme, mais également à la dimension sacrée de sa vie. Véhiculant à la fois la magie et l'interdit, ces paroles touchent aux fonctions essentielles du langage. L'usage par le narrateur de jurons et d'injures dans les paroles rapportés lui permet d'établir le cadre dans lequel ces termes « parlent » à plusieurs niveaux, rappelant le racisme dont souffre les personnages, un reflet lointain mais persistant de l'invisibilité dont l'esclave noir était enveloppé. L'utilisation d'injures

dans les passages dialogués focalise les forces sociales auxquelles sont soumises les Caribéens à Londres dans les années soixante, mettant en évidence à la fois la violence et l'inefficacité réelle de leurs paroles.

- 25 Par leur utilisation d'effets d'oralité, les écrivains caribéens cherchent à profiter des spécificités du roman en tant que genre pour explorer et démontrer le fonctionnement d'une langue oralisée, métissée. Ils inventent, dans la terminologie de M. Bakhtine, une « image » de la langue, tissant ainsi un réseau dense de connexions entre les usages poétiques et sociologiques de la langue. Le fait de distinguer entre l'oralité qui prévaut dans le discours du narrateur de *The Lonely Londoners* et la communication orale que l'on trouve dans les dialogues permet de mieux saisir la nature de l'oralité de S. Selvon. Si l'oralité est une pratique que l'on peut caractériser dans son fonctionnement et dans sa façon d'imaginer et de représenter le monde, l'échange oral dans son immédiateté reste le fantôme qui hante l'oralité tout en constituant sa raison d'être. L'échec des échanges oraux dans le roman ne fait que souligner le désir qui creuse le discours métissé du narrateur, à la recherche du bonheur inespéré encapsulé par l'expression « summer does really be hearts » (Selvon, 2006 [1956], p. 97). Si d'un point de vue historique le rapport de l'esclave et de ses descendants à l'écriture focalise les problèmes d'identité liés à son statut, le développement de techniques permettant d'oraliser l'écriture romanesque constitue une réponse partielle à une invisibilité historique générée par l'exclusion du noir du monde de la littérature. Le fait de distinguer entre l'oral et l'oralité permet de saisir de façon plus fine le fonctionnement de l'oralité dans le cadre du roman, mais également de ne pas perdre de vue l'importance de la communication orale comme pierre de touche du rapport entre le roman et le monde réel.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDREWS, W. L. (1986). *To Tell a Free Story. The First Century of Afro-American Autobiography, 1762-1865*. Urbana/Chicago : University of Illinois Press.
- ASHCROFT, B. (2009). *Caliban's Voice. The Transformation of English in Post-Colonial Literatures*. London/New York : Routledge.
- AUSTIN, J. L. (1970) [1962]. *Quand dire, c'est faire*. Trad. de l'anglais par G. Lane. Paris : Éditions du Seuil.
- BAKER, H. A. (1989) [1987]. *Modernism and the Harlem Renaissance*. Chicago : University of Chicago Press
- BELL, B. (1987). *The Afro-American Novel and its Tradition*. Amherst : University of Massachusetts Press.
- BAKHTINE, M. (1978) [1975]. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. du russe par D. Olivier. Paris : Gallimard.

- BENÍTEZ ROJO, A. (1996) [1989]. *The Repeating Island : The Caribbean and the Postmodern Perspective*. Trad. de l'espagnol par J. Maraniss. Durham/Londres : Duke University Press.
- BOURDIEU, P. (1982). *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*. Paris : Fayard.
- BRAITHWAITE, E. K. (1984). *History of the Voice : the Development of Nation Language in Anglophone Caribbean poetry*. Londres/Port-d'Espagne : New Beacon Books.
- BUZELIN H. (2000). « *The Lonely Londoners* en français : l'épreuve du métissage », *TTR : Traduction, terminologie, rédaction* 13 (2), p. 203-243.
- DOUGLASS F. (1982) [1845]. *Narrative of the Life of Frederick Douglass. An American Slave*. Londres : Penguin Books.
- DOUGLASS F. (2006) [1845]. *La vie de Frederick Douglass, esclave américain, écrite par lui-même*. Trad. de l'anglais par H. Tronc. Paris : Gallimard.
- FOSTER, F. (1994) [1979]. *Witnessing Slavery. The Development of Antebellum Slave Narratives*. Madison : University of Wisconsin Press.
- GATES, H. L. (éd.) (1987). *The Classic Slave Narratives*. New York : New American Library.
- GATES, H. L. (1988). *The Signifying Monkey. A theory of African-America*. Oxford/New York : Oxford University Press.
- GILROY P. (1993). *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Londres/New York : Verso.
- GLISSANT, É. (1997) [1980]. *Le discours antillais*. Paris : Gallimard.
- GRONNIOSAW, U. (1770). *A Narrative of the Most Remarkable Particulars in the Life of James Albert Ukawsaw Gronniosaw, an African Prince*. Bath : W. Gye.
- HARRIS W. (1999). *Selected Essays of Wilson Harris. The unfinished genesis of the imagination*. Londres/New York : Routledge.
- HUSTON, N. (2002) [1980]. *Dire et interdire. Éléments de la jurologie*. Paris : Éditions Payot & Rivages.
- IRVING, J. (1978). *The World According to Garp*. Londres : V. Gollancz,
- KERBRAT-ORECCHIONI C. (2005). *Le discours en interaction*. Paris : Armand Colin.
- KINCAID, J. (1985). *Annie John*. Londres : Picador.
- KOCK, P. (1997). « Orality in Literate Cultures ». In : Pontecorvo C. (éd.). *Writing Development, an Interdisciplinary View*. Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, p. 149-171.
- KOCH, P. & OESTERREICHER, W. (2001) : « Langage oral et langage écrit ». In : Holtus, G., Metzeltin, M., & Schmitt, C. (éds), *Lexikon der romanistischen Linguistik. Band I, 2: Methodologie*. Tübingue : Max Niemeyer Verlag, p. 584-627.
- KRISTEVA, J. (1969). *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Édition du Seuil.
- LARGUÈCHE, E. (2009). *Espèce de... ! Les lois de l'effet injure*. Chambéry : Université de Savoie.
- LAMMING, G. (1986) [1953]. *In the Castle of My Skin*. Harlow : Longman.
- LAMMING, G. (1992) [1960]. *The Pleasures of Exile*. Ann Arbor : University of Michigan Press.
- LECOMTE, M.-C. (1999). « Injures, jurons et blasphèmes: des performatifs bien ancrés dans le réel ». In : Dutoit, Th. & Trevor, H. (eds), *Ré-inventer le réel. Actes du colloque de Tours, 26-17 septembre 1997*. Tours : Université de Tours.

- LUDWIG, R. (éd.) (1994). *Écrire la « parole de nuit »*. La nouvelle littérature antillaise. Paris : Gallimard.
- MAHRER, R. (2019). « Parler, écrire, “continuum communicatif” et rupture matérielle », *Pratiques*, 183-184. En ligne : (URL)
- MORRIS, M. (1999). *Is English We Speaking and other essays*. Kingston : Ian Randle.
- PHILLIPS, C. (1993). *Crossing the River*. London : Picador.
- RAMAZANI, J. (2001). *The Hybrid Muse. Postcolonial Poetry in English*. Chicago : University of Chicago Press.
- ROHLEHR, G. (1989). « Introduction ». In : Brown, S., Morris, M. & Rohlehr, G. (éds). *Voice Print. An Anthology of Oral and Related Poetry from the Caribbean*. Londres : Longman, p. 1-23.
- SELVON, S. (2006) [1956]. *The Lonely Londoners*. Londres : Penguin Books.
- WARNER, K. (1983) [1982]. *The Trinidad Calypso. A Study of the Calypso as Oral Literature*. Londres : Heinemann.

NOTES

1. Ces noms sont cités à titre d'exemple. Les études consacrées à l'oralité dans la littérature caribéenne sont maintenant très nombreuses. Elles s'appuient en partie sur des approches théoriques développées dans le contexte des études afro-américaines, mais ont été élaborées également dans le contexte spécifique de la Caraïbe. P. Chamoiseau, qui a mis l'oralité au cœur de sa fiction, a participé au recueil *Écrire la « parole de nuit »* (Ludwig, 1994) avec R. Confiant, É. Glissant et d'autres écrivains de la région. A. Benítez Rojo (1996) [1989] a tenté de définir une spécificité de la culture caribéenne en faisant appel à la notion de rythme, au syncrétisme et à des théories postmodernes. K. Brathwaite (1984) a contribué à l'élaboration d'une oralité littéraire caribéenne par sa définition de « nation language » et sa position militante concernant l'utilisation du vernaculaire dans *History of the Voice*. W. Harris (1999), romancier, poète et critique originaire de la Guyane anglaise a élaboré ses théories sur la créativité caribéenne dans ses essais, *Selected Essays of Wilson Harris*, édité par Andrew Bundy .
2. Il s'agit de la version de leurs travaux parue dans le *Lexikon der romanistischen Linguistik* (LRL ; Koch & Oesterreicher, 2001, p. 584-627). L'article s'appelle « Langage parlé et langage écrite ».
3. Dans un article paru en 1997, « Orality in Literate Cultures » P. Koch évoque ce qu'il appelle « literary orality » en le désignant comme une tentative pour créer de la proximité par le moyen d'un médium écrit, ce qui constitue un exemple concret de l'impact de l'aspect conceptionnel du rapport langue parlée/langue écrite sur la réalisation médiale (Koch 1997, p. 163).
4. Je reconnais la dimension problématique du mot « distance » tel que P. Koch l'utilise en parlant de littérature. À d'autres moments il évoque la notion d'élaboration (il parle d'« oralité élaborée » ; P. Koch et W. Oesterreicher 2001, p. 587) mais ce terme semble également distinguer le primitif du cultivé. Mon utilisation du terme vise à distinguer entre les effets produits localement au niveau de tel ou tel passage de dialogue et l'ensemble des effets produits par la narration.

5. Voir l'article de R. Mahrer, « Parler, écrire, “continuum communicatif” et rupture matérielle ».
6. Parmi les allusions à Caliban figurent le poème « Caliban, Prospero, Cricket » du poète d'origine guyanaise J. Agard et deux essais de G. Lamming (1960) « Caliban Orders History » et « A Monster, a Child, a Slave » dans *The Pleasures of Exile*. Il occupe une place importante dans la poésie de D. Walcott et symbolise la situation du sujet colonisé pour la critique (voir par exemple *The Hybrid Muse. Postcolonial Poetry in English* de J. Ramazani [2001] et *Caliban's Voice* de B. Ashcroft [2009]). Dans la Caraïbe francophone on peut citer la pièce *Une tempête* d'Aimé Césaire.
7. Les deux sens possibles du mot « écriture » faisant allusion à la lecture ou à la comptabilité, constituent également un thème récurrent. En témoigne l'usage que fait C. Phillips (1993) du journal de bord du capitaine John Newton dans *Crossing the River (La traversée du fleuve)*.
8. Ces récits ont fait l'objet de nombreuses études et continuent à intéresser les chercheurs du monde entier. Parmi les études générales on peut signaler l'ouvrage de W. Andrews (1986), *To Tell a Free Story. The First Century of Afro-American Autobiography, 1762-1865*, F. Foster (1994), *Witnessing Slavery. The Development of Antebellum Slave Narratives* et H. L. Gates (1987), *The Classic Slave Narratives*. Il faut souligner en particulier le travail accompli dans le cadre du projet WPA pendant les années 1930, qui a permis de collectionner, transcrire et enregistrer sur microfiches plus de 2 000 documents conservés à la Bibliothèque du Congrès, *Born in Slavery. Slave Narratives from the Federal Writers' Project 1936-1938*.
9. La notion de détour est utilisée par É. Glissant pour éviter à la fois une nostalgie inefficace (retour) et une confrontation directe avec le colonisateur, également futile. Cette notion se réfère aux stratégies qui permettent aux Antillais de contourner la culture du colonisateur sans avoir l'air de s'y opposer.
10. Baker (1989) [1987]. Gates (1988).
11. Gilroy (1993).
12. Il définit un de ses maîtres, T. Auld, comme « a slaveholder without the ability to hold slaves ». La traduction en français développe et explique le jeu de mots sans pouvoir le reproduire : « Il possédait des esclaves sans être capable d'en être le maître » (Selvon, 2006 [1956], p. 61). L'anglais joue sur l'utilisation du verbe « hold » (tenir) dans le mot « slaveholder ».
13. « Eh bien, mon garçon, à qui appartiens-tu ? – Au colonel Lloyd, répondit l'esclave. – Le colonel te traite-t-il bien ? – Non, monsieur, fut-il promptement répliqué. – Quoi donc ? Te fait-il travailler trop dur ? – Oui, monsieur ». (Douglass 2006 [1845], p. 39).
14. « [A]insi, sans aucun avertissement, il fut enlevé et séparé pour toujours de sa famille et de ses amis par une main plus impitoyable que la mort. Telle est la punition pour celui qui dit la vérité, la simple vérité, en réponse à quelques questions ordinaires. » (Douglass, 2006 [1845], p. 39)
15. Keith Warner fait remarquer que de nombreux épisodes du roman ressemblent « à des petits calypsos en prose ». Dans son ouvrage *The Trinidad Calypso* (1980), Warner décrit le calypso en tant que phénomène social associé au carnaval, ses origines dans la tradition orale et les différents aspects de la forme qui constituent ses particularités, comme l'humour, les jeux de mots, mais également la dimension de commentaire social. Le rôle de l'exagération est lié à l'aspect concurrentiel du genre, qui trouve ses

origines dans les joutes verbales entre amis (désignées par des termes comme « ole talk » et « liming ») et qui a été perpétué dans les concours au cours desquels les chansons sont souvent présentées.

16. Dans la culture afro-américaine, « lying » (mentir) est un autre mot pour l'activité narrative, le fait de raconter une histoire. (Bell 1987 : 21).

17. On peut fournir de nombreux exemples de l'importance de dire la vérité dans des situations de communication orale et du rapport intime entre le corps (physique) et le corps social. Le président des Etats-Unis prête serment en posant sa main sur une Bible. Le nez de Pinocchio s'allonge chaque fois qu'il dit un mensonge. La tradition attribuée à George Washington, « le père de la nation américaine », une anecdote d'après laquelle il aurait refusé de mentir à son propre père quand celui-ci lui a demandé s'il avait abattu un cerisier. En réalité, cette histoire a été inventée par son premier biographe, Mason Locke Weems, mais sa popularité reflète l'obsession américaine et puritaine avec le mensonge et avec la vertu des hommes politiques. D'un point de vue plus historique, la parole d'un noir ne pouvait pas être admise comme témoignage contre un blanc dans un tribunal avant la Guerre de Sécession.

18. « If I lie I die », p. 53, p. 91.

19. 'La nuit dernière,' il dit à Moïse, 'Je suis allée voir Mme --. T'a jamais vu une maison comme celle-là mon vieux. Une moquette épaisse dans l'entrée, un valet qui ouvre la porte, du whisky et du Perrier sur la table et un goûter dressé sur le buffet. J'y passe la nuit. Je rencontre Lord --, et d'autres personnes importantes.

'Ah Big City, tu as encore rêvé.'

'Si je mens, je meurs, la maison se trouve près de Kensington Mansion, là où habitent tous ces millionnaires et diplomates.'

'Tu parles de Kensington Palace.'

'Ne commence pas à m'embrouiller encore une fois. (Il met une explétive vulgaire à la place de m'embrouiller.) Tu crois que je ne connais pas Londres.' [...]

'Du calme, Big City. Comment as-tu rencontré cette dame ?'(Selvon, 2006 [1956], p. 91)

20. « Ah que c'est chouette quand l'été arrive et toutes les nanas quittent leur manteau d'hiver et portent des robes légères tu vois leurs jambes et leurs formes qui étaient cachés du froid de l'hiver et tu peux taper la discut' avec tes potes dans le parc et t'arranger pour les taxer de dix shillings ou une livre si tout baigne ou alors il y a un banc près de Hyde Park Corner qu'on appelle la Cour de Récréation où tu peux aller t'asseoir avec une des nanas que c'est chouette l'été car c'est sûr tu vas voir les copains en train de causer dans le parc et tu peux te promener dans les jardins et mater toutes les filles en train de faire bronzette et comment les vieux mecs aiment le soleil ils s'assoient sur les bancs tout sourire... » (Selvon, 2006 [1956], p. 92)

21. Les jours passent et Lewis ne voit pas Agnès se pointer, il commence à s'en mordre les doigts. Un beau jour voilà qu'il reçoit une convocation et il perd les pédales. Agnès l'accuse de l'avoir battue. Il va direct chez Moïse.

« Ça veut dire quoi ? » il demande à Moïse.

« Ça veut dire que ta femme t'a eu, » dit Moïse, en se demandant pourquoi c'est toujours lui qui ramasse ce genre d'emmerdes. « Il faudra que tu ailles au tribunal. » (Selvon, 2006 [1956], p. 56)

22. « T'as intérêt à écrire la lettre, » dit Moïse.

« T'as du papier à lettres Moïse ? »

« Regarde, il y en a sur la table. »

« Je lui dis quoi ? »

« Dis-lui que tu regrettes, » dit Moïse. (Selvon, 2006 [1956], p. 56)

23. Il n'est pas inutile de signaler que le calypso ne peut pas fournir de réponse, car les chansons de calypso sont souvent caractérisées par un machisme marqué. Voir Warner chapitre 4.

24. L'un des exemples les plus frappants se trouve dans le roman de J. Irving (1978), *Le monde selon Garp* dans lequel Garp, le romancier, et une de ses lectrices s'insultent par correspondance. Cet échange d'insultes par écrit se situant dans le contexte d'un désaccord sur la façon même de représenter le monde, il est particulièrement intéressant du point de vue du rapport oralité/écriture.

25. « Le destinataire est remis en question, redéfini par le locuteur comme autre chose que ce qu'il pense être pour l'autre comme pour lui-même. L'autre est donc placé devant une nouvelle définition de lui-même, et l'acte consistant à dire "vous êtes un idiot" revient bien à un faire dans l'ordre de la co-énonciation. » (Lecomte, 1999, p. 179-180).

26. Elle ne s'intéresse qu'à une seule chose et dans le feu de l'action elle appelle le Jamaïcain un connard noir mais pour elle ce n'était pas une insulte mais un compliment dans les circonstances mais le mec se fâche et il s'arrête et il dit putain pourquoi tu me traites de connard noir et il lui met une taloche et s'en va... (Selvon, 2006 [1956], p. 101).

27. (tu) vois les nanas par petits groupes en train de bavasser mais purée comme elles savaient jurer tu n'as jamais entendu jurer tant que l'une d'elles ne t'a pas dit d'aller au diable si tu t'en approche et si elle n'aime pas ta proposition elle te dit d'aller te faire – direct et si tu as l'air de traîner elle te dit d'aller te faire – deux fois mais les affaires marchent bien dans le parc en été... (Selvon, 2006 [1956], p. 95)

RÉSUMÉS

Cet article présente une étude des effets d'oralité utilisés par le romancier caribéen (Trinidad), Sam Selvon (2006 [1956]), et cela dans son roman *The Lonely Londoners* dans la perspective du rôle joué par le rapport écriture/oralité dans l'histoire de la littérature caribéenne. Nous mettons d'abord en évidence l'importance de la littératie dans l'affirmation d'une identité afro-américaine et afro-caribéenne et l'émergence de l'oralité comme réponse à la domination par l'écrit. Ensuite, en nous appuyant sur le modèle du rapport langage écrit/langage parlé proposé par P. Koch et W. Oesterreicher, en particulier la relation entre l'aspect médial et l'aspect conceptionnel, nous analysons la façon dont S. Selvon représente la distinction entre l'oralité comme esthétique et la communication orale comme reflet de la vie réelle et des limites du pouvoir de l'oralité.

This article examines the effects of orality used by the Caribbean novelist from Trinidad, Sam Selvon, in his novel *The Lonely Londoners* (2006 [1956]) from the perspective of the role played by the writing/oral relationship in the history of Caribbean literature. In a first part, we examine the role of literacy in the affirmation of an African American and Afro-Caribbean identity and the

emergence of orality as a response to the domination of and by writing. Then, using the model of the relationship between spoken and written language proposed by P. Koch & W. Oesterreicher, especially the medial and conceptual dimensions, we study the way in which S. Selvon represents the distinction between an aesthetics of orality and oral communication as a reflection of the real world and of the limits of the power of orality.

INDEX

Mots-clés : littérature Caraïbe anglophone, Sam Selvon, oralité, littératie, langage écrit/langage parlé

Keywords : Caribbean literature in English, Sam Selvon, orality, literacy, written/spoken language

AUTEUR

KATHIE BIRAT

Université de Lorraine, F-57000 Metz, France