

Créations littéraires populaires à Cuba, écouter, transcrire, traduire

RENÉE CLÉMENTINE LUCIEN

SORBONNE UNIVERSITÉ, FACULTÉ DES LETTRES – CRIMIC-EA 2561

renee.lucien@paris-sorbonne.fr

1. En 2017, Ana Vera et Iralia García publient *Cuentos, leyendas y fábulas de la oralidad cubana*, qui inclut une part substantielle de la *Colección de narrativa cubana de tradición oral* provenant d'un fonds documentaire conservé à l'*Instituto Cubano de Investigación cultural Juan Marinello*. Celle-ci réunissait un très large échantillon des formes narratives de cette tradition, qui fut constitué à l'occasion d'un travail de recherche mené entre 1984 et 1990, avec pour ambition d'élaborer *El Atlas etnográfico de Cuba*, paru en 2000. Cette entreprise bénéficia dans sa première phase d'un contexte historico-socio-culturel particulièrement favorable, notamment parce que le pays traversait une période moins contrainte dans le domaine intellectuel et de bouillonnement de la création culturelle après la phase de raidissement dogmatique entre 1971 et 1976, dénommée « quinquennat gris » par le critique Ambrosio Fornet ; s'y conjoignait une relative aisance matérielle encore nourrie par l'appui économique de l'allié soviétique, laquelle fut hélas suivie de la dépression de la Période Spéciale en Temps de Paix, à partir de 1991.
2. Fruit d'une quête et enquête menées dans toutes les provinces de l'île par des chercheurs du Ministère de la Culture créé en 1976, sous la direction de la professeure María del Carmen Victori Ramos, le travail réalisé grâce à l'engagement de multiples collaborateurs visait à une remise en lumière et à une classification de textes conduites par des équipes de jeunes collecteurs dont la fonction était de traiter un matériau émanant de conteurs et de narrateurs animés par un évident plaisir à le faire connaître, et sur lequel nous nous pencherons pour son rapport à la littérature.
3. Dans la perspective d'une étude d'écritures collectives, en examinant le corpus de cette littérature orale recueillie, entre autres finalités, dans le but de le rendre accessible à un lectorat que la campagne d'alphabétisation avait considérablement étoffé, il nous est apparu qu'y étaient en jeu plu-

sieurs processus de création collective ayant pour matière une parole dont la lisibilité avait été rendue possible par le recours à une méthode qui cherchait à récupérer puis à conserver une part immatérielle de la culture. Celle-ci, restée jusqu'alors dans l'ombre, dans sa presque totalité, n'aurait pas laissé grande trace sans sa patrimonialisation par l'écrit. Elle émanait de populations, rurales ou non, peu conscientes que l'oralité populaire constitutive de leurs pratiques et de leurs savoirs, est porteuse de valeur littéraire savante, ignorent souvent la dette de cette matière orale envers certains canons et genres, et qu'elle est dotée d'une grande puissance performative, artistique et sensible, due à sa facture hybride. Il est ainsi remarquable que nombre de textes constitutifs de cette matière littéraire, si l'on conçoit le texte comme toute élaboration même non écrite usant du langage à des fins esthétiques et, en l'occurrence, soumise ensuite à la transcription après audition, procèdent déjà, dans leur forme orale, d'une alchimie fondée sur une évidente intra et intertextualité. Ce sont des modalités de partage par antonomase de l'héritage et de l'architecture littéraires, « de réelles présences », pour parler comme George Steiner, sur lesquelles nous nous pencherons.

4. Puis il nous reviendra de dégager comment s'enchevêtrent ou se complètent plusieurs modalités d'écritures collectives, dans le cadre du projet de constitution, à la fois par l'archivage et la publication, d'un corpus littéraire d'origine orale, dans un contexte particulier, mais aussi comment est mis en œuvre un processus de patrimonialisation d'objets culturels pour en élaborer collectivement la récupération et la sauvegarde, dans une dynamique destinée à affermir les bases de la construction nationale ; dans les différentes phases de cette construction à l'œuvre sous le gouvernement révolutionnaire, il fallait viser à une plus grande homogénéisation de la communauté nationale en cultivant le sentiment d'un attachement à toutes les sources de la culture, et la création d'un Ministère de la Culture en 1976 témoignait de cette ambition.

5. Enfin, puisque les textes proférés par leurs narrateurs furent écoutés, réunis et, plus ou moins fidèlement et à des degrés divers, « traduits » en étant réécrits par les transpositeurs, on se demandera quelle répercussion a eu sur cette matière littéraire de souche orale le choix de leur agencement dans une forme qui s'apparente à une anthologie, modalité d'écriture collective et assortie d'un appareillage de notes. La logique qui présida à cette organisation, en fonction de l'objectif des transpositeurs, répondant à un

projet culturel et politique de sauvegarde et de diffusion de ce patrimoine littéraire oral, et des attentes des destinataires qui devaient réunir aussi bien des lecteurs nationaux et étrangers que des chercheurs intéressés par ce matériau, supposa une plus ou moins grande marge de manœuvre dans la restitution des textes écoutés. À quoi furent alors plus ou moins sensibles ceux qui les enregistrèrent et leur donnèrent un nouveau support : ce qui ressortit à la poésie, le style, la mise en forme esthétique, les paysages, leur ancrage imaginaire et référentiel ou le gommage de cet ancrage pour les rendre plus atemporels et universels ?

1. Hybridité de l'écriture collective, motifs et variations

6. Les textes se sont révélés comme étant issus de la digestion d'un patrimoine littéraire collectif et varié, où sont brassés de façon hybride, à l'image de l'*ajiacó* constitutif de l'identité de l'île¹, pour reprendre le paradigme de la transculturation du sociologue et ethnologue cubain (Ortiz, 1940a, 2002 ; 254), par exemple, des modèles de la picaresque espagnole, de contes et légendes de provenance diverse, et transposés dans le multivers cubain, comme le dirait l'écrivain caribéen Patrick Chamoiseau, au croisement culturel de l'Espagne, plus largement de l'Europe, de l'Afrique et de l'Amérique.
7. L'hybridité foncière de cette littérature populaire orale, à travers les infinies variations qu'elle développe, participe ontologiquement de l'écriture collective dont l'auctorialité elle-même relève nécessairement d'une origine collective et anonyme qui rejaillit sur la texture du corpus littéraire oral dans sa globalité. Chaque texte est signalé non par un nom d'auteur mais de narrateur adjoint à une origine géographique. Sans en être l'auteur désigné, celui qui le profère en présence des enquêteurs lui imprime néanmoins son génie propre en réélaborant un matériau littéraire déjà collectif, en le marquant du sceau de l'imprévisibilité par un recours singulier à des détails contextuels, paysagers, magiques, merveilleux, etc. en développant une poésie de l'oralité. La version qu'il transmet porte donc sa marque,

1 Le terme *ajiacó*, probablement formé par l'association du nom du condiment *ají* et du suffixe *aco*, désigne un plat où se mêlent différentes viandes et légumes variés, une sorte de pot-pourri. Fernando Ortiz s'en est saisi lors d'une conférence pour signifier, de façon métaphorique, le mélange de peuples et de cultures qui a façonné Cuba et la cubanité : « Somos un ajiacó. » (Ortiz, 1940 b)

par le style, l'emploi d'idiolectes et par le rythme de l'alternance entre récit et parties dialoguées, par les stases, par la notable théâtralisation où s'invitent d'étranges prescriptions, semblables à des didascalies, très caractéristiques du style populaire.

8. Il nous a paru particulièrement intéressant de nous pencher, dans ce que nous désignons par anthologie, sur un échantillon de textes insérés sous le sous-titre de « Cuentos sobre pícaros y héroes maravillosos de la tradición europea », distribué en sous-parties intitulées « Brujas » et « Diablos » (Vera, García, 2017 ; 52-141).

9. À la lumière des considérations théoriques de Vladimir Propp sur les contes merveilleux, il est aisé de mettre en évidence, dans le cas de la littérature populaire orale de Cuba, une continuité entre divers contes merveilleux qui diversifient les personnages et les situations à partir de motifs réitérés mais que, par ailleurs, il appert que les variations observées intègrent des modèles inhérents aux récits de *pícaros* manifestement d'origine hispanique. Ces schèmes de la tradition littéraire picaresque espagnole, suivant la variante, sont transposés ou non contextuellement dans la vie quotidienne cubaine sans qu'il soit possible, à l'exception de quelques-uns dont les conteurs prétendent les avoir entendus, racontés par leurs grands-parents en telle année, de savoir exactement à quelle période sont apparus ces contes et récits oraux. Par exemple, deux récits, enregistrés à Pinar del Río, au nord de Cuba et l'autre à La Havane, respectivement référencés après numérisation 2537 (Vera, García, 2017 ; 53-55) et 2538, intitulés « Había un muchacho... » et « Una vez un muchacho muy pobre... » (Vera, García, 2017 ; 92-96) se coulent partiellement dans le schéma du récit picaresque, tout en s'ouvrant comme un conte traditionnel dans un décor prosaïque, où l'on détecte intertextuellement le motif du *buscavidas*, bien vivant et prospère depuis *Lazarillo de Tormes*, paru vers 1550, cherchant à fuir la misère et désireux de se hisser dans la société. Pour les deux contes, les narrateurs omniscients se cantonnent dans l'abstraction spatio-temporelle :

Había un muchacho cuyo padre era panadero y la pobreza era muy grande.
Un día le dice que iba a buscar fortuna. /
Una vez un muchacho muy pobre salió a recorrer mundo y a buscar trabajo.
Llegó a casa de un hombre que era muy malo...

10. Le motif de la pauvreté qui incite des parents à se séparer de leur fils, articulé à celui de la quête d'une vie plus riche se retrouve dans l'une des

variations de ces contes populaires où ce sont trois fils qui se décident à chercher leur gagne-pain au lieu que ce soit le père qui les y pousse. L'on observera au passage la valeur symbolique de ce chiffre dans la culture chrétienne européenne, renvoyant à la sainte Trinité, mais également chiffre qu'un récit légendaire de fondation de l'identité cubaine a consacré dans le récit des trois Juanes, deux Indiens et un esclave créole voguant en quête de sel dans la baie de Nipe dans le sud de l'île et qui tombèrent sur la statue de la Vierge de la Caridad del Cobre érigée en patronne de Cuba. L'originalité de cette variation du motif picaresque tient à ce que deux des fils mis à l'épreuve, mus par leur cupidité et leur manque de foi, refusant la bénédiction de leur père au bénéfice de l'argent, et châtiés pour leur égoïsme, reviennent vers cette autorité morale et sont empêchés de mettre en œuvre leur projet de réussite matérielle. Dans le récit de leur parcours initiatique, où est à l'œuvre une poétique relevant du modèle du conte populaire merveilleux, la rencontre inattendue et magique entre, soit des adjuvants, soit des opposants au projet initial, entremêle nombre de motifs caractéristiques de ce genre : la colombe posée près d'un puits incarnant sans doute l'Esprit saint que ces frères, aveuglés par leurs pulsions mauvaises, ne reconnaissent pas, et tentent de tuer à coups de pierre ; le contenu de ce puits servant à fabriquer un pain d'une taille proportionnelle à la quantité d'eau ramenée par les fils et béni par leur père, et dont le pouvoir magique aurait pu leur conférer symboliquement une protection qui leur est refusée en châtiment de leurs péchés ; les rencontres successives avec de bons ou de mauvais génies, en l'occurrence de vieilles femmes implorant leur pitié et leur demandant une charité que les frères endurcis ne leur accordent pas. Fidèle à une veine manichéenne topique de ce genre, le bon fils victorieux de toutes les épreuves et de toutes les tentations, est gratifié par le père de l'aide propice au succès de son cheminement vers un avenir bienheureux. L'on observe que d'un texte à l'autre, et où se développent les mêmes schémas de conjonction de la picaresque et du conte merveilleux, la variation sur les péripéties mettant à l'épreuve les vertus et les défauts des fils dont la trajectoire initiatique les ennoblit ou aboutit à leur châtiment, charge ces contes d'un évident message édifiant, apologétique, car seul réussit celui qu'auréole la bénédiction du père. La capacité des narrateurs vivant dans des lieux différents de l'île à utiliser presque simultanément le même motif picaresque en le recréant, ainsi que le montrent la variante de la Havane et celle de Pinar del Río qui introduit le

motif de la puissance magique et agissante de la musique en faveur du Bon, par la présence d'un violon puis d'une d'une guitare, et celle d'une arme moderne, donc inconnue et impressionnante, « la escopeta », et « la tranca », sorte de gourdin à l'effet merveilleux, plaide en faveur de l'évidence intratextuelle de la circulation de motifs et de leur modification, qui relève bien d'une pratique collective et du partage, d'un processus de création orale par contamination.

2. Le principe de l'anthologie et la visée patrimoniale

11. Les critères d'ordonnement par les transpositeurs des variantes à partir de données thématiques, de motifs, de l'imaginaire, de modèles, le rajout de titres lorsqu'ils n'ont pas été donnés par les conteurs, finissent par configurer une structure réunissant de l'écriture collective dans diverses modalités. L'on peut s'interroger sur la pertinence de la taxonomie à retenir et également sur le statut de l'opérateur / compilateur, qui parachève la mise en œuvre de la trace écrite. Entre le recueil et l'anthologie, « deux formes de compilation [qui] ont en commun, [c'est] de contribuer, en leur temps et dans le nôtre, à former l'idée même de littérature, comme espace de production et d'appropriation des textes, partie prenante de la fabrique d'une culture instituée et identifiable comme telle. » (Bombart, Catron, Rosellini, 2017), nous avons opté pour la forme de l'anthologie car « Bien qu'appartenant au vaste ensemble des recueils, l'anthologie en est un cas singulier, le plus apte à être circonscrit par une définition précise et stable du fait de sa visée patrimoniale. » (Bombart, Catron, Rosellini, 2017), ce qui semblerait concorder avec le cas des textes étudiés.
12. Le fait que les artisans de l'anthologie opèrent un « classement des textes [qui] instaure des continuités narratives, des symétries, des mises en série » s'observe, outre dans la section consacrée à la picaresque fondue avec le modèle du conte merveilleux, par exemple, dans plusieurs variantes de *Blancanieves*, le conte des frères Grimm paru en 1812, qui a substantiellement façonné l'imaginaire dans la littérature orale populaire dans toute la géographie insulaire. L'ordonnement écrit des narrations entendues à Cienfuegos, « Las dos hermanas », texto 2776 (Vera, García ; 60-63), à Holguín, « Había una mujer muy mala », texto 2779 (Vera, García, 2017 ; 63-64), à Granma, dans le sud, et à La Havane, « Blancanieves tenía un her-

mano », texto 2939 (Vera, García ; 68-71), rend également compte d'une inclination partagée par les transpositeurs envers la pratique de l'écho, du dialogisme, modalité de l'écriture collective. Lorsque Blanche-Neige n'est pas nommée, l'ordonnement des variantes, qui est constitutif du processus d'écriture collective de l'anthologie, permet au destinataire d'en reconnaître la matrice par le lien de parenté et les rivalités destructrices : « la madre celosa de la hija más bella », parfois couplée au thème du miroir, symbole de la vérité, de la perte de la beauté de la marâtre pour sa méchanceté. Sans doute animé par un souci de domestication du modèle matriciel des « siete enanos » protecteurs de la Belle, le conteur les mue en « los seis forasteros » qui sauvent la vie à l'avatar de Blanche-Neige en la couchant dans une boîte en or que ces derniers jettent à la mer pour la soustraire à la vindicte de la marâtre. Ce faisant, la variante gagne son aura et son audience nationales tout en s'intégrant dans une constellation universelle de récits merveilleux. Comme dans toute anthologie, l'on se trouve donc en présence d'une pratique dynamique d'écriture et de lecture mise à disposition de narrateurs des quatre coins de l'île et potentiellement universels. En explorant les séries de cette structure anthologique à forte hybridité littéraire et identitaire, l'on y repère une circulation de légendes provenant de la veine africaine très longtemps dépréciée de la culture cubaine, néanmoins patente dans une expression collective, en particulier par le motif de l'espièglerie plus ou moins nocive du « jigüe », négroïde ayant échappé à sa mère esclave pour se transformer en génie qui espionne, perturbe la vie des familles, associé aux êtres maléfiques vivant dans les rivières, certainement un reflet des peurs qu'inspiraient les Noirs dans les campagnes cubaines.

3. Restitution écrite de la spécificité de l'oralité : transcription et traduction

13. En ce sens, le processus et le résultat de la patrimonialisation dont nous parlons plus tôt reposent sur le passage à l'écrit de cette littérature populaire cubaine. Pour Michel de Certeau : « Le langage oral attend, pour parler, qu'une écriture le parcourt, et sache ce qu'il dit. » (De Certeau, 1975). Cette proposition qui met en relation deux modalités de pratiques discursives nous oriente vers le sens d'une incomplétude de l'oral que la réalisation par l'écrit viendrait éclairer et parfaire. Or, s'agissant des textes littéraires populaires cubains, cette clarification s'opère par le biais d'une

collaboration et d'un partage entre conteurs et transpositeurs qui relèvent parfois de la traduction même si elle n'est que très réduite. Comme le rappellent Ana Vera et Iralia García, en se référant aux travaux du sociologue argentin Adolfo Colombres, le transvasement est la métaphore idoine pour rendre compte du processus à l'œuvre lors de ce passage :

Frente a estos textos desgrabados, si se los toma como literatura, y no como simples fuentes de información, hay que abandonar la idea de que el acto fiel es no tocarlos en absoluto, para apoyarse en el criterio de la traducción, aun cuando se trate de un mismo idioma, pues es la idea de transposición y sus reglas lo que mejor puede orientar el paso de un sistema a otro. (Colombres, 1997 ; 336).

14. En l'espèce, dans l'articulation complexe de ces deux modalités de réalisation du discours, il s'agit bien d'un véritable travail d'écriture collective à partir du texte original oral des narrateurs.
15. À cet égard, il convient tout de même de souligner que la normalisation n'est pas la règle, qu'elle ne s'observe que lorsque l'intelligibilité de ce qui est proféré et écouté n'est pas assurée, et qu'il n'est jamais envisagé de répudier la saveur et la coloration régionales des textes, d'en trahir le rythme ou rarement d'effacer les traces de l'origine sociale du conteur. Exerçant dans tous les corps de métiers, 64% des 178 pourvoyeurs de ces récits et contes sont des hommes. Il importe de préciser que les conteuses et conteurs, âgés de 15 à plus de 90 ans, mais dont plus des deux tiers ont entre 30 et 80 ans, retraités pour la moitié, répertoriés comme blancs pour les deux tiers (Vera, García, 2017 ; 378), sont les passeurs de cette mémoire collective jusque-là peu considérée. C'est pourquoi sont ménagés les silences par le système de la ponctuation, sont préservés les temps verbaux et maintenues les alternances du prétérit et de l'imparfait, dont les valeurs aspectuelles seraient aujourd'hui archaïsantes, qui rappellent une autre forme orale populaire espagnole, le *romance* : dans l'un des contes d'origine picaresque dont nous avons parlé, est patente cette alternance caractéristique. Le narrateur omniscient raconte les actions du fils où des imparfaits de narration équivalent manifestement à des prétérits : « Llegó al pozo, la metía, y cuando sacaba la canastrica, no sacaba agua. » Il en va de même des multiples redondances, procédé stylistique des récits et de la poésie oraux assurant plus aisément leur captation par un auditoire. Dans les variantes où le récit d'initiation prend une part capitale, domine cette figure de la redondance. Les départs successifs des fils lancés dans un périple pica-

resque se couplent aux épreuves imposées par le père, en se répétant comme dans une ritournelle deleuzienne. Cette redondance, inscrite dans la littérature populaire orale, est interne à un texte, mais elle réapparaît également comme une rémanence dans d'autres, comme des échos d'une fabrication solidaire par de multiples auteurs pris par des injonctions volontaires ou involontaires, séduits par des motifs et emportés par la jouissance de leur répétition. Sa préservation dans la transcription écrite ressortit à une logique du partage et de la collaboration qui préserve, au bout du compte, l'identité d'un patrimoine, dans le cadre d'une solidarité de la création collective. Pour les transpositeurs, la difficulté d'épouser les variantes régionales et populaires de la prononciation, en l'occurrence l'habitude d'élider la consonne intervocalique et des syllabes en position initiale, l'usure terminale de mots par les apocopes, n'est pas contournée, et dans les dialogues, il n'est pas rare de trouver « Cucha » pour « escucha », des modismes populaires et régionaux : « pegó a untar » qui sont assortis d'une note pour rendre intelligible le discours, telle que : « comenzó a untar ». Il en va de même pour les régionalismes : « Mira viejita a ti te doy un restrallón », de *restallar*, qui signifie « fustigar ». Dans le système de transcription, les points de suspension montrent que le texte original est amputé parce qu'il n'a pas été bien entendu au double sens du terme.

Conclusion

16. Pour ce qui concerne le matériau oral cubain, rescapé d'une potentielle disparition, les pratiques orales, dans le champ littéraire, souvent ignorantes de la complexité de leur poétique, ont été un terreau fertile pour des écritures collectives qui en ont induit d'autres. S'est donc posée la question du statut auctorial de ces textes dans leurs formes orale et écrite et de leur rapport à l'oralité², catégorie opératoire dans la littérature de la Caraïbe dont l'oralité, une donnée culturelle fondatrice, empreint les codes. Passer de l'oral à l'écrit, au prix d'un dosage privilégiant la substance d'un contenu oral qui se serait perdu, relève d'un processus multidirectionnel de pratiques de mise en commun d'états de la littérature qui débouche sur sa

2 C'est un concept ainsi dénommé pour éviter l'oxymore « littérature orale » et gommer la hiérarchie entre l'oral et l'écrit, dans des cultures où prévaut la transmission orale. Il a été manié par Juan José Pratt Ferrer, le linguiste ougandais Pio Zirimu ainsi que les tenants de la créolité tels que Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant et Jean Bernabé.

patrimonialisation dans le but d'exalter la diversité de l'imaginaire culturel national cubain. Benedict Anderson, dans sa réflexion sur les communautés nationales et leurs imaginaires, a été attentif à la fonction de la littérature orale et à sa contribution au renforcement de ces constructions collectives : « En reflétant le potentiel imaginaire de la nation en tant que communauté, la littérature orale a contribué à persuader ses transmetteurs qui la réélaborent qu'ils sont imbriqués dans des sociétés qui sont des entités réelles, fermes et stables » (Anderson, 1991 ; p. 25).

17. Un tel processus aboutit à la reconnaissance de ce qui constitue un patrimoine forgé par des créateurs collectifs, passeurs de motifs reconnaissables d'un texte à l'autre. C'est ainsi que la structuration fractale de ce patrimoine dont les micro-parties conservent une relation de similitude avec l'objet dans sa totalité et qui met des unités textuelles, une discoursivité, dans une dynamique à la fois réticulaire et unitaire, témoigne des directions conjuguées de la mise en lumière d'un projet dont toutes les étapes sont liées, d'une façon ou d'une autre, au partage d'un héritage et de ses réécritures, toujours collectives.

Bibliographie

ANDERSON Benedict, *Communities : Réflexions on the Origin and Spread of Nationalism*, London and New York, Verso, 1991.

BOMBART, CATRON, ROSSELLINI, *Lire par morceaux, Recueils et anthologies, Introduction du séminaire*, (M. Bombart, M. Cartron et M. Rosellini), <https://recueils.hypotheses.org/60>, dernière consultation 15/02/2019

COLOMBRES Adolfo, *El tranvasamiento a la escritura, Celebración del lenguaje*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1997.

DE CERTEAU Michel, *L'écriture de l'Histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

GARCÍA Iralia, VERA Ana, *Cuentos, leyendas y fábulas de la oralidad cubana*, vol. 1, *Cuentos y leyendas del imaginario tradicional*, Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello, La Habana, 2017.

LEVESQUE K., *La créolité. Entre tradition d'oraliture créole et tradition littéraire française*, Québec, Nota bene, 2004.

LUDWIG Ralph, TELCHID Sylviane, et BRUNEAU-LUDWIG Florence, *Corpus créole. Textes oraux dominicains, guadeloupéens, guyanais, haïtiens, mauriciens et seychellois: enregistrements, transcriptions et traductions*. En collaboration avec Stefan Pfänder et Didier de Robillard, Hamburg, Buske Verlag: Kreolische Bibliothek 18, 2001.

MENDÍZABAL Iván Rodrigo, «La lengua y lo afro: de la literatura oral a la oralitura», *Chasqui*, n° 120, décembre 2012, p. 93-101.

ORTIZ Fernando (a), *Contrapunteo del tabaco y del azúcar* (1940), Madrid, Edición de Mario Santí, Cátedra, Letras hispánicas, 2002.

_____(b), «Los factores humanos de la cubanidad», *Revista Bimestre Cubana*, Tomo XLV, n° 2, 1940.

PRATT FERRER, José, «Oralidad y oratura», https://academia.edu/1318357/Oralidad_y_oratura_Simposio_sobre_literatura_2010_definición_y_propuesta_de_bibliografía_básica_Ureña_Fundación_Joaquín_Díaz_2010_15_30, p. 15, dernière consultation, 15/02/2019

PROPP Vladimir, *Morphologie du conte* (1928), Paris, Seuil, Point essais, 1969.

STEINER George, *Réelles présences, Les arts du sens*, Paris, Gallimard, nrf essais, 1989.