

Présence guaraní dans Hijo de hombre

I. La situation linguistique du Paraguay

I.a. Diglossie ou bilinguisme ?

A L'ÉCHELLE DU CONTINENT AMÉRICAIN, le Paraguay est le pays où la langue autochtone, le guaraní, est sans nul doute la plus vivace : 95% de la population en 1995, soit 4.648.000 locuteurs parlaient cette langue, sans compter 50.000 locuteurs d'autres dialectes du *tupi guaraní*, tels que le *chiriguano* : 2.000, le *chiripá* : 7.000 et le *mbyá* : 7.000, ou du domaine *mataco*, tel que le *chulupí* : 18000¹

Ce chiffre se maintient depuis un demi-siècle : 93,4% en 1950 et 93,5% en 1962 (Corvalán, 1982), quant au taux de bilingues guaraní / espagnol, il était de 53,3% en 1950, 48,4% en 1962, et l'on peut supposer qu'il avoisine aujourd'hui les 45%, puisque 50% de la population est encore monolingue en *guaraní*.²

On a donc affaire à un pays partagé en deux, où seulement 2,2% de la population est monolingue en espagnol : 110.000 locuteurs³, cependant celui-ci reste dominant dans le système éducatif et dans le monde des médias, même si la part consacrée à la langue indigène est en croissance constante dans ces deux secteurs, (Granda, 1980). D'où l'emploi du concept de diglossie par certains auteurs (Meliá, 1973), pour dire la subordination de la langue indigène à celle du Conquérant, qu'il nuancera plus tard en déclarant qu'il ne s'agit ni de bilinguisme ni de diglossie (Meliá, 1982).

1 <http://www.sil.org/ethnologue/countries/Para.html>

2 Idem.

3 Idem.

La position la plus avancée en la matière nous semble être celle de Germán de Granda (1982, p703), qui caractérise la situation bipolaire du Paraguay de la façon suivante :

« ...situación dinámica bipolar en la que, en función de variables sociolingüísticas dan lugar, en cada circunstancia, a que, dependiendo de la presencia, ausencia o proporcionalidad relativa de valores conexos con las categorías de poder (comportamientos pragmáticos, convencionales, oficiales o fuertemente culturizados) y de solidaridad (comportamientos afectivos, personalizados, informales y socialmente cohesivos), alternen, como variantes lingüísticas H (high) y L (low), el español y el guaraní de manera muy fluida y altamente oscilante lo que, a mi parecer, no permite, sin generalización indebida, aplicar a una modalidad de bilingüismo como la aquí esbozada la etiqueta de diglósica... »

Le guaraní serait donc la langue de la solidarité alors que l'espagnol serait celle du pouvoir, Bartomeu Meliá (1982, p110) va plus loin encore dans cette distinction :

« El guaraní es naturaleza, verbo puro, poesía fósil. El español es historia, código y látigo. El guaraní es la edad de oro del hombre, el paraíso perdido. El español, hierro y bronce, “valle de lágrimas”. »

Nous n'entrerons pas ici dans des considérations qui dépassent de loin notre propos, il nous semble cependant que la distinction entre diglossie et bilinguisme faite par Giorgio Raimondo Cardona (1991, p84), est tout à fait claire :

« la diglosia pertenece a la comunidad, el bilingüismo al individuo... »

La situation linguistique de la communauté paraguayenne serait donc diglosique, alors que les individus qui la composent sont bilingues pour la moitié d'entre eux.

Ib. Le bilinguisme d'Augusto Roa bastos

L'auteur passa les premières années de son enfance (1918-1925), à Iturbe, dans le département de Guairá, au sud de Villarrica, à environ 200 km à l'est d' Asunción, l'un des bastions de la langue *guaraní*. En effet, lors du recensement de 1962, 66,1% des personnes interrogées déclarèrent être monolingues dans la langue indigène, seul le département de San Pedro, au sud de Concepción, en recensait plus : 68,1%(Meliá, 1982).

Issu d'une famille d'origine aisée, la situation sociale de son père, ex- séminariste, changea brutalement avec le déménagement à Iturbe, de fait, celui-ci accepta un modeste emploi administratif dans une raffinerie de sucre, où il était sous payé. Il s'agit là d'une première fracture pour l'auteur, d'ordre social, la seconde fut d'ordre linguistique, ses petits compagnons à l'école étaient soit bilingues, environ un tiers, soit monolingues guaraní, il dut donc se

confronter à cette langue, inconnue pour lui au départ, que son père lui interdit de plus de parler.

L'auteur nous déclara, lors d'une entrevue à son domicile, le 6 septembre 2000, qu'il s'agit pour lui de la cueillette du « *fruit défendu* », qui passa par une véritable transgression des règles sévères de l'ex séminariste, dont on peut avoir un aperçu dans *Contravida*, une révolte face à une éducation paternelle déplacée dans le contexte rural et bilingue de Guairá (Paco Tovar, 1990) :

« yo me encontré, en lugar del castellano y del guaraní, con el latín y el griego, que no me servían para nada a mí.

L'apprentissage de la langue indigène se fit donc en cachette, à l'insu du père et sans doute de façon superficielle par rapport à ses compagnons de classe. On peut donc supposer que dans le cas de Roa Bastos, le bilinguisme est de type « *subordonné* » (Weinreich, 1956), puisque non pratiqué dans le milieu familial où l'espagnol régnait en maître. Ce qui explique sans doute que dans la première version de l'œuvre qui nous occupe, l'éditeur ait invité l'auteur à laisser plus de place au guaraní par souci d'authenticité⁴ :

« Resulta que ha habido dos versiones, contando el borrador inicial donde justamente me criticaron mucho no había palabras en guaraní. Entonces, me empeñé en ser más auténtico. »

En effet, *Hijo de hombre*, a pour cadre le département de Guairá, essentiellement Sapucaí et Itapé, tout proches d'Iturbe, et l'on peut supposer que le taux de monolingues *guaraní* et partant, d'influences sur l'espagnol paraguayen de cette région, était très important. L'auteur n'hésite d'ailleurs pas à dire qu'il est né deux fois, tout comme le vieux Macario (*H.D.H*1*, 1990, Note, p. 17), une fois à Asunción, le 13 juin 1917, et une seconde fois à Iturbe, où il arriva l'année suivante.

Dans la célèbre note de l'auteur de 1982, faite à Toulouse, c'est à une seconde naissance de l'œuvre qu'il nous invite, respectant en cela la « *poética de las variaciones*. » (*H.D.H*, Note, p. 17).

Cette bivalence de l'auteur et de ses personnages est surtout présente dans l'œuvre, partagée entre oralité guaraní et écriture espagnole, cette problématique est l'objet de la note toulousaine, comme si treize années plus tard, l'auteur s'était révélé et transformé grâce à elle : (*H.D.H*, note p. 15)

« Es un texto en que el escritor no piensa, pero que lo piensa a él. »

⁴ Communication personnelle du 06/09/00 ; les initiales désignent l'œuvre entière, le premier chapitre éponyme, sera écrit en toutes lettres.

Selon Roa Bastos, ce discours guaraní, ce texte non écrit, est sous-jacent à tout acte d'écriture en espagnol au Paraguay, il contraint l'auteur, encore plus sûrement que l'éditeur, à l'intégrer dans son écriture qui devient ainsi oralité. Le texte indigène non formulé pense l'auteur, qui deviendrait ainsi une « métaphore de la langue au Paraguay. » (Meliá, 1995, p. 102). En aucun cas, l'auteur ne peut être une métaphore, mais son œuvre est sans nul doute une transposition de la réalité bilingue du Paraguay, une projection dans l'écriture d'une oralité non formulée :

« ...la fusión o imbricación de los dos hemisferios lingüísticos de la cultura paraguaya en la expresión de la lengua literaria de sus narradores y poetas. » (H.D.H, note, p. 16)

Il aurait pu donc écrire en *jopará*⁵, ou en espagnol paraguayen parlé, c'est le cas dans de nombreux dialogues. Cependant la plupart des récits le sont dans un espagnol standard, cette tentative de fusion va donc bien au delà du lexique, de la syntaxe ou de la sémantique de l'œuvre (H.D.H, note, p. 16), elle implique une métamorphose constante de l'auteur et de son œuvre, qui se restructurent en palimpsestes successifs, au fil du temps, d'où l'importance de la citation de W.B Yeats, en exergue :

« Cuando retoco mis obras, es a mí a quien retoco. »

Quel changement radical donc entre les premières recommandations de l'éditeur et la transposition du bilinguisme dans une œuvre, voire de la diglossie ! Selon Meliá, (1995, p. 102) le christ lépreux qui ne peut entrer à l'église est porteur de cette langue du peuple, le guaraní, qui est subordonnée au castillan, tout comme les cultes synchrétiques le sont à l'église officielle, il est donc la métaphore de la diglossie :

« A lo que Roa Bastos llama particularidades de la condición bilingüe, yo lo llamaría, con una expresión que viene de la sociolingüística, fenómenos de diglosia. Es en la diglosia donde está su "lucha hasta el alba" en una noche que todavía no ha amanecido, y en la diglosia está también este hijo de hombre portador profético de este lenguaje del pueblo que no puede entrar en la iglesia... »

De plus, le peuple *guaraní* est une civilisation du verbe, du mot, du discours, selon le grand ethnologue paraguayen León Cadogan (1959, p. 50), il n'est donc guère étonnant que l'auteur choisisse l'hymne des morts des *guaranís* comme exergue :

⁵ Le *jopará* ou *guarañol* est une forme de guaraní, mâtiné d'emprunts et de calques sur l'espagnol, il est la langue du quotidien et de la rue, pratiqué par 90% des locuteurs à Asunción et aux alentours. Selon Roa Bastos et Meliá (1982, p161), il est la troisième langue du Paraguay et s'imposera aux deux premières dans l'avenir.

« ...He de hacer que la voz vuelva a fluir por los huesos...
Y haré que vuelva a encarnarse el habla...
Después que se pierda este tiempo y un nuevo tiempo amanezca... »

Roa Bastos, tout comme l'homme *guaraní*, naît et renaît à travers la parole, qu'il transpose dans l'écriture, qui se veut la projection d'une réalité bilingue, qui transcende son œuvre toute entière, et dont il devient l'instrument.

Mais au delà de ces considérations, somme toute théoriques, nous allons voir à présent comment l'oralité *guaraní* parcourt *Hijo de hombre*, à travers l'étude concrète de l'onomastique indigène tout d'abord, puis de la toponymie et enfin des différents emprunts et calques qui apparaissent tout au long du livre et en modifient très certainement la lecture et l'interprétation.

II. Onomastique guaraní

On dénombre en tout vingt et un hypocoristiques *guaraní* ou dérivés de cette langue dans les dix chapitres de l'œuvre, le premier chapitre : *Hijo de hombre* et le huitième *Madera quemada* sont de loin les plus riches, avec cinq emprunts chacun. Nous n'allons pas tous les répertorier mais nous allons nous arrêter sur ceux qui nous paraissent les plus porteurs de sens.

Dans le premier chapitre, à la première page (*Hijo de hombre*, p. 21), les jumeaux Goiburú, en poursuivant Macario, l'appellent *Pitogüé* qui signifie 'pique-bœuf' en guaraní, faisant allusion sans doute à sa petite taille : « *la diminuta figura.* » (*Hijo de hombre*, p. 22). En effet, n'oublions pas que le vieux Macario, tout comme la grand-mère dominante de *Cien años de Soledad* : Úrsula, voit sa taille diminuer à l'approche de la mort et qu'on l'enterre dans un « *cajón de criatura.* », détail qui clôt le premier chapitre.

La petite taille des personnages est récurrente dans l'œuvre de Roa Bastos, le vieux Macario et son cercueil de mort-né réapparaissent dans *Yo el Supremo*, le vieux Gaspar de *Contravida* est un nonnat : « *nonato* » minuscule qui converse avec son cordon ombilical conservé comme une relique. Comme l'auteur et l'homme guaraní, ils naissent tous deux fois, on comprend mieux alors la citation de Macario (*Hijo de hombre*, p. 56) :

« Porque el hombre, mis hijos -decía repitiendo casi las mismas palabras de Gaspar-, tiene dos nacimientos. Uno al nacer, otro al morir... »

Mais l'intérêt de cet hypocoristique ne s'arrête pas là, on constate de fait que les noms d'oiseaux en guaraní réapparaissent dans l'œuvre et qu'ils sont à chaque fois porteurs de sens. Dans *Madera quemada* par exemple, p. 381, le fils de Crisanto Villalba, ex-combattant de la guerre du Chaco, lui-même appelé *Joco<hoco* : héron par ses compagnons d'infortune, se nomme *Cuchuí*, qui signifie 'perroquet'. C'est selon toute vraisemblance, cet enfant naturel de Melitón Isasi qui met fin aux jours de Miguel Vera, le faisant naître lui aussi deux fois, du fait qu'à sa mort, l'auteur lui donne une existence hétéronymique :

« Así concluye el manuscrito de Miguel Vera. » (*Ex Combatientes*, p. 411)

Quant à ceux qui font renaître Melitón Isasi sur la croix, en lui faisant expier ses fautes, les jumeaux Goiburú, ils sont étrangement qualifiés de « *mellizos Yrivú* » par la sœur Micaela dans *Madera quemada*, (p. 374), ce patronyme guaraní signifie 'corbeau', oiseaux de mauvais augure s'il en est, qui tournent autour de la croix de *Kurupí*, (*Ex Combatientes*, p. 390) :

« ...las sombras de los yrybúes ya empezaban a revolar. »

En ce qui concerne cette altération euphonique du patronyme basque Goiburú en *Yrivú*, on peut parler d'étrangeté, par rapport à la conscience que l'auteur en a. Il ne s'en souvenait tout simplement pas, quand nous lui en avons parlé, par contre ce dont il se rappela en esquissant un sourire complice, c'est que de nombreux personnages avaient des noms d'oiseaux *guaraní*⁶.

Mais revenons en au chef politique d'Itapé, pendant la guerre du Chaco, Melitón Isasi est vite appelé par les habitants du village : *Kurupí*, terme qui désigne en guaraní, une déité au phallus géant, qui a coutume d'enlever les jeunes filles, la nuit ou à l'heure de la sieste. C'est exactement l'attitude de Melitón Isasi pendant son investiture, n'oublions pas en effet, qu'il est le père naturel de *Cuchuí*, pour avoir séduit Juana Rosa, l'épouse de Crisanto Villalba, elle-même fille de María Rosa, la *chipera* de Gaspar Mora, autrement baptisée : « *la loca de Carovení*, » (*Madera quemada*, p368). C'est encore lui qui enlève Felicitas Goiburú, la sœur des terribles jumeaux, quand ses frères reviennent, pour la faire accoucher à Borja, après avoir tout tenter pour la faire avorter.

L'auteur a donc contribué à la réécriture d'un mythe guaraní, l'un des plus enracinés, puisque Ambrosetti le met en relation avec un autre être légendaire : *Yasí Yateré*, capable des mêmes performances, qui serait à l'origine le *Jakarendy* des aché-*guayakí*, selon León Cadogan (Colombes, 1986, p. 50 et p. 102). De la même façon, les jumeaux Goiburú sont une transposition des jumeaux fondateurs de la culture guaraní. On comprend mieux alors le discours préliminaire de l'auteur qui parvient effectivement à faire fusionner l'oralité du mythe guaraní et l'écriture espagnole dans son œuvre, en faisant ainsi une métaphore de la culture mixte paraguayenne.

Au-delà des mythes, il y des hommes dans *H.D.H*, tel ce Casiano Amoité dont le wagon avance sans cesse vers le *monte*, alias Casiano Jara, survivant improbable de l'explosion du train des *montoneros* à Sapucaí⁷ et du *yermal*. Ce patronyme se compose en *guaraní* du lexème base : *amó-* : adverbe de lieu : « *allí, allá* » (Jover Peralta, 1984, p. 6) et du suffixe de superlatif *-ite* (allomorphes : *ete, eterei, etei*) : « *muy* » (*Guasch*, 1996, p. 92), il signifie littéralement '*muy allá*', donc '*más allá*'. Cet aspect onomastique est d'ailleurs nettement

⁶ Communication personnelle du 06/09/00.

⁷ Explosion purement fictive, malgré toutes les apparences de réalité que lui donnent l'auteur, pas mal pour un écrivain qui se dit dénué d'imagination : « *Para eso, que yo tengo poca imaginación.* »*1.

exploité par l'auteur, car tant le personnage que son wagon semblent être d'extraordinaires franchisseurs de limites, (*Hogar*, p. 188) :

« Un nombre cambiado a medias, como devorado también a medias por el verdín del olvido, con ese Amoité en lugar de Jara, que designaba en lengua india lo que era distante, no ya la lejanía solamente, sino lo que estaba más allá del límite de la visión y de la voluntad en el espacio y en el tiempo. »

Le plus grand de tous ces hommes, c'est évidemment le *karai guasú*, « *hombre principal, gran señor, encopetado, linajudo.* » (GUASCH, 1998, p. 599), le terrible *doctor Francia*, personnage fondateur de *Yo El Supremo*, qui se découpe imposant dans les rêves de Miguel Vera enfant, mythifié par la vision exaltée que lui en donne le conteur Macario (*Hijo de hombre*, p. 27) :

« El Supremo se recortaba imponente ante nosotros contra un fondo de cielos y noches, vigilando el país con el rigor implacable de su voluntad y un poder omnímodo como el destino. »

Un personnage ambiguë, qui provoque chez le lecteur et chez les auditeurs de Macario une réaction d'attraction et de répulsion à la fois. Il n'est qu'une ombre fantasmagorique dans *H.D.H*, mais sa présence transcende l'œuvre (*Hijo de hombre*, p. 27) :

« Y nosotros también nos agitábamos en una pesadilla que no podía, sin embargo, hacernos odiar la sombra del Karai Guasú. »

Et il reste tous les autres hommes et femmes de l'œuvre, dont les noms ont subi aussi l'influence indigène, on remarque une série d'hypocoristiques qui sont des apocopes de prénoms ou de substantifs espagnols altérés par la langue indigène, *Paí Maíz*<*Padre* (*Hijo de hombre*, p. 52 et 55), *Taní Caceré* < *Estanislao* (*Madera y Carne*, p77), *Kitó*<*Kiritó*<*Cristóbal Jara* (*Hogar*, p. 170), *Luchí*<*Luciano* (*Fiesta*, p207), et surtout *Saluí*<*Salustiana* (*Misión*, p. 307, p. 312), rebaptisée « *Pequeña-salud* » par les hommes du camp, qui héritent tous de la syphilis, et qui atteint des sommets d'amour et de courage avec Cristóbal Jara. Il peut s'agir exceptionnellement d'un renforcement du signifiant, comme dans *Kurusú*<*Cruz*, le terrible *capataz* borgne du *yermal*, alias Juan Cruz Chaparro (*Exodo*, p. 125). Enfin, on trouve la superposition par euphonie de deux noms de dieux, exploitée par les missionnaires jésuites pour évangéliser les indiens et reprise à son compte par l'auteur : *Zumé*<*Tomás* (*Madera y Carne*, p78), (*Exodo*, p. 129) : « ¡ Oú Santo Tomás ! Oú Paí Zumé !. »

On voit donc en substance que l'onomastique indigène permet à l'auteur de laisser affleurer dans l'œuvre « *el discurso oral informulado* » guaraní (nota, p. 15), à travers ses mythes *Kurupí*, *Zumé*. En utilisant le lexique ornithologique indigène, il caractérise et ancre

dans cette culture ses personnages : *Pitogué*, *Cuchuí*, *Joco*, *Yrivú*, celle-ci contribue enfin à renforcer leur dimension romanesque, dans le cas du *Karáí Guasú*, ou à en préciser la psychologie dans celui de *Casiano Amoité*.

III. Toponymie guaraní

On dénombre vingt-cinq toponymes guaraní dans l'œuvre, dont la répartition est la suivante : *Hijo de hombre* : 6, *Madera y Carne* : 5, *Estaciones* : 5, *Hogar* : 4, *Destinados* : 4, *Misión* : 1, *Madera quemada* : 0, *Ex- Combatientes* : 1, (le même toponyme, par exemple *Itapé*, n'est pas repris plusieurs fois dans le décompte). Tout comme en onomastique, nous n'allons pas tous les répertorier mais plutôt nous attacher à ceux qui pourraient enrichir l'interprétation de l'œuvre.

Tous les toponymes de l'œuvre sont réels, les éventuelles relations entre leurs signifiés et la trame de l'œuvre ne peuvent donc qu'être fortuites, à moins que l'auteur ne les choisisse à cet effet, question qu'on ne peut manquer de se poser à la lecture de *H.D.H.*

Le premier chapitre est non seulement le plus riche en onomastique et en toponymie indigène mais on peut dire aussi qu'il est le cœur de l'œuvre. En effet, tous les fils tendus par l'auteur à travers les dix chapitres partent du premier, qui, de plus, donne son nom à l'œuvre.

Toutes les pistes remontent à *Itapé*, où Miguel Vera passa son enfance, tout près d'*Iturbe*, où l'auteur passa la sienne, dans le département de *Guairá*, à 20 km à l'ouest de Villarrica. Les signifiés donnés à ce toponyme varient selon les auteurs : « *adoquín, piedra plana* » (Jover Peralta, 1984, p. 501), en décomposant, de *ita-* : 'pierre', et *pe* : 'plat, aplati, camus', Dionisio M. González Torres (1995, p. 128), le fait dériver quant à lui de « *yrapé : paso, vado, camino en el río.* »

Les deux étymologies semblent défendables, la première car effectivement, au sommet du *Cerro de Itapé*, se trouve une immense pierre plate, remplacée dans la fiction par le *Cristo de Itapé*, la seconde parce qu'on franchit bien un gué important sur le *Río Tevikuary*, de nos jours encore, sur le *camino real* entre Asunción et Villarrica.

En ce qui concerne la première hypothèse, l'auteur lui-même a participé à une expédition d'adolescents pour soulever la pierre*1, car bien entendu, d'aucuns prétendent qu'il y a dessous un trésor. La pierre fut bel et bien soulevée par un cheval attelé mais celle-ci fut infructueuse. On peut supposer cependant qu'elle est à l'origine d'une cristallisation par l'auteur, qui choisit de placer son christ à la place de la pierre d'*Itapé*.

Quand on sait l'importance de ce christ dans la fiction, dont le titre est à la fois un emprunt biblique et une évocation du fils de l'homme Gaspar Mora, qui devient l'instrument syncrétique de la révolte des habitants d'*Itapé*, on ne peut que s'émerveiller des relations entre le signifié du toponyme et l'interprétation de l'œuvre. Comment l'auteur est-il passé de l'un à l'autre ? C'est très simple, tout comme le *cadete* de *Estaciones*, en regardant le sommet du *cerro* depuis le train, l'auteur a commencé à imaginer son christ à la place de la pierre*1. Le

témoignage de Miguel Vera adolescent semble donc contenir la genèse même de l'œuvre : (*Estaciones*, p. 96) :

« El cerro también disparaba hacia atrás. Al galope, al galope, pensé, con el Cristo a caballo. Desapareció por fin detrás de la masa verdeante que giraba al paso del tren, como un trompo inmenso y lento, lanzado a dar vueltas por el piolín de las vías. »

On retrouve là toute la circularité de l'œuvre, la toupie n'étant qu'un instrument mécanique qui nous rappelle les trajectoires de Miguel Vera et de Casiano Jara ou celle des *Ex-combatientes*, ils finissent tous fatalement à leur point de départ, la circularité est aussi d'ordre narratif, il suffit de comparer les fins et les débuts de chapitre pour le constater, mais tel n'est pas là notre propos.

Revenons-y donc pour affirmer que l'auteur a effectivement imaginé le cadre de *H.D.H.*, depuis le train qui va d'Asunción à Villarrica, tout comme Miguel Vera adolescent et le narrateur personnel de *Contravida*, à travers les fenêtres du wagon, il a posé son christ au sommet du *cerro*.⁸

Quant à *Sapukai*, le second toponyme dominant de l'œuvre, il se trouve sur la même voie ferrée, une trentaine de kilomètres avant *Itapé*, on peut donc dire que cette voie ferrée est l'instrument fondateur de l'œuvre de Roa bastos, car elle tisse non seulement des liens dans l'œuvre mais aussi entre de nombreuses œuvres de l'auteur. L'étymologie est des plus simples, *Sapukai* veut dire 'cri, sifflement' en *guaraní*, il est intéressant cependant de s'attarder sur celle-ci, selon Dionisio M. González Torres, (1995, p168 et 169), dans les chroniques anciennes, la zone du « *Cerro Sapucái se llama Guaimí-sapucay (grito de vieja, de anciana)*. » Un peu plus loin, il déclare au sujet de l'arbre du même nom :

« El nombre le viene porque cuando el viento sopla sobre las cápsulas vacías de semillas, se produce un silbido. »

Dans le cas de la désignation de l'arbre, le procès est métonymique, c'est à partir du bruit produit par le vent dans les feuilles qu'on le nomme. En ce qui concerne l'étymologie ancienne, on ne peut s'empêcher de penser à l'un des personnages de l'œuvre : *la loca de Carovení*, qui au sommet du *cerro de Itapé* devient la gardienne du christ, ou, encore mieux, à la *Profetisa de Cerro Verde* qui harangue la foule de *Sapukai* et fait les délices des prisonniers de *Destinados*, en particulier celui de Miguel Vera.

L'auteur en imaginant ces deux personnages pensait-il à l'ancien signifié de *Sapukai* ? Est-il à ce point dominé par le discours oral non formulé *guarani*, qui selon lui pense l'auteur (nota, p12), qu'il puisse inventer ce type de personnages et l'explosion du train des *montoneros*

⁸ Communication personnelle du 06/09/00. C'est d'ailleurs l'interprétation que nous en donna le curé du village, Nelson Vega, le 05/09/00, grâce à qui nous avons pu filmer le véritable christ d'Itapé.

Eric Courthés

à *Sapukai*, sans avoir fait le rapprochement entre le signifié du toponyme et les faits dramatiques qui s'y produisent ?

Autant de questions qui lui furent posées bien entendu, lors de notre entrevue du 06/09/00, selon don Augusto, il ne s'agit, dans le cas du train, que d'une coïncidence, qu'il a cependant merveilleusement exploitée dans la fiction, (*Exodo*, p. 162) :

« Ahora Casiano y Natí lo saben sin palabras, entre un anciano muerto y un niño que aún no ha nacido. Ahora también saben por qué su pueblo lejano se llama Grito, en guaraní. Recuerdan la última vez que vieron a Sapukai, agujereado salvajemente por las bombas. »

On peut donc supposer que le signifié du toponyme n'a pas précédé dans la gestation de l'œuvre les faits dramatiques qui s'y produisent, mais qu'il a largement contribué à les renforcer en excitant la curiosité du lecteur. Le choix de ce toponyme ne s'imposait pas à l'auteur de par son signifié mais bel et bien à cause de sa présence sur la voie ferrée qui le relie à la capitale et à Itapé. Il s'inscrit donc dans une logique à la fois autobiographique et narrative mais la question n'a pas manqué d'intéresser l'auteur qui s'est vu là dépassé par sa propre fiction.

Nous avons vu là les deux toponymes les plus intéressants de l'œuvre, on pourrait signaler aussi que les esclaves du *Yerbal*, en l'occurrence *Casiano* et *Natí* franchissent dans leur folle exode, à l'aller et au retour, le *río Monday*, ce mot signifie en *guaraní*. 'voleurs', de plus le *Yerbal* a pour nom : *Tukurí-Pukú*, ce qui signifie littéralement 'grande fourmilière'. Comment ne pas penser là-encore que les signifiés de ces toponymes ont largement influencé le choix de l'auteur ?

Les Juan Cruz Chaparro et Agüileo Coronel sont en effet les instruments d'une véritable exploitation de l'homme par l'homme et les *mensú*s portent leurs lourdes charges comme des fourmis condamnées à aller de l'avant ou à mourir...

Nous avons vu que tout comme en onomastique, la toponymie révèle de surprenantes coïncidences entre les signifiés des noms de lieux et la fiction, de plus, elle est aussi l'occasion pour l'auteur de faire resurgir dans celle-ci le discours indigène non encore formulé, qui le façonne en tant qu'écrivain paraguayen ancré dans la diglossie.

IV. Emprunts et calques

On dénombre 174 emprunts à la langue indigène, en dehors de la toponymie et de l'onomastique, de la lexie isolée aux syntagmes nominaux et verbaux, qui ne comptent que pour un emprunt. Tout ceci, sans prendre en compte 11 énoncés en *guarani* ou en *jopará*, qui vont de la phrase complexe au texte, par exemple la chanson des esclavagistes du *Yerbal*, à la page 146. Ce qui fait que le nombre total d'emprunts, en y ajoutant les toponymes et les patronymes, peut être estimé à 300.

Le chapitre le plus riche est *Exodo*, avec 40 emprunts au *guaraní*, ce qui correspond tout à sa fait à son cadre sylvestre, il est suivi par *Misión* avec 29 emprunts, pour lequel, on peut

faire la même remarque. Viennent ensuite *Hijo de hombre* et *Destinados* avec 20 emprunts chacun. Si l'on se souvient que le premier chapitre est le plus riche en toponymie et en onomastique indigène, on constate que sur l'ensemble de l'œuvre, c'est encore lui qui domine, en ce qui concerne la présence indigène.

On remarque au niveau des lexies isolées que les champs lexicaux les plus représentés sont ceux de la faune et de la flore : « *tacuara* » : < *quichua* : 'bambou', « *arasá* » : 'goyavier', (*Hijo de hombre*, p21), *muäs* : 'lucioles', (*Hijo de hombre*, p34), ce qui semble être une constante en ce qui concerne l'influence lexicale des langues indigènes sur l'espagnol d'Amérique Latine.

On remarque aussi une prédominance des interjections et des adverbes d'assentiment, dans les discours au style direct, en espagnol paraguayen parlé, qui émaillent l'œuvre et laissent aussi resurgir l'affectif *guaraní*. Quand un locuteur bilingue *guaraní* dit la nature, quand il s'exclame ou cherche l'assentiment de l'interlocuteur, c'est à cette langue qu'il a recours :

- « ¡ *Quemar el Cristo ! ¡ Jhake ra'é !* ' : 'Brûler le Christ, rien que ça', traduction de François Maspero, excellente par ailleurs, qui pourrait ici être remise en question. En effet, *jhake* vient de *hake* qui signifie 'attention', alors que *ra'é* vient sans doute de *raê* : ' avant, premièrement, devant, antérieur'⁹. On pourrait donc proposer la traduction suivante : 'Brûler le Christ ! Attention, vous n'y pensez pas !' Rappelons qu'il s'agit du refus du sonneur de cloches d'*Itapé* de brûler le Christ de Gaspar Mora et que, juste ensuite, il se suicide. Cette interjection apparaît trois fois dans l'œuvre : (*Hijo de hombre*, p. 51, *Fiesta*, p. 197, *Estaciones*, p. 159). Dans le contexte de *Fiesta*, c'est encore plus manifeste, Alejo ne va pas dire à Cristóbal Jara : 'rien que ça', (ce qui sous-entendrait de sa part un certain sarcasme), mais plutôt, plein de terreur : 'attention, ne fais pas ça', ne va pas au bal des officiers de l'escadron, alors qu'ils te recherchent partout. De plus, en espagnol paraguayen parlé, *chaque*, avec une altération phonétique, est couramment utilisé comme emprunt avec le même signifié :

« Chaque, mi hijo, no te vayas a caer. » (Corvalán, 1987, p. 46)

- « *Caña solamente, ¿ayepa? ¡ Jha.., ni el pelo !* » (*Madera y Carne*, p. 65) : *ayepa* < *ajépa* : 'n'est-ce pas?', (*Jha* : < *ha*, *ha'é* : 'et'), emploi courant de cette forme d'assentiment en espagnol paraguayen parlé, (Corvalán, 1987, p83), surtout dans ce contexte tragico-comique où le patron du *boliche*, don Matías parle au chien du *Doctor ruso*, qui a disparu. et l'a abandonné.

- « ¡ *Neike, Gamarra...neike, Medio-metro !...-le gritaban burlones.* » (*Misión*, p. 305) : *neike* : ' allez ! courage !', contexte là encore plein d'affectivité, (Gamarra doit remplacer Cristóbal Jara pour remplir les citernes et évidemment ses camarades se moquent de lui), dans lequel l'auteur laisse affleurer l'espagnol paraguayen parlé, (Corvalán, 1987, p. 46).

⁹ Toutes les traductions sont tirées des deux dictionnaires suivants : (Jover Peralta, 1984 et Guasch, 1998).

- « *¡ Nei pue che karái !* » : l'emploi de l'adverbe d'affirmation *nei* et de son pendant l'adverbe de négation *nde* >*ne...i*, sont très courants en espagnol paraguayen parlé, de même que *nei*, avec le signifié de « 'está bien, bueno' », comme c'est le cas ici, (Jover Peralta, 1984, p. 87, Corvalán, 1987, p. 47). On peut donc proposer la traduction suivante : 'C'est bien comme ça, mon vieux.', la marchande d' *aloja*¹⁰ a réussi son opération d'approche du wagon des *montoneros*, ayant survécu à l'explosion du train à *Sapukai*, et elle félicite, pleine de haine contenue, le soldat qui accepte d'ouvrir la porte en échange de *chipá*¹¹, (*Fiesta*, p 216). On y remarque aussi l'emploi du possessif de première personne *che*, qui est fréquent dans l'œuvre, ainsi qu'en E.P.C¹² : « *¡ Cabal eté, che patrón !* : 'le compte est bon patron', (*Exodo*, p. 126), « *Anivé angana, che compañero, ore korazõ reikity asy...* », le terrible chant du mensú de *Tukuru-Pukú*, qui est le seul à pouvoir s'échapper du *Yerbal* (*Exodo*, p120). « *Adiós, manté, che ama mí...* » : 'Allons, au revoir ma chère petite.' (*Estaciones*, p. 107), la structure *che ama mi*, avec redoublement affectif du possessif dans les deux langues et l'emprunt de l'espagnol *ama*, apocope de *amada*, a supplanté complètement en E.P.C la formule plus classique : *querida mía*.

- « *Agüelito ko e' sordo y ciego. No ve ni oye nada voí...* » (*Estaciones*, p. 105) : l'emploi de l'adverbe de temps et d'affirmation *voí* : « 'pronto, temprano, luego, claro, por supuesto, sí' » (GUASCH, 1998, p. 790), est très courant en E.P.C et apparaît deux fois dans l'œuvre, avec le second signifié : 'bien sûr', « *Tu coronel Ramírez es muy mi amigo voí* » (*Fiesta*, p. 215). Dans le premier exemple, à noter aussi l'emprunt de *ko*¹³ : 'sûrement', dans les deux cas, on note le rejet à la fin de la structure syntaxique de *voí* et surtout l'emploi de *muy* suivi d'un adjectif possessif et d'un substantif, structure calquée sur le guaraní et étrangère à l'espagnol standard, dont l'équivalent serait : "por supuesto, tu coronel Ramírez es gran amigo mío". De plus, selon Graziella Corvalán, (1987, p. 45), *voí* n'est pas seulement un emprunt, il donne lieu au calque *luego* en EPC, apocope de *desde luego*, du sans doute au double signifié, temporel et affirmatif, de celui-ci, ce qui provoque une confusion chez le locuteur bilingue :

« No creo luego eso. » EPC : español paraguayo colloquial

« No creo, desde luego, eso. » EPE : español paraguayo estándar*2

« Ndarovía voí upéa. » GP : guaraní paraguayo

On constate donc dans ces derniers exemples, en particulier avec *voí*, que les mots pragmatiques, non nécessaires du point de vue de la syntaxe ou de la sémantique et qui expriment les motivations psychologiques des locuteurs, (Corvalán, 1987, Dubois, 1979) et les

10 « Bebida refrescante hecha de algarroba blanca, molida y fermentada en agua. » R.A.E, p. 74.

11 « Torta de maíz o mandioca. » R.A.E, p. 430.

12 Tous les sigles sont de Graziella Corvalán, *El español del Paraguay en contacto con el guaraní*, Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos, Asunción, 1987. E.P.C= español paraguayo coloquial.

13 Ce suffixe indique le « modo narrativo verosímil' », (Corvalán, 1987, p45), il a pour allomorphes *niko* et *nio*. Il vient en fait renforcer *voí* et donc la vraisemblance du discours de l'enfant, comme dans l'exemple suivant : « *Era nico propiamente voí la voz del finado don Simeón.* » (Granda 1979, Corvalán, 1987).

interjections en guaraní, sont les plus employés par l'auteur, pour donner plus d'authenticité et renforcer de façon affective leurs discours. Dans l'avant dernier exemple, le gamin doit convaincre à tout prix les passagers du train qui ont reconnu son grand-père, qu'il ne s'agit pas d'un célèbre chanteur victime de la dictature et réduit à l'état de mendiant, Gabriel Bermejo : 'Le grand-père est sûrement sourd. Il ne voit et n'entend rien bien sûr...' Dans le dernier, la *chipera*, fort rusée, fait croire au garde du train des *montoneros*, qu'elle est l'intime du colonel Ramírez, pour le mettre en confiance et s'approcher du wagon : 'Bien sûr que ton colonel est mon grand ami !'. Il s'agit là d'E.P.C authentique, parfaitement rendu par l'auteur.

Au niveau des récits par contre, la langue de Roa Bastos peut être qualifiée d'E.P.E, on y trouve bien entendu quelques emprunts et parfois des hybridations :

« El aire de aquella época inescrutable nos sapecaba la cara... » (Hijo de hombre, p. 26), < .sapecá : « 'tostar al fuego' » (Jover Peralta, p131), analogie sur salpicaba.

« Nos tenía empayenados con sus cuentos. » (Hijo de hombre, p. 29) : <payé : 'chaman, sorcier'.

Celles-ci mettent toutes deux, bizarrement, en relief, le talent de conteur de Macario. Les récits sont parfois coupés par des incises en *guaraní* ou en *jopará*, comme le chant du *mensú* et celui des exploités du *Yerbal*, mais en règle générale, ils sont rédigés dans un espagnol paraguayen standard qui n'est influencé que superficiellement par la langue indigène.

V. Conclusions

La contrainte qu'impose à l'auteur le bilinguisme, entendre les sons d'un discours oral non encore formulé, qui le penserait en tant qu'écrivain paraguayen, ne pénètre donc pas toutes les couches de son écriture, il est présent dans les discours, mais les récits sont le fait d'une langue tout à fait académique, si l'on excepte quelques emprunts. Les calques sémantiques et syntaxiques sont donc pratiquement absents, ils sont pourtant légion en E.P.C et donneraient encore plus de vraisemblance à une œuvre par ailleurs magistrale.

On peut donc dire en synthèse que le bilinguisme de l'auteur n'est que subordonné, malgré l'apprentissage précoce de la langue indigène à Iturbe, et la volonté consciente de faire transparaître la pensée *guaraní* non formulée dans ses fictions. En fait, celle-ci apparaît parfois de façon linguistique (emprunts, calques, hybridations), mais elle transcende surtout la fiction, en faisant resurgir les mythes indigènes, par exemple, en toponymie et en onomastique.

La pensée indigène non encore formulée provoque de successives métamorphoses chez l'auteur et autant de refontes de l'œuvre, il transpose le monde *guaraní* dans sa fiction qui devient ainsi une métaphore de la diglossie paraguayenne.

Avec beaucoup de talent et d'imagination, ne lui en déplaise, toute une batterie d'emprunts dont les signifiés ont parfois de troublantes coïncidences avec la trame de l'œuvre,

Eric Courthés

en toponymie et en onomastique, une bonne connaissance des mythes indigènes et de l'histoire de la région de Guairá, il manipule le lecteur, en particulier le lecteur occidental, qui ne peut démêler la réalité de la fiction, les relations fortuites des intentions conscientes de l'auteur, qui se voit lui-même dépassé par les multiples interprétations que l'on peut alors faire de sa fiction.

La présence *guaraní* a donc successivement et profondément modifié l'œuvre, depuis les premières recommandations de l'éditeur jusqu'à la refonte toulousaine, plus encore qu'une métaphore de la diglossie, *Hijo de hombre*, en dehors des récits, est l'exact reflet de pensées et de formulations bilingues, des instantanés de discours en E.P.C, ceux des personnages les plus humbles en général, qui métamorphosent subtilement l'œuvre et, bien entendu, l'auteur et l'homme qui la conçoit.

Eric COURTHÉS

Bibliographie

- BAREIRO- SAGUIER, Rubén, *Le Paraguay* Editions Bordas, Bordas Etudes 201, Paris, 1972..
- CADOGAN, León, *En torno al guaraní paraguayano o colloquial*, Caravelle, Université de Toulouse Le Mirail, n°14, p. 31-41, Toulouse, 1970.
- En torno a la aculturación de los Mbya-guaraní del Guairá*, América indígena, vol. 22, p. 133-150, México, 1960.
- CARDONA, Giorgio Raimondo, *Diccionario de lingüística*, Editorial Ariel, Barcelona, 1991.
- CASSANO, Paul V., *La teoría del sustrato en relación al bilingüismo del Paraguay : Problemas y Hallazgos*, Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos, Asunción, 1982.
- CORVALAN, Graziella, *El español del Paraguay en contacto con el guaraní*, Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos, Asunción, 1987.
- CLASTRES, Pierre, *Chronique des Indiens Guayaki*, Librairie Plon, Collection Terre Humaine, Paris, 1972.
- COLOMBRES, Adolfo, *Seres sobrenaturales de la cultura popular argentina*. Ediciones del Sol. Biblioteca de Cultura Popular, Buenos Aires, 1986.
- DUBOIS, Jean, *Diccionario de lingüística*, Alianza Editorial S.A, Madrid, 1979.
- GRANDA, Germán de, *Calcos Sintácticos del guaraní en el español del Paraguay*, Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos, Asunción, 1982.
- Lengua y sociedad. Notas sobre el español del Paraguay. Estudios Paraguayos*, Vol VII, n°1. Universidad Católica, Asunción, 1980.
- GUASCH, Antonio, *El idioma guaraní, gramática y antología de prosa y versos*, C.E.P.A.G, Asunción, 1996.
- GUASCH, Antonio y ORTIZ, Diego, *Diccionario castellano-guaraní, guaraní-castellano, sintáctico-fraseológico-ideológico*, C.E.P.A.G, Asunción, 1998.
- JOVER PERALTA, Anselmo y OSUNA Tomás, *Diccionario guaraní-español y español-guaraní*. Editora Litocolor, Asunción, 1984.
- MELIÀ, Bartomeu, *Elogio de la lengua guaraní*, C.E.P.A.G, Asunción, 1995.
- POTTIER, Bernard, *La situation linguistique du Paraguay*, Caravelle, n° 14, p. 43-50. Université de Toulouse Le Mirail, Toulouse, 1970.

Eric Courthés

ROA BASTOS, Augusto, *Hijo de hombre*, Ediciones Alfaguara, Madrid, 1969, cuarta reimpresión, 1990. Première édition Losada, Buenos Aires, 1960.

Fils d'homme, Editions du Seuil, Traduction de François Maspero, Paris, 1995.

Yo El Supremo, Siglo Veintiuno, Argentina Editores S.A. Buenos Aires, 1975.

El Fiscal, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1993.

Contravida, Editorial Norma S.A., Bogotá, 1995.

SICARD, Alain et MORENO, Fernando, *En torno a Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos*, Centre de Recherches Latino-américaines de l'Université de Poitiers, Poitiers, 1992.

TORRES, Dionisio M. González, *Toponimia guaraní*, C.E.P.A.G, Asunción, 1995.

TOVAR, Paco, *Cronología de Augusto Roa Bastos en La Escritura, memoria del agua, la voz y la sangre*, Anthropos, Revista de Documentación Científica de la Cultura, n°115, Barcelona, 1990.

WEINREICH, Uriel, *Languages in contact. Findings and problems*, Mouton and Co. The Hague, 1953.