

Quelle langue parle l'Indien ? Langues imposées, langues revendiquées dans le théâtre colombien.

Ernesto Mächler Tobar

▶ **To cite this version:**

Ernesto Mächler Tobar. Quelle langue parle l'Indien ? Langues imposées, langues revendiquées dans le théâtre colombien.. Langues choisies, langues sauvées : poétiques de la résistance, Ernesto Machler Tobar; Christine Meyer; Paula Prescod; Marie-France Montaubin; Camille Guyon-Lecoq, May 2016, Amiens, France. hal-03504507

HAL Id: hal-03504507

https://u-picardie.hal.science/hal-03504507

Submitted on 29 Dec 2021

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.

ERNESTO MÄCHLER TOBAR

Quelle langue parle l'Indien ? Langues imposées, langues revendiquées dans le théâtre colombien

> Comment le THÉÂTRE peut-il être amérindien ? Qu'est-ce que le théâtre peut avoir d'amérindien : l'auteur ? les acteurs ? le lieu ? l'action dramatique ?
>
> Yves Sioui-Durand[1]

En Colombie, le théâtre dont un des personnages importants est un Indien (ou si ce n'est pas le cas, dont la thématique se réfère à l'Indien) est riche et reste très peu étudié. Depuis la Conquête, l'écriture a été le privilège des vainqueurs, des Espagnols : l'Indien ne peut pas parler par lui-même, c'est toujours le Blanc qui parle et écrit à sa place, en castillan. Christian Gros qualifie cette particularité de « ventriloquie » (2011, p. 74). L'invention de l'Indien littéraire fait partie des formes de domination. Est-ce une forme du paternalisme ? Mais dans quelle langue parle donc l'Indien ainsi théâtralisé ? Quelle est la présence des langues vernaculaires dans la dramaturgie colombienne ? Une telle thématique est-elle seulement possible sans l'utilisation de dialogues dans ces langues ?

Aujourd'hui, les Indiens représentent 3,4 % de la population colombienne, soit environ 1 380 000 personnes. Il est important de souligner leur diversité ethnique : on compte 88 groupes et 72 langues différentes. Selon le recensement de 1990, le taux d'analphabétisme parmi les Indiens est de 44 % ; 11% seulement sont scolarisés dans le primaire et à peine 1,25 % dans le secondaire, alors que la moyenne nationale est respectivement de 84 % et de 46 % (Langebaek 1998, p. 104). Il n'est donc pas surprenant que le Blanc se soit arrogé le privilège d'écrire à la place de l'Indien, et de le faire évoluer à sa guise dans le décor. L'Indien devient ainsi un protagoniste « qui n'est pas toujours, caractériellement, mentalement ou physiquement, en accord avec le rôle dont il doit exécuter toutes les attitudes qu'il implique », comme l'explique Jean Duvignaud pour décrire la « sélection dramatique » qui s'opère à la fois dans la vie sociale et au théâtre (1999, p. 29). Pour aggraver les choses, les langues sans écriture ont été traitées par le vainqueur comme des dialectes. Le choc linguistique entre les nouveaux venus et les Amérindiens est marqué dès le début par l'imposition d'une nomenclature en castillan, qui a éclipsé le réel et effacé l'histoire des Indiens, instaurant ainsi une occultation permanente qui est encore à l'œuvre de nos jours. Cela a entraîné l'invention d'un nouveau langage, un castillan auquel se sont incorporés des mots comme *tomate*,

[1] Dramaturge huron-wendat (Gatti 2006, p. 64).

aguacate, *tabaco*, qui désignaient des réalités que l'on apprenait alors à nommer.

Le théâtre a constitué un moyen adéquat pour véhiculer et transmettre des idées, en particulier pour une population majoritairement analphabète. Les fêtes catholiques ont été une occasion fréquente : en raison de la méconnaissance ou de l'ignorance totale du castillan et du latin, les images ont pu être transmises et aisément mémorisées. L'Indien est parfois intervenu dans l'écriture des œuvres dites d'évangélisation (Lamus 1998, p. 19), ou bien a contribué à la recréation des œuvres espagnoles, tout en les adaptant aux traditions et usages régionaux (Shelly et Rojo 2000, p. 321–342). Cela peut constituer la base et le début d'une sorte de syncrétisme théâtral : si de telles adaptations sont représentées en langue indienne, la transmission du message est assurée (Mächler Tobar 2005). Il est évident qu'on trouve dans les créations dramaturgiques des traces de formes para-théâtrales indiennes pré-hispaniques, surtout quand elles abordent rituels et cérémonies (Mächler Tobar 2009, p. 208). Des œuvres indiennes qui ont subi le passage de *l'orature* à la littérature[2] et qui continuent à être représentées de nos jours ne cessent d'influencer les dramaturges contemporains, même si dans ce passage les stratégies qui aidaient les acteurs à mémoriser les textes, le rythme, la métrique, les intonations, la kinésique et la proxémique des corps se sont perdus, comme le note Patricia Henríquez (2009, p. 83). Pensons aux exemples en quechua, comme *Ollantay*, *Usca Páucar* et la *Tragedia de Atahuallpa* ; en langue maya, le plus important est sans aucun doute *Rabinal Achí*. En nahuatl et castillan, il faut citer *Güegüense, o Macho Ratón*. En Colombie, l'œuvre la plus significative est *Yuruparí*, en langue ñe'engatú, sans parler d'une impressionnante variété de formes syncrétiques (Mächler Tobar 2005).

Rappelons que la *Real Cédula de Aranjuez* (Carlos III, 1770) interdisait non seulement l'utilisation des langues indigènes en imposant l'usage exclusif du castillan, mais visait en fait une extinction de ces langues, allant parfois jusqu'à la destruction par le feu des dictionnaires et des grammaires (Mächler Tobar 2008, p. 72). L'Inquisition s'oppose également à l'emploi de ces langues en les qualifiant de barbares et diaboliques. Les prêtres traducteurs craignaient-ils que les langues amérindiennes contaminent leurs idées ? Les jésuites et les dominicains, en particulier, se sont distingués par leur souci de connaître les langues de leurs évangélisés, puisque cela pouvait faciliter la tâche de traduire adéquatement dans ces langues tant la Bible que le catéchisme. Ce contrôle imposé des langues avait assurément un enjeu politique, et il établissait une hiérarchie de pouvoir ; employer ces langues pouvait être perçu comme un défi aux lois de la Couronne.

---

[2] Nous empruntons cette heureuse formule à Zakes Mda (2004, p. 63–68).

Le franciscain Fray Felipe de Jesús, dans sa pièce *Poema Cómico* (1789), fait affirmer à un Espagnol que malgré leur apprentissage forcé du castillan, les Indiens ne parviendront jamais à s'exprimer dans cette langue : « on ne peut pas leur enseigner non plus des prières, car ils ne savent pas parler » (1998, p. 152).[3] Ne pas parler le castillan à l'époque coloniale est alors synonyme de ne pas parler tout court et le Blanc a donc le monopole de l'écriture, ce qui le pousse à parler et à écrire à la place de l'Indien. Mais dans la plupart des cas, il ignore complètement la langue indienne. Il peut l'utiliser parfois dans le titre de ses œuvres, pour nommer les personnages et les dieux, et parfois également dans des interjections ou des mots parsemés tout au long du texte, ce qu'il fait en croyant que cette technique contribue à la vraisemblance de la dramaturgie – mais guère plus.

Pour combler le manque d'un discours en langue indienne, les didascalies visent à créer une ambiance solennelle : elles indiquent par exemple que l'acteur doit avoir « beaucoup de dignité », qu'il doit « jouer très majestueusement » et garder une « attitude hiératique » ; elles conseillent également un style récitatif hautement poétique. Dans *El destino del caminante* (2005) de Carlos Araque Osorio (1956) l'auteur s'empare de la mythologie américaine et l'utilise pour l'écriture dramatique ; cela demande des acrobaties, des chants, des danses et une abondance de langage gestuel. L'intention est de recréer en castillan la pensée mythique indienne grâce à une poétique élaborée, en faisant appel à l'imaginaire. Un autre exemple serait *El Carnaval de la muerte alegre. Periplo de Balboa y Pedrarias* (créé en 1991), de Carlos José Reyes Posada (1941). Dans cette œuvre, le conquistador Vasco Núñez de Balboa et les siens laissent derrière eux les villes européennes, essaient de s'adapter à la luxuriante nature américaine, et fondent la ville de Santa María la Antigua del Darién. La rencontre entre Balboa et Anayansi rend évidente l'incompréhension des langages, mais l'attirance sexuelle est forte, et se trouve à l'origine du métissage : Anayansi est baptisée, habillée à la façon espagnole et, puisque cela est maintenant possible, elle apprendra également la langue castillane. La difficulté de communication est alors idéologique ou philosophique, mais ne représente pas un problème de langue : maintenant l'Indienne *peut parler*. D'autrui on fait un semblable avec lequel il est possible de s'entendre, en castillan, évidemment.

[3] Sauf indication contraire, nous traduisons.

1. La langue comme bruit

Les onomatopées, les répétitions, les bruits et les moyens offerts par la radio sont employés par Luis Hernando Vargas Villamil (1916–2011) dans *La Gaitana* (1959), une pièce qui évoque la vengeance de la Cacica Gaitana, endeuillée par la mort de son fils Buiponga et meurtrie par la conquête de son ethnie, les Yalcones. Le bruitage est presque plus significatif que le sens du texte : « *Carajam... Carajam... Carajam... Carajam... Bun... Da... Ra... Bun... Da... Ra... Bun... Da... Ra...* » (1959, p. 25). Même si ce sont des mots de la langue pijao, leur sens se perd devant l'importance prise par les onomatopées. Dans cette œuvre destinée au théâtre radiophonique, l'essentiel est dans la répétition rythmique, presque monotone (Mächler Tobar 2010b, p. 62–63). Le langage ne marque pas une différence entre les Indiens et les Blancs ; la langue des premiers est recherchée et élégante, mais peu vraisemblable pour quelqu'un qui ne maîtrise pas le castillan. Pour exister dans le Nouveau Monde, les concepts les plus élémentaires exigent la création de néologismes.

D'autres dramaturges, recourant au clin d'œil complice, emploient un langage que le spectateur est censé comprendre sans difficulté. Henríquez rappelle que dans le théâtre nahuatl, par exemple, la farce était fréquente, et que les acteurs « étaient déguisés, aussi bien dans leurs vêtements que dans leur voix, et se moquaient des autres nations, et jouaient avec le langage » (2009, p. 89). Les dramaturges colombiens se servent du latin ou d'une langue romane, comme l'italien ou le français, ou bien de l'anglais, de l'allemand et du basque, ou encore de l'argot, du verlan, du "charabia", ou même d'une langue inventée de toutes pièces. L'écrivain Severo Sarduy insiste sur cette infinie variété d'intratextualités intrinsèques, propres « à la production scripturale, à l'opération de chiffrage – de tatouage – en quoi consiste finalement toute écriture, et qui participent, consciemment ou pas, à l'acte même de créer », autrement dit à une sorte « d'écriture à l'intérieur de l'écriture » (1980, p. 178). Un exemple significatif se trouve dans *Colón perdido y desconocido por encantamientos de Balam Quitzé* (1995), de Henry Díaz Vargas (1948), où l'on peut lire des formules telles que « *¡ Oure abay tenur sadelali ! Tarac sasur aglo caerva* », ou « *¡ Barol berón natalón ! Nasnia lasa lanor mathon rana* » (1995, p. 44–45). Chez cet auteur, l'humour, les jeux de mots, les onomatopées, la présence de la magie, des ensorcellements, de l'insatisfaction sexuelle et de l'ironie donnent lieu à une œuvre burlesque, qui permet de remettre en cause l'histoire en même temps que la langue apprise des conquistadors. Il utilise la dérision comme acte de contestation des normes (Duvignaud 1999, p. 143).

L'utilisation de l'anglais est associée à la présence parmi les personnages d'un États-Unien, aux chansons pour se souhaiter bon anniversaire,

pour se moquer, parfois avec ironie, ou même simplement pour insulter quelqu'un. Carlos Parada (1942) tisse autour de la Conquête sa parodie *El Dorado colonizado* (2009), jouée avec des masques et des clowns déguisés. La présence des États-Unis permet l'emploi d'un anglais hispanisé : « *shou bísnes* », « *Uisky* », « *Yés, leidis and yentlemán* » (2009, p. 104). Pecos Vil, intéressé par les bénéfices que peut apporter la découverte, promet déjà l'arrivée des grands monopoles : « *Gold Mains, Lunaited Fruit Company* » (p. 140). De leur côté, les Indiens chantent à tue-tête : « *Pachanga...? Chirrinche... Pachanga...? Champeta... Chingüa...? Changüa... Chupe...? Churupe... Cachimba...? Churumbela... Chinchorro...? Chumbimba...* » (p. 128). Ce langage inventé et très sonore crée un jeu d'onomatopées plein d'humour ; le discours trouve ici toute sa force dans l'impact phonétique. Grâce à cette semi-musicalité, l'illusion que suscite ce théâtre vise la satisfaction du public plus que la ressemblance : de l'incompréhension, on passe à une complicité moqueuse.

Enfin, dans le corpus étudié, le latin apparaît fréquemment lié à des cérémonies d'origine religieuse (messes, prières, baptêmes ou enterrements) ; en général grâce à des phrases toutes faites, mais bien connues, comme « *In nomine Patris et Filiii et Spiritus Sancti* », que l'on trouve, par exemple, dans l'œuvre de 1963, *Un réquiem por el padre Las Casas* (1992, p. 201), d'Enrique Buenaventura (1925–2003), peut-être le plus connu des dramaturges colombiens.

2. Des possibilités métaphoriques

À partir d'une recherche sur la catéchèse menée dans la région du Caquetá, et de l'ethnographie de l'Amazonie, Luz Peña Tovar (1961) écrit *Yajicuení* [*Hijos del Tigre de Espesura*] (2005). Cette pièce présente les relations entre les missionnaires et les groupes indiens. L'action se déroule en 1787, lorsque Fray Diego est tiré sans connaissance du fleuve par Tayarí, une femme de l'ethnie Yajicuení, qui récolte des herbes médicinales. Elle le conduit au village de San Miguel Arcángel, où il se montre incapable d'accepter sa nouvelle existence : les deux mondes sont pour lui antagoniques, voire irréconciliables. L'auteur a décidé de poétiser les noms des plantes, des animaux et des instruments. La liane du Yagé devient alors « *Trepadora de Soñar* », le pécari devient « *Cerdo de Salado* » et les tambours sont le « *Palo de la Voz* ». Quelques conseils de l'auteur pour les dialogues qui, même s'ils sont écrits en castillan, sont censés avoir été prononcés en yajicueniate ou en latin, présentent une difficulté considérable au montage, sans ajouter grand-chose à la force du drame. Malgré ces observations, pour les prêtres il n'y a aucun doute sur la langue à privilégier ; si un Indien parle dans son "charabia", la réponse est immédiate :

« Dans la maison de Dieu, on parle la langue de Dieu » (2005, p. 134), c'est-à-dire le castillan, même si le prêtre comprend bien la langue indienne.

Dans *Oraciones* (2010), Ana María Vallejo de la Ossa (1965) propose une lecture différente de l'histoire, depuis la Conquête jusqu'à nos jours, en une succession de tableaux. La langue est déjà perdue lorsque la pièce commence, comme l'indiquent les didascalies :

> Fray Miguel regarde avec amertume un rouleau de papier qui se défait dans ses mains, pendant qu'il énumère une liste de belles paroles perdues de son dictionnaire Otomí-Castillan, brûlé par ordre de l'Inquisition. (2010, p. 19)

Maintenant les indigènes parlent une « langue chrétienne ». Une fille parle, mais dans quelle langue ? Sa prière est incompréhensible. Vallejo nous présente un moine en train de s'interroger sur la possibilité d'évangéliser sans parler une langue indienne. Il demande à son collègue, avec inquiétude : « Tu crois que ces langues ont le pouvoir de nous corrompre ? » (p. 25). La peur l'envahit : chaque fois que la Bible a été traduite en langue indienne,

> les feuillets ont brûlé les uns après les autres dans le feu. Et peut-être est-ce mieux ainsi, car ils pratiquent des rites démoniaques, et qui nous dit donc que leurs mots, qui ont tellement nommé le démon, pourront nommer aussi Dieu ? (*Ibid.*, p. 26)

Néanmoins, sentant la mort approcher, le prêtre murmure : « Et vers toi, pour t'embrasser, mon désir me pousse en langue otomí ». La didascalie précise alors : « Cette dernière ligne doit être dite par le moine en purépecha ou en otomí » (p. 32), c'est-à-dire dans des langues indiennes du Mexique. À la fin, l'essentiel est la transmission de la parole de Dieu, et peu importe la langue dans laquelle cela se fait.

Une langue perdue peut provoquer la disparition de la solidarité du groupe ethnique. Dans *La ira de Kinski (nosotros los blancos)* (2012), le dramaturge Carlos Enrique Lozano Guerrero (1972) s'interroge sur cette disparition, qui pousse à une déstructuration de la société : « Les indigènes [...] essaient de parler leur langue, mais ils ignorent comment le faire, ils ont perdu la langue qui leur appartenait dans le passé », notent les didascalies (2012, p. 51). Quelques rudiments peuvent être récupérés avec grand effort. L'homme blanc, une fois de plus, arrive en offrant des casquettes et force l'Indien à se vendre comme main d'œuvre bon marché. La solidarité qui maintenait l'ethnie unie commence à fondre :

> Vous voyez, c'est cela que cherchent les maudits, que nous leur épargnions le travail de nous tuer, que nous le fassions entre nous ; mais nous ne pouvons pas continuer comme ça, à nous taire. (*Ibid.*, p. 55)

Dans le silence, pas de rédemption possible, pas d'avenir, mais une simple répétition cyclique de l'histoire. Dans la pièce, Klaus Kinski, à peine un cadavre errant, n'est qu'un Allemand ravagé par la fièvre ; et puisque le Blanc l'a également spolié de ses terres, il fait alliance avec les Indiens pour prendre sa revanche.

3. Pour les polyglottes

Déjà au XVII[e] siècle, quelques dramaturges incluent dans leurs œuvres des textes en langues indiennes. Il est clair qu'eux ne les parlent pas (quelques-unes sont d'ailleurs déjà hors d'usage à cette époque), mais ils s'aident de dictionnaires, de catéchismes et d'autres sources d'information. Fernando de Orbea, dont on sait peu de choses, le fait dans sa *Comedia Nueva. La Conquista de Santa fe de Bogotá*, dans laquelle « on chante en langues indiennes » (2002, p. 11). Dans cette évocation de la Conquête de Bogotá, on trouve des récitatifs comme celui de l'Indienne Florela : « *Mariscal Tela / Gelovra a sor / A peliache Osmín / España Pacor / Marte canonsín / Mavorte casol / Atacama o neyta / Mucoco picor* » (p. 109). L'auteur ne défend pas l'emploi de ces langues, simplement il les utilise afin d'augmenter l'intensité dramatique.

Les chansons en galicien et en basque sont fréquentes dans *El viento y la ceniza* (représentée en 1986), une des œuvres de Patricia Ariza (1946). Un conquistador rentre les mains vides dans sa patrie et doit faire face à la déception de ses compatriotes. La fiancée qui l'attend chante des chansons d'aliénée et rêve aux jours passés, peut-être pour se consoler des promesses non tenues : « *Fita aquel franco galan / Olla sea transido corpo / E lua que baila na quintana / Dos mortos / Nai a luna esta bailando na / Quintana / Dos mortos* » (1987, p. 350).

Un cas particulier, car le personnage de l'Indien est absent, est *Nayra* (2004), une création de Santiago García (1928). Ici, la thématique est présente dans la conception et la scénographie : il s'agit d'une *maloca*, maison de sagesse (García 2008, p. 166). L'œuvre a été conçue comme un rituel de guérison, et elle est constituée d'une succession d'images : maints personnages populaires conduisent le public à une récupération de la mémoire colombienne. Mais l'histoire est-t-elle vraiment cohérente ? García fait appel à une grande variété de langues, telles que le muisca, le tiana et le tupan guaraní, ainsi qu'à l'anglais, au latin, à des chants de purification africains, et même au langage des sourds-muets. Voici un exemple de dialogues en langue tiana et tupan guaraní : « *Magütá Magütá Urügu / Arara urumutu. Jiyasana / Tupana é dora i tomi iry tomi iry / Kirykevano uwaru uwaru / Magütá Magütá Urügu / Arara urumuto. Jiyasana* » (2008, p. 175–176). L'exemple muisca est également très intéressant : « *Hycha gerca*

chianzin zi paba hata zona. Puinca quati bizha apquas. Uma bhosha pabi ahisica paba qui ma quenca shi pui nuca » (p. 189). Ce fragment provient de la grammaire chibcha et n'est autre que le début de la confession catholique.

Un dernier exemple de l'utilisation de langues indiennes est donné par Luz Myriam Gutiérrez et Manuel Alberto Torres. Ils ont employé d'anciens mythes kogis dans des œuvres complexes et pleines de symboles, comme *Sei-Nake Hába Sintu (Terre Noire Mère Universelle)*, de 2007. Quelques récitatifs et des voix off utilisent des mots kogis : « *A-Kinga-Má-a-a [...] Tashi Nyi, Kaba. Tashi Nyi, Kaba* » (2007, p. 157). Dans le rite symbolique des semailles, Sintana déclame : « *Ahía- hé- héheee- ahía- hée. Mangüi, Bangüi, Shi-Mangüi, ahía-he, Sei-Nake, ahie* » (p. 163), et lâche les graines sur la terre noire. La perte du monde mythique laisse une sensation désolante, à mi-chemin entre le rêve et le conte. Ne serait-ce pas qu'en perdant le mythe, la vie aussi se perd et le temps s'endort ? On s'approche ici de ce que Wlodzimierz Staniewsky nomme l'« ethno-oratorio » (1995, p. 61).

4. *Traduttore, traditore*

Le besoin de faire appel à un traducteur se fait sentir dans plusieurs œuvres. Un des *lenguas* (traducteurs) le plus souvent évoqué est Felipillo, l'interprète entre Atahualpa et Pizarro. Les dramaturges Juan Monsalve, Fernando Peñuela et Santiago García lui donnent un rôle clé dans leurs créations. Le prolifique Fernando Peñuela Ortiz (1948–2011) est l'auteur de *La tras-escena* (1984), où l'humour jaillit comme un saltimbanque : les Indiens font la grève car ils sont mal payés. On a besoin d'eux pour le montage de la comédie *El Mundo Nuevo descubierto por Cristóbal Colón* (1614) de Lope de Vega, mais c'est un dialogue de sourds. Même si les questions du metteur en scène au porte-parole et traducteur indien sont très claires, celui-ci donne des réponses pleines de poésie mais peu logiques, voire incompréhensibles : « Il n'y a pas d'endroit pour se reposer, la terre deviendra comme les hommes. Néanmoins, dans les chemins, je ramasse des perles... » (1987, p. 205). Tout en se moquant, Peñuela pense que la possibilité de communiquer diminuera si les interlocuteurs parlent la même langue, mais à des niveaux différents. La revendication de l'Indien passe ainsi par l'utilisation de la langue du vainqueur, mais sans que celui-ci parvienne vraiment à comprendre le message transmis, ce qui montre bien que les mentalités sont incompatibles.

Santiago García présente le même traducteur dans *Corre, corre Carigüeta* (1982). La source d'inspiration de ce théâtre rituel est l'œuvre anonyme en quechua *La tragedia del fin de Ataw Wallpan* (1555), ainsi que

d'autres récits sur la fin des empires indiens. Grâce au *chasqui* Carigüeta, l'Amérique comprendra l'ignominie de l'exécution de l'Inca. Sans parler, produisant seulement des bruits effroyables avec ses lèvres, Pizarro est le seul personnage blanc. Son traducteur est Felipillo, qui parle « sa terrible langue », son « langage hostile ». L'Inca dit : « *Cay curitacho micunqui ?* » et attend patiemment la traduction (1987, p. 309). Le quechua est peu utilisé dans la pièce, à l'exception de quelques mots. L'essentiel ici n'est pas la langue même, mais le besoin permanent d'une traduction, ce qui semble soulever le problème de l'impossibilité de se comprendre mutuellement. Le discours du Blanc n'est autre chose que bruit constant et menace. Felipillo n'est pas seulement le *lengua*, il est aussi le traître qui exécute Atau Wallpan, comme l'ont été d'autres *lenguas* tels que la Malintzin, ou Catalina : en offrant au conquistador une clé pour comprendre autrui, ils favorisent la destruction de leurs ethnies.

Le dernier exemple est celui de la double traîtrise. Dans *Fechorías de Felipillo el pillo con la Princesa Pataladesa* (2001), une pièce de Juan Monsalve Pino (1951) destinée à un public enfantin, le traducteur trompe autant Pizarro qu'Atahualpa. Le récitant insiste sur le fait que les paroles du *lengua* « ont un double sens, comme langue de fripon trompé et trompeur, elles nous permettent de comprendre comment les mots peuvent servir à n'importe quoi » (2001, p. 22). Atahualpa demande avec méfiance à Felipillo : « si tu comprends bien la langue du Blanc, dis-moi ce qui est dit ici : dans mon ongle, le gardien de prison a écrit quelque chose, et c'est un signe énigmatique... » (p. 24). Pizarro, en revanche, lui fait confiance : « Toi, qui connais la langue des Indiens, tu peux traduire sans me nuire » (p. 25). La structure de la pièce est semblable à un jeu d'échecs, une sorte d'estrade sur laquelle le traducteur essaie de tromper les deux interlocuteurs et d'en tirer un avantage. Une fois les Incas vaincus, Pizarro annonce « échec et mat » (p. 32) et exécute Atahualpa sans ménagement. Dans ce dialogue, celui qui peut dominer les deux côtés, celui qui maîtrise les deux langues, jouit d'un avantage, même si cela ne signifie pas qu'il gagnera toujours. Pour le traducteur, un double problème se pose : d'un côté, les préjugés sortent renforcés, d'un autre côté, des malentendus interculturels se produisent nécessairement. Puisqu'il est entre les deux ennemis, Felipillo est un interprète de liaison : il est ainsi traducteur participant, intéressé, en position pour ainsi dire « trilogale ».[4]

[4] Ticca et Traverso 2015, p. 14.

5. Retour au point de départ ?

La langue est efficace : elle permet la transmission de l'information et influe grandement sur la perception et la conceptualisation du monde dans une société. Elle est le véhicule de la culture : « La langue maternelle est un élément décisif dans la constitution de l'identité et de la subjectivité d'une communauté. Des langues différentes produisent des identités et des cultures différentes », écrit Adriana Rodríguez Barraza (2011, p. 56). Elle nous rappelle que Herder concevait la langue maternelle comme « une façon de voir le monde » (p. 64), raison pour laquelle le penseur allemand était un ardent défenseur de la variété des langues nationales. Ces langues même très minoritaires ont une importance considérable pour la structuration d'une matrice fondatrice. Prétendre qu'une langue est supérieure à une autre dans son potentiel de communication relève de toute évidence d'un ethnocentrisme sans aucune valeur scientifique ; le soutenir implique un choix politique, assumé par un groupe dominant sur un groupe dominé. Mais cette situation connaît une évolution : Georges Balandier analyse les transformations des relations de pouvoir et constate qu'après les deux grandes guerres, « des dominants régressent, des dominés deviennent prétendants à la supériorité et candidats aux principales maîtrises techniques et économiques » (2015, p. 100).

Utiliser une langue indienne est de nos jours un élément essentiel des revendications ethniques et politiques. Le droit à l'utilisation des langues et dialectes maternels en Colombie est reconnu par l'*Estatuto Nacional del Indígena* (1979), qui insiste sur l'importance de leur préservation. Les langues les plus utilisées aujourd'hui sont le wayúu, parlé par 150 000 personnes, le paez (*nasayuwe*), avec plus de 100 000 locuteurs, et l'embera, utilisé par près de 60 000 locuteurs. Comme le souligne Carl Langebaek, « la stratégie de résistance linguistique peut servir comme une arme pour la renaissance ethnique et la lutte contre la société dominante » (1998, p. 119). La réappropriation de la langue peut ainsi être considérée comme un acte de résistance indispensable à la survie ; pour un Indien qui revendique son identité, c'est le chemin d'une réelle ré-indianisation (Gros 2011, p. 82). L'élaboration d'une identité trans-ethnique est certainement une forme de modernité coloniale. Si la transmission d'une langue n'est plus assurée par l'école, le relais doit se faire dans la création artistique ; l'écriture en langue indienne fait donc partie d'une stratégie visant à la reconnaissance de l'indianité.

La présence de langues indiennes dans la dramaturgie contemporaine est due, en partie, au *cultural performance* ou théâtre anthropologique, sous l'influence des théories d'Eugenio Barba et Jerzy Grotowski. Ce théâtre remet en cause les liens entre culture et nature à travers une recherche des actes rituels, comme nous l'avons déjà signalé (Mächler Tobar

2010a, p. 202). Bien entendu, cette utilisation de différentes langues indiennes qui coïncident à un moment donné de l'histoire d'un pays n'est pas valable uniquement dans le cas colombien ; elle est présente aussi dans d'autres pays et d'autres langues, comme l'illustre le cas de la Mexicaine Rosario Castellanos (1925–1974) et sa collaboration avec le Teatro Petul, en langue tzotzil. Prenons également l'œuvre de la Canadienne Sharon Pollock (1936), *Walsh* (1973), sur les derniers jours en exil de Sitting Bull. L'Indien est ignoré et nié : les soldats affirment que Custer est mort sans témoins, comme s'il n'y avait pas eu des guerriers indiens à la bataille de Little Big Horn. L'auteur insère des dialogues en langue creek, avec une traduction anglaise entre parenthèses. L'États-Unien Israel Horovitz (1939), dans la pièce *The Indian wants the Bronx* (1967), montre la tentative du protagoniste, Gupta, de trouver ses marques à New York. Deux adolescents qui attendent l'autobus le traitent d'Indien, mais leur incompréhension du hindi parlé par Gupta est totale ; les moqueries mettent ainsi en évidence que pour eux il n'existe pas de différence entre un Indien d'Inde et un Amérindien. Au Chili, on trouve par exemple des textes en mapuche dans l'œuvre inédite *Mientras viva Quilapán...*, d'Oswaldo Obregón. La pièce met en scène une des nombreuses tentatives du gouvernement chilien pour soumettre les Indiens Mapuche et les amener de force au monde occidental, tout en sachant cependant qu'une assimilation ne sera jamais possible.

L'utilisation de langues autochtones permettra-t-elle la naissance d'un nouveau style littéraire ? Même si les débuts sont très balbutiants, il y a actuellement en Colombie des auteurs qui écrivent dans une langue indienne, par exemple, chez les Kamsá et les Inga, ou encore dans la péninsule de la Guajira, où l'on trouve une production solide en wayúu. Tous utilisent le grapholecte du castillan pour leurs créations. Mais, comme pour souligner encore la différence entre la littérature dominante et celle des ethnies, le mouvement est étiqueté comme *ethnopoésie*. Il est intéressant d'analyser deux cas significatifs. Le premier est celui de la troupe Inkayú, du Putumayo, composée d'acteurs Inga, Kamsá, Wayúu et Huitoto, dans la pièce *La Kukuawila* (La vieille dévoreuse du mont, 1992), dont la protagoniste est une sorte de sorcière anthropophage.[5] Le deuxième cas est celui de Bernardo Enrique Berbeo García (1963), qui travaille en étroite collaboration avec la Corporación Cultural Jayeechi. Comme nous l'avons déjà expliqué ailleurs (Mächler Tobar 2010a, p. 193–194), les œuvres inédites de Berbeo s'appuient sur la tradition orale et sur la cosmovision de l'ethnie Wayúu (Guajiro) et utilisent fréquemment le wayuunaiki et d'autres langues. Dans *Jepira* (« Le voyage dans l'au-delà ») et *Wakuaipa* (« Nos coutumes »), pièces écrites en wayuunaiki et en castil-

[5] À partir d'une pièce de Patricia Ariza, *Kukhualina* (1991).

lan, Berbeo s'interroge sur les problèmes de l'identité culturelle et ses difficultés à s'affirmer. Les langues et mythologies des Wayúu, Ticuna, Cocama, Yawua et Yalcón structurent également sa pièce *Amaygua* (2004).

Bien entendu, les nouvelles techniques de sous-titrage facilitent la compréhension par le public des dialogues en langues indiennes, même si cela signifie qu'on continue à avoir besoin de la transcription du pictogramme ou de la langue indienne en alphabet latin (Padial 2011, p. 24). Auparavant, le recours à l'œuvre d'un traducteur qui expliquait le discours employé, ou à l'explication donnée par un autre personnage, était suffisant. Le problème peut être temporairement contourné, puisque la représentation des mythes ne demande pas de traduction ni de commentaires. Il convient de signaler que le discours utilisé aujourd'hui par les Indiens dans les pièces récentes est moins recherché et rhétorique qu'auparavant : le discours empesé et factice a presque entièrement disparu et a été remplacé par une forme plus proche de la réalité. Les acteurs qui jouent les Indiens sont eux-mêmes des Indiens, et cela permet l'emploi de longs dialogues en langues vernaculaires.

Le linguiste et anthropologue Edward Sapir défend une lecture au service de la richesse culturelle et considère que le langage est « un art collectif d'expression ». Il ajoute :

> Le langage est prêt (ou peut rapidement le devenir) à incarner l'individualité de l'artiste. Si aucun écrivain ne se manifeste, n'incriminons pas forcément les défauts du langage, faisons plutôt retomber la faute sur la culture propre à ce peuple particulier ; sans doute n'est-elle pas favorable à l'éclosion d'une personnalité qui chercherait une expression littéraire vraiment individuelle. (2001, p. 163–164)

Les langues sont prêtes et le moment est arrivé. Aujourd'hui, le dramaturge indien est là pour démontrer que sa culture peut relever le défi de la création littéraire, peut-être pour donner raison à Duvignaud quand il affirme que le théâtre est « une révolte contre l'ordre établi » (1999, p. 588). Les « conditions sociales d'acceptabilité » dont parlait Pierre Bourdieu (1982, p. 75) sont heureusement enfin réunies.

Références

a) Pièces de théâtre

Araque Osorio, Carlos, *El destino del caminante*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2005.

Ariza, Patricia, *El viento y la ceniza*, in : *Cuatro obras del Teatro La Candelaria*, Bogotá, Teatro de la Candelaria, 1987, p. 335–394.

Buenaventura, Enrique, *Un réquiem por el padre Las Casas*, in : González, Fernando (coord.), *Teatro colombiano contemporáneo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 183–247.

De Jesús, Fray Felipe, *Poema cómico. Dividido en dos partes y cinco actos*, Bogotá, Editorial Kelly, 1998 [1789].

De Orbea, Fernando, *Comedia Nueva. La Conquista de Santa Fe de Bogotá*, Bogotá, Colección Héctor H. Orjuela, 2002.

Díaz Vargas, Henry, *Colón perdido y desconocido por encantamientos de Balam Quitzé*, in : *Concurso Ciro Mendía*, Medellín, Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, 1995, p. 13–64.

García, Santiago, *Corre, corre Carigüeta*, in : *Cuatro obras del Teatro La Candelaria*, Bogotá, Teatro de la Candelaria, 1987, p. 259–334.

García, Santiago, *Nayra*, in : *4 obras del Teatro La Candelaria*, Bogotá, Teatro de La Candelaria, 2008, p. 163–213.

Gutiérrez, Luz Myriam et Manuel Alberto Torres, *Sei-Nake Hába Sintu*, in : *De lo sagrado en el arte y el pensamiento mítico. El arte de interpretar la antigua tradición del rito al teatro*, Bogotá, Viento Ediciones, 2007, p. 153–173.

Horovitz, Israel, *L'Indien cherche le Bronx / Le rescapé*, traduction de Denise Péron, Paris, Edilig, 1987.

Lozano Guerrero, Carlos Enrique, *La ira de Kinski (nosotros los blancos)*, in : Lamus Obregón, Marina (ed.), *Dramaturgia colombiana contemporánea. Antología*, Bogotá, MinCultura y Paso de Gato, t. II, 2013, p. 49–80.

Monsalve Pino, Juan, *Fechorías de Felipillo el pillo, con la Princesa Pataladesa*, in : *Teatro Mundi*, Bogotá, Servicios Educativos del Magisterio, 2001, p. 21–34.

Parada, Carlos, *El Dorado colonizado*, in : *Comedia colombiana. Teatrova Siglo XXI*, Bogotá, Casa Teatrova, 2009, p. 81–141.

Peña Tovar, Luz, *Yajicuení*, Bogotá, MinCultura, 2005, p. 105–293.

Peñuela, Fernando, *La tras-escena*, in : *Cuatro obras del Teatro La Candelaria*, Bogotá, Teatro de la Candelaria, 1987, p. 117–258.

Pollock, Sharon, *Walsh*, Vancouver, Talonbooks, 1973.

Reyes, Carlos José, *El carnaval de la muerte alegre : Periplo de Balboa y Pedrarias*, Bogotá, Panamericana, 1996.

Vallejo de la Ossa, Ana María, *Oraciones*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2010.
Vargas Villamil, Luis Hernando, *La Gaitana*, Bogotá, Minerva, 1959.

b) Autres références

Balandier, Georges, *Recherche du politique perdu*, Paris, Fayard, 2015.
Bourdieu, Pierre, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982.
Duvignaud, Jean, *Sociologie du théâtre. Sociologie des ombres collectives*, Paris, PUF Quadrige, 1999.
Gatti, Maurizio, *Être écrivain amérindien au Québec. Indianité et création littéraire*, Montréal, Hurtubise, 2006.
Gros, Christian, « Indiens ou paysans, peuples de la forêt ou de la montagne ? : vieux débats, nouvelles perspectives », *Caravelle*, N° 96, Toulouse, 2011, p. 71–89.
Henríquez, Patricia, « Oralidad y escritura en el teatro indígena prehispánico », *Estudios Filológicos*, N° 44, septiembre, Valdivia, 2009, p. 81–92
Lamus Obregón, Marina, *Teatro en Colombia : 1831–1886. Práctica teatral y sociedad*, Bogotá, Ariel Historia, 1998.
Langebaek, Carl, « Indígenas de hoy y de ayer. Procesos de cambio », in : Tirado M., Alvaro (dir.), *Nueva Historia de Colombia*, Bogotá, Planeta, t. ix, 1998, p. 101–127.
Mächler Tobar, Ernesto, « *Y, este pobre indio... ¿ qué hace por aquí ?* Teatro indigenista en Colombia : quince últimos años », *Boletín de Antropología*, vol. 24, N° 41, Universidad de Antioquia, Medellín, 2010a, p. 180–206.
Mächler Tobar, Ernesto, « La Gaitana : preludio a una biografía a la espera », *América*, Cahiers du CRICCAL, « La biographie en Amérique latine », N° 40, Paris, 2010b, p. 55–68.
Mächler Tobar, Ernesto, « Atahuallpan con ojos de Nueva Granada. Presencia de la temática peruana en el teatro indigenista colombiano », *América*, Cahiers du CRICCAL, « Transamériques. Les échanges culturels continentaux », N° 39, Paris, 2009, p. 207–216.
Mächler Tobar, Ernesto, « Langues subjuguées, langue dominante : langues indiennes en Colombie », in : Reynès, Philippe (dir.), *Existe-t-il une gouvernance linguistique*, Paris, Indigo Éditions et CEHA, 2008, p. 69–86.
Mächler Tobar, Ernesto, « *Conserve su puesto ¡ Este no es su escenario !* Aproximación a la invisibilidad del indígena en el teatro colombiano », *Boletín de Antropología*, Universidad de Antioquia, Medellín, vol. 19, N° 36, 2005, p. 299–336.

Mda, Zakes, « Bonheur de Babel », *Les Bonheurs de Babel, meeting n° 2*, Saint-Nazaire, MEET, 2004, p. 62–73.
Padial, Juan José, « De dioses a bárbaros. Relatos indígenas sobre el sometimiento de América », in : Betancur, Marta, Jacinto Choza et Gustavo Muñoz (eds), *Narrativas fundacionales de América latina*, Madrid, Thémata/Plaza y Valdés, 2011, p. 19–37.
Rodríguez Barraza, Adriana, « El lenguaje como matriz fundacional : Herder y el Inca Garcilaso », in : Betancur, Marta, Jacinto Choza et Gustavo Muñoz (eds), *Narrativas fundacionales de América latina*, Madrid, Thémata/Plaza y Valdés, 2011, p. 55–82.
Sarduy, Severo, « El barroco y el neobarroco », in : Fernández, César (coord.), *América latina en su literatura*, México, Unesco y Siglo XXI editores, 1980, p. 167–184.
Sapir, Edward, *Le Langage. Introduction à l'étude de la parole*, traduction de Solange Marie Guillemin, Paris, Payot, 2000 [1949].
Shelly, Kathleen et Grínor Rojo, « El teatro hispanoamericano colonial », in : Madrigal, Luis Iñigo (dir.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, t. I, 2000, p. 319–352.
Staniewsky, Wlodzimierz, « Le chant et le dégel des mots », in : Banu, Georges (dir.), *De la parole aux chants*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 60–64.
Ticca, Anna Claudia et Véronique Traverso, « Interprétation, traduction orale et formes de médiation dans les situations sociales. Introduction », *Langage & Société*, n° 153, 3e semestre, Paris, 2015, p. 7–30.