

L'*oriki* dans la poésie brésilienne moderne : Histoire et enjeux d'une migration générique

Cyril VETTORATO
ENS de Lyon
IHRIM (UMR 5317)

Résumé : Cet article examine l'apparition progressive au sein de la littérature brésilienne contemporaine d'une étiquette générique importée de l'univers culturel yoruba, celle d'*oriki*. Ce genre poétique traditionnel associé à l'acte de nommer et de chanter les louanges d'une personne ou d'une chose a connu une fortune certaine depuis les années 1980 au Brésil, catalysant des idéaux politiques et poétiques divers, entre contestation et réaffirmation des normes de la littérature et de la culture nationales. L'étude d'œuvres poétiques aussi différentes que celles d'Abdias do Nascimento, Antonio Risério et Claudio Daniel font apparaître la richesse et la complexité des possibilités ouvertes par l'appropriation créative du modèle de l'*oriki* dans le contexte moderniste et post-esclavagiste du Brésil contemporain.

Abstract: This paper looks at the progressive emergence within contemporary Brazilian literature of a generic label imported from the Yoruba cultural universe, that of *oriki*. This traditional poetic genre associated with the act of naming and singing the praises of a person or a thing has raised significant interest since the 1980s in Brazil, catalyzing various political and poetic ideals, between the rejection and reaffirmation of accepted standards of national literature and culture. The study of poetic works as different as those of Abdias do Nascimento, Antonio Risério and Claudio Daniel reveal the richness and complexity of the possibilities opened up by the creative appropriation of the *oriki* model in the modernist and post-slavery context of contemporary Brazil.

L'importation par des écrivains d'étiquettes génériques venues d'ailleurs suit une temporalité très particulière, plus capricieuse que celle des formes syncrétiques étudiées par les anthropologues de la culture. Elle n'épouse pas le temps long de la formation progressive des sociétés, mais peut naître du jour au lendemain, au hasard d'une rencontre, et se répandre comme une traînée de poudre en l'espace de quelques années. C'est ce qu'illustre bien le cas du genre de l'*oriki* au Brésil. Empruntée à la culture orale yoruba, cette étiquette générique témoigne moins de la lente maturation d'une culture métisse au sein du « chaudron culturel » brésilien, selon une rhétorique consacrée, que des soubresauts imprévisibles d'une histoire intellectuelle, sociale et politique complexe. Si l'on s'avisait de représenter l'histoire de l'*oriki* par une frise chronologique, cette dernière ferait apparaître une histoire pluriséculaire sur les territoires actuels du Nigéria, surtout, et dans une moindre mesure du Togo et du Bénin. La longueur de cette partie de la frise serait nécessairement déterminée de façon arbitraire, puisque l'apparition de l'*oriki* traditionnel se perd dans les origines mythiques du peuple yoruba telles que la mémoire orale les a consignées. À l'autre extrémité de cette ligne chronologique, apparaîtrait sur quelques millimètres à peine l'histoire brésilienne de l'*oriki* comme genre poétique écrit, depuis les années 1980. Comme d'autres étiquettes génériques situées à l'intersection des domaines oral et écrit en contexte postcolonial et post-esclavagiste, l'*oriki*

constitue un cas d'école des dilemmes méthodologiques qui tracassent la critique littéraire contemporaine, et que David Perkins a résumés dans le titre de son essai de 1992 : « l'histoire littéraire est-elle possible¹ ? ».

Pour conjurer le vertige qui peut naître d'une question aussi vaste et abstraite, il conviendra de procéder à une micro-étude de l'*oriki* comme genre poétique brésilien, en traquant son apparition dans le corpus publié depuis les années 1980. Sans poser *a priori* l'existence de caractéristiques définitoires qui auraient survécu à sa migration transatlantique, il faudra examiner à la fois les caractéristiques formelles des poèmes rattachés à ce terme générique et les discours tenus par les poètes à son propos, soit directement, au sein de préfaces ou d'essais, soit indirectement, par le jeu des stratégies éditoriales. En ce sens, l'usage de ce terme générique d'origine yoruba dans des corpus poétiques publiés en portugais du Brésil sera considéré en tant que tel comme un geste créatif et stratégique. Nous nous demanderons à partir de quelles sources les poètes brésiliens ont découvert ce genre ouest-africain, et à l'aune de quels cadres idéologiques ils ont pu concevoir ce geste d'appropriation. Ce corpus sera examiné dans l'esprit de l'idée de genericité développée par Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, c'est-à-dire en concevant les catégories génériques comme des éléments dynamiques, susceptibles de déplacements et de détournements, à la croisée des dimensions auctoriale, lectoriale, et éditoriale de la littérature². Cette idée est d'autant plus importante qu'elle se révèle particulièrement utile dans l'optique d'une approche transnationale des genres littéraires : Anders Pettersson a montré qu'une conception « souple » des genres littéraires, compris de façon pragmatique comme situés au croisement d'approches classificatoires et communicationnelles, facilitait l'appréhension de leur circulation entre les langues, les pays et les époques³. Ni duplication ni dénaturation, la traversée transatlantique de l'étiquette générique n'est qu'une modalité particulière de la vie des genres littéraires, qui sont tout autant des éléments de cadrage que de jeu au sein de la relation avec les lecteurs. Ce n'est qu'au terme de notre réflexion que nous reviendrons à la question de savoir s'il est pertinent ou non de parler d'un « genre » de l'*oriki* brésilien, ou si le cadre qui est le nôtre nous contraint à abandonner tout bonnement les catégories génériques. Mais avant de nous tourner vers les poètes brésiliens qui ont emprunté ce terme à la fin du vingtième siècle, il peut être utile de décrire ce qu'il désigne dans la culture yoruba, à la lumière des travaux d'anthropologues qui en ont fait l'objet de leurs recherches.

La poésie des noms

Dans la culture yoruba, l'*oriki* est une forme poétique traditionnelle profondément liée à l'acte de nommer les choses ou les êtres⁴. Dans son acception la plus quotidienne, le mot *oriki*

¹ David Perkins, *Is Literary History Possible?*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993.

² Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, « Des genres à la genericité », *Langages*, vol. 153, n° 156, 2004, p. 62-72.

³ Anders Pettersson, « Conclusion: A pragmatic perspective on genres and theories of genre », *Literary History: Towards a Global Perspective*, volume 2, *Literary Genres: An Intercultural Approach*, Gunilla Lindberg-Wada (dir.), Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 279-305.

⁴ Les principales sources utilisées pour ce développement sont les suivantes : Bolanle Awe, « Praise Poems as Historical Data: The Example of the Yoruba Oriki », *Africa: Journal of the International African Institute*, vol. 44, n° 4, octobre 1974), p. 331-349. Karin Barber, « Oriki. Women and the Proliferation and Merging of *orisa* », *Africa*, vol. 60, n° 3, juillet 1990, p. 313-337. Thomas Lindon, « *Oriki Orisa: The Yoruba Prayer of Praise* », *Journal of Religion in Africa*, vol. 20, n° 2, juin 1990, p. 205-224. Eva Meyerowitz, « Concepts of the Soul among

signifie tout simplement « le nom ». Chaque enfant yoruba reçoit trois noms, dont l'un, l'*oriki*, renvoie aux circonstances de sa naissance. Par exemple un enfant peut être nommé « akanni », c'est-à-dire « rencontre profitable », pour commémorer le fait que ses parents n'ont eu à « se rencontrer » qu'une seule fois pour le concevoir. L'*oriki* renvoie à des qualités attribuées à l'enfant, et dont on espère qu'il se montrera digne en grandissant. Le genre poétique de l'*oriki* dérive directement de cette idée de nom propre, dont il constitue une extension. Un certain type d'*orikis* est d'ailleurs consacré aux personnes individuelles, dont il chante les qualités les plus marquantes. Mais les dieux, les villes et villages, les familles, et même les objets inanimés, les plantes, les animaux ou les aliments ont aussi leurs *orikis*. De ces différents dédicataires découlent les divers sous-genres de l'*oriki*, et dont le plus fréquemment évoqué par les anthropologues comme par les écrivains est celui de l'*oriki orisha*, adressé aux divinités yoruba – les *orishas*. Les *orikis* sont généralement récités en public, et leur registre principal est celui de l'éloge. On peut par exemple réciter l'*oriki* d'un animal dont on a décidé de faire son gibier juste avant une partie de chasse, ou celui d'un visiteur lors de son arrivée, pour l'accueillir agréablement.

Réciter l'*oriki* de quelqu'un, c'est à la fois le « nommer » et le galvaniser en le reliant à ce qu'il y a de plus glorieux dans son passé et dans celui de sa lignée. Le mot yoruba *oriki* dérive du nom « orí », qui désigne la tête d'un individu, mais aussi ses facultés, ses talents. La tête, l'*orí* de quelqu'un, c'est aussi le « sommet », le point le plus haut de sa personne. Le terme peut d'ailleurs aussi signifier « la fin », « l'achèvement ». Le verbe « kì » porte des connotations proches, puisqu'il peut qualifier, outre le fait de chanter les louanges de quelqu'un ou de quelque chose, le fait d'aller au bout de quelque chose. Ce verbe signifie aussi « remplir » – par exemple, charger une arme ou bourrer une pipe de tabac. L'héritage spirituel dont l'*oriki* est le porteur vient remplir l'individu de cette énergie vitale nommée *ashé* dont les Yorubas pensent qu'elle relie chacun à ses ancêtres. La récitation de l'*oriki* régénère l'individu en le faisant coïncider avec lui-même. Elle le « recentre », pourrait-on dire, à la fois – et de façon inséparable – en tant qu'individu et du point de vue de sa place dans sa lignée. En récitant l'*oriki*, on chante en quelque sorte les louanges du double du dédicataire, de son avatar idéal : c'est l'un des sens du mot *orí* – « le double d'une personne qui est censé contrôler sa destinée⁵ », pour reprendre la définition de la linguiste Michka Sachnine.

Sur le plan formel, les *orikis* se composent principalement de séries d'énoncés à la troisième personne qui cherchent à caractériser le dédicataire par touches successives. Leur longueur est variable, de quelques vers à plus de cent. Leur ton est hyperbolique, et le poète alterne l'évocation poétique des qualités du dédicataire avec de brefs passages narratifs qui en font l'illustration. Les vers exploitent les potentialités expressives de la langue yoruba, en particulier sa musicalité si particulière, caractéristique des langues tonales. Le poème est structuré par de nombreuses répétitions. Le retour du nom du dédicataire s'accompagne de jeux de variation onomastique sur le mode de la prolifération. Ces noms alternatifs font songer à des épithètes homériques qui finiraient par envahir tout l'espace du texte. Les poèmes sont riches

the Akan of the Gold Coast », *Africa: Journal of the International African Institute*, vol. 21, n° 1, janvier 1951, p. 24-31. Kwame Ture et Ekwueme Michael Thelwell, « *Oriki: Ancestors and Roots* », *The Massachusetts Review*, vol. 44, n° 1/2, printemps-été 2003, p. 97-111. Tunji Vidal, « *Oriki in Traditional Yoruba Music* », *African Arts*, vol. 3, n° 1, automne 1969, p. 56-59. David Welch, « *Ritual Intonation of Yoruba Praise-Poetry (Oriki)* », *Yearbook of the International Folk Music Council*, vol. 5, 1973, p. 156-164.

⁵ Michka Sachnine, *Dictionnaire yorùbá-français: suivi d'un index français-yorùbá*, Paris, Karthala, 1997, p. 211.

en images et en métaphores de type formulaire qui leur confère une dimension cryptique pour le non initié. De manière générale, l'*oriki* est un genre extrêmement codifié, et l'inventivité poétique s'y déploie dans le cadre de contraintes très précises imposées par la tradition.

Le corpus de poèmes brésiliens modernes qui se sont revendiqués de l'*oriki* est très loin de présenter une telle régularité. Chaque auteur, en inscrivant ses textes dans le sillage de l'*oriki*, a procédé à un travail d'interprétation personnelle du genre, mais aussi de sélection d'un certain nombre de caractéristiques propres au genre tel qu'il le comprenait. Ce travail générique est comparable à celui de la traduction : pour parler comme Antoine Berman, on pourrait dire que chaque auteur « potentialise » rétrospectivement le genre de l'*oriki* par ses choix créatifs et intellectuels⁶. Là où l'*oriki* yoruba constitue un genre traditionnel transmis de génération en génération depuis des siècles, la forme qu'il adoptera dans la poésie brésilienne moderne est hautement volatile : elle est en particulier très sensible aux contextes idéologiques dans lesquels s'inscrivent les auteurs.

Un catalyseur poétique d'idéaux panafricains

La première grande étape de la migration du genre de l'*oriki* au sein de la poésie brésilienne moderne est le recueil d'Abdias do Nascimento, *Axés do sangue e da esperança*, sous-titré tout simplement *Orikis*⁷. Parue en 1983 à Rio de Janeiro, l'œuvre réunit des poèmes écrits pour la plupart à la fin des années 1970 et au début des années 1980. Les années d'écriture du recueil correspondent à la fin de la période d'exil d'Abdias, qui dut quitter le pays en 1968 en raison des menaces de la dictature militaire à son encontre. Ce sont des années où, installé aux États-Unis et en Afrique, il se rapproche de l'idéologie du panafricanisme. Il se déprend du discours brésilien dominant de la « démocratie raciale », mise en avant par les intellectuels du modernisme des années 1920 et 1930 comme Gilberto Freyre, et qui dépeint le Brésil comme un paradis du métissage d'où tout racisme serait absent. Il se rapproche au contraire d'une vision internationale et militante de la lutte des Noirs, influencé en cela par des écrivains et intellectuels du monde anglophone comme ceux du *Black Arts Movement* états-unien ou comme le futur prix Nobel de littérature nigérian Wole Soyinka.

C'est justement au Nigéria qu'Abdias passe les années 1976 et 1977, avec le statut de professeur invité au département des langues et littératures africaines de l'Université d'Ife, dans le cœur historique et culturel du Yorubaland. Il y a pour collègue Wole Soyinka, et les deux hommes s'apprécient beaucoup. C'est à cette occasion qu'il se familiarise avec la culture yoruba traditionnelle. À peine arrivé sur place pour prendre ses fonctions, Nascimento se rend à Oshogbo, à une cinquantaine de kilomètres de son lieu de résidence, pour y visiter le site sacré yoruba de la rivière Oshun. C'est à cette occasion qu'il écrit le poème « Prece a Oxum » (« Prière à Oshum »), qui revient sur cette expérience bouleversante de reconnexion spirituelle avec une civilisation volée aux Noirs des Amériques par le crime esclavagiste⁸. En outre, à l'invitation de Wole Soyinka, il participe en 1976 au séminaire « Alternatives pour le monde africain », réunion durant laquelle l'Union des écrivains africains est fondée, et, en 1977 au Deuxième Festival Mondial des Arts et Cultures Noires et Africaines, à Lagos. La poésie écrite

⁶ Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1995, p. 20.

⁷ Abdias do Nascimento, *Axés do sangue e da esperança*, *Orikis*, Rio de Janeiro, Achiamé/Rioarte, 1983.

⁸ Abdias do Nascimento, *Axés do sangue e da esperança*, *Orikis*, op. cit., p. 36-40.

par Nascimento à cette époque porte les traces de cette expérience de camaraderie panafricaine : un poème de 1976 cite par exemple une expression yoruba, « Ogun Abibiman », qui est le titre d'une œuvre poétique publiée par l'ami Soyinka la même année, dans laquelle l'*oriki* est un modèle revendiqué⁹. Cet emprunt linguistique et intertextuel est d'autant plus intéressant que sur le plan sémantique, il rejoint l'idée de recherche du nom propre : le vocable yoruba « abibiman » est en effet celui que propose Soyinka pour désigner la communauté politique et spirituelle des afrodescendants du monde entier, substituant aux cadres hérités des anciennes puissances coloniales et esclavagistes un concept africain.

Dans le détail des textes, un seul poème reprend l'étiquette générique dans son titre : il s'agit de l'« Oriki d'Elisa », un poème daté de 1980 que l'auteur dédie à son épouse Elisa Larkin Nascimento¹⁰. Tout en restant assez libre dans son rapport au modèle, ce texte emprunte l'idée du poème d'éloge et de caractérisation, ainsi que l'usage de formules traditionnelles (« oraieu Eshu saravá »). Au-delà de ce seul texte, grâce au sous-titre du recueil, tous les poèmes se trouvent qualifiés d'*orikis* malgré leur grande diversité formelle et thématique. La référence générique est ainsi empruntée de manière assez lâche, qualifiant à la fois des poèmes dédiés à des divinités africaines dans une veine évoquant l'*oriki orisha*, et d'autres très éloignés – en particulier quand apparaissent un « je » lyrique et des souvenirs autobiographiques. Nous sommes donc en présence d'une étiquette générique à géométrie variable, née d'une stratégie d'affichage militant autant que d'hybridation générique, et qui pour chaque poème entre en écho avec des éléments différents, tantôt thématiques, tantôt formels.

Sur le plan thématique, l'idée d'*oriki* s'articule dans les textes à la problématique post-esclavagiste de la reconquête du nom propre : dans « Olhando no espelho » (« En regardant dans le miroir ») on peut lire :

*Assim juntos e sem nome
devemos continuar nosso sonho
nosso trabalho
reinventando as nossas letras
recompondo nossos nomes próprios*

Ainsi ensemble et sans nom
nous devons continuer notre songe
notre travail
réinventant nos lettres
recomposant nos noms propres¹¹

Et ailleurs, s'adressant à la divinité Oshum qui habite la fameuse rivière d'Oshogbo :

*Sabeis Senhora Oxum que
obrigados temos sido a
em lugar de vosso sagrado nome
invocar nomes profanos*

Sachez Dame Oshum

⁹ Wole Soyinka, *Ogun Abibiman*, Londres, Collings, 1976.

¹⁰ Abdias do Nascimento, « Oriki da Elisa », *Axés do sangue e da esperança, Orikis, op. cit.*, p. 42-43.

¹¹ *Ibid.*, p. 50.

qu'on nous a obligés
au lieu de votre nom sacré
à invoquer des noms profanes¹²

Invoquer un genre yoruba, comme l'on invoque un ancêtre avec lequel on souhaite établir une connexion spirituelle, est ainsi l'un des moyens de cette réappropriation de soi par-dessus l'Atlantique.

Dans la même période, au tournant des années 1970 et 1980, la détente politique du régime dictatorial qui permet le retour au Brésil de Nascimento rend possible la naissance de groupes littéraires et militants afro-brésiliens, au premier rang desquels le groupe Quilombhoje, fondé en 1978 à São Paulo. Ces poètes, disciples de Nascimento, lui empruntent l'idée d'un *oriki* brésilien. Notons qu'en plus de l'influence d'Abdias, les poètes de Quilombhoje gagnent une connaissance plus directe de la culture yoruba grâce à leur collaboration amicale avec l'intellectuel nigérian Niyi Afolabi, lui-même de culture yoruba et excellent lusophone, qui vit pendant plusieurs années au Brésil dans les années 1980. Le terme *d'oriki* est d'abord utilisé dans la revue du mouvement, *Cadernos Negros*, pour désigner des sortes de déclaration d'intention collective ou de salutation de camarades. Il est également accolé à des poèmes. L'exemple le plus notable en est la série « Orikis para este tempo » de Márcio Barbosa, parue dans le numéro 9 de *Cadernos Negros*, en 1986, et reprise depuis dans plusieurs anthologies¹³. Le titre pointe clairement vers l'idée d'une adaptation moderne du genre traditionnel – « Orikis pour cette époque ». Comme Nascimento, Barbosa se sent libre d'inventer une forme originale, qui conserve surtout de l'*oriki* l'idée de nommer quelque chose et d'en dérouler, en quelque sorte, les qualités grâce aux vertus du langage poétique. Il propose ainsi un *oriki* à la couleur noire, dont il fait un symbole de fraternité, mais aussi au poème lui-même conçu comme l'outil d'une lutte utopique.

Cette veine panafricaine se retrouve chez d'autres auteurs de la même période, par exemple dans le recueil du poète Hermógenes Almeida intitulé *Orikis. Canções de Rebeldia, Poemas de Paixão*, paru en 1988¹⁴. Elle continue à donner lieu à de nouveaux poèmes jusqu'à ce jour : on citera, parmi les œuvres récentes qui nous semblent les plus abouties sur le plan littéraire, *Água negra* de Lívia Natália, paru en 2011, et *Negrhúmus líricos*, de Cuti, paru en 2017¹⁵. De façon assez intéressante, l'appropriation grandissante de l'étiquette générique d'*oriki* par des poètes du mouvement *afro* a donné lieu à des effets de relecture rétrospective d'auteurs plus anciens à la lumière de ce terme. On songe en particulier au moderniste Solano Trindade, poète afrodescendant dont on a souvent fait *a posteriori* un précurseur de la veine afro-brésilienne de la fin du vingtième siècle. Dans plusieurs travaux critiques, son poème « Olurum Eké » est ainsi décrit comme un *oriki*, alors que rien dans le texte ne permet d'établir ce lien de façon convaincante¹⁶. L'affichage générique est un véritable catalyseur d'histoire littéraire, et il est facile pour le critique de se laisser prendre au piège des nouvelles généalogies suggérées par ces positionnements génériques stratégiques.

¹² *Ibid.*, p. 38.

¹³ Márcio Barbosa, « Orikis para este tempo », *Cadernos Negros* 9, Poemas, São Paulo, Quilombhoje, 1986.

¹⁴ Hermógenes Almeida, *Orikis. Canções de Rebeldia, Poemas de Paixão*, Rio de Janeiro, Graftline, 1988.

¹⁵ Lívia Natália, *Água negra*, Salvador, EPP Publicações, 2011; Cuti (Luiz Silva, dit), *Negrhúmus líricos*, São Paulo, Ciclo Contínuo Editorial, 2017.

¹⁶ Voir en particulier Leda Martins, « A fina lâmina da palavra », *O eixo e a roda*, vol. 15, 2007, p. 62.

Des positionnements complexes et contrastés

C'est pourquoi il faut dire ici avec insistance qu'il serait réducteur de cantonner l'*oriki* brésilien à un registre poétique panafricain. Là où Nascimento et certains de ses disciples affichaient cette étiquette générique dans un but de rupture avec la littérature et le discours du modernisme brésilien, accusés de promouvoir le mythe du « paradis racial » aux dépens de la lutte politique, d'autres poètes en font un usage différent, qui ne récuse pas voire qui réhabilite cet héritage national. L'ouvrage le plus connu de tout notre corpus, *Oriki Orixá* d'Antonio Risério, entre dans cette catégorie¹⁷. Ce volume est paru en 1996 et il a fait connaître l'*oriki* à un public bien plus vaste que celui des cercles littéraires panafricains où il était jusqu'alors campé. Né en 1953, Risério est un poète et anthropologue originaire de Salvador de Bahia. Proche dans sa jeunesse des groupes de lutte contre la dictature et des tropicalistes, il situe son œuvre à l'intersection des avant-gardes et de la culture populaire. Son travail sur les *orikis* prend la suite d'autres recherches sur la composante africaine de la culture brésilienne, particulièrement forte dans sa région natale, puisqu'il étudiait déjà en 1981 le carnaval afro-brésilien d'Ilê dans son ouvrage *Carnaval Ijexá*. Risério dialogue avec Abdias do Nascimento dans un essai intitulé *A utopia brasileira e os movimentos negros* où, s'il admet la réalité du racisme vécu par les Noirs brésiliens, il réaffirme l'importance du modèle culturel syncrétique et s'oppose aux discours panafricains des mouvements noirs, au sein desquels il décèle une tendance séparatiste néfaste. En déplaçant quelque peu ses termes, il rétablit le récit du modernisme, assurant que la culture brésilienne dans son intégralité, tant dans son versant populaire que dans son versant moderniste, a toujours possédé des éléments venus d'Afrique. Risério valorise le syncrétisme, le métissage comme base de l'identité brésilienne, qui sont selon lui rendus impossibles par la rhétorique binaire et internationaliste du panafricanisme. Il fait à plusieurs reprises mention de l'*oriki*, exemple selon lui de ce syncrétisme, et utilise l'expression de « néo-oriki » pour distinguer les réinventions brésiliennes de ce genre. À propos de ces *orikis* réinventés qui ont surgi en terre littéraire brésilienne, il écrit : « Cela confirme [...] une observation que m'a faite le linguiste nigérian (nago) Olabiyi Babalola Yai, en notant que l'*oriki* s'était déplacé, dans la diaspora africaine, comme une espèce de "poétique souterraine"¹⁸ ».

Le recueil *Oriki Orixá* est lui-même flanqué d'un discours savant, tout en revendiquant sa part d'invention. Risério y adopte un ethos de poète-anthropologue, qui fonde son travail sur une connaissance érudite de l'*oriki* yoruba. Ses poèmes sont de fait à mi-chemin entre la traduction et la réinvention. Dans une préface élogieuse, le pape des avant-gardes brésiliennes, Augusto de Campos, explique que : « Tout comme Eliot a dit de Pound qu'il était l'inventeur de la poésie chinoise pour notre temps, nous pouvons affirmer, toutes proportions gardées, qu'Antonio Risério invente pour nous la poésie yoruba¹⁹. » Ses *orikis* dédiés aux *orishas* s'inventent dans un rapport beaucoup plus fidèle au modèle original que ses prédécesseurs, même si le travail sur la langue portugaise mis en œuvre pour rendre la musicalité et le rythme de départ est particulièrement inventif, avec de nombreuses allitérations et paronomases qui

¹⁷ Antonio Risério, *Oriki Orixá*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1996.

¹⁸ Antonio Risério, *A utopia brasileira e os movimentos negros*, São Paulo, Editora 34, 2007, p. 274-275.

¹⁹ Antonio Risério, *Oriki Orixá*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1996, p. 19.

rendent sa langue fluide et expressive (« *que doma a dor da desonra*²⁰ », « *Ventania que varre lares / Ventania que varre árvores*²¹ »). Poète-traducteur, Risério se voit comme le vecteur même de ce syncrétisme culturel qu'il théorise par ailleurs : ses *orikis* sont des objets hybrides qui disent l'interpénétration du savant et du populaire, de l'africain et de l'europpéen, de l'ici et de l'ailleurs. Par un jeu de retournement ironique, cet *oriki* brésilien qui ne prétend pas opérer de reconnexion avec le monde yoruba est, dans le détail concret du texte, plus proche de l'*oriki* yoruba.

À l'instar de Nascimento, Antonio Risério a produit des disciples, dont le plus connu est le Pauliste Claudio Daniel, né en 1962. Claudio Daniel s'est pris de passion pour les *orikis* dans les années 1990 suite à sa lecture du livre *Oriki Orixá* de Risério, auquel il rend hommage dans un texte préfaciel²². Son travail prend place dans un contexte social et politique nouveau, puisque les *orikis* comme d'autres éléments culturels *afro* ont fait leur entrée dans les salles de classe après la promulgation de la loi 10.639 de 2003, qui impose l'enseignement de l'histoire afro-brésilienne. Plusieurs travaux de recherche, notamment d'Elisa Nascimento, la veuve d'Abdias mentionnée précédemment, témoignent avec enthousiasme de l'arrivée des *orikis* dans des contextes pédagogiques²³. Claudio Daniel a lui-même animé des ateliers sur les *orikis* et la poésie au SESC (*Serviço Social do Comércio*) de São Paulo. Il fait paraître en 2015 son propre *Livro de orikis* (« livre d'*orikis* »), puis en 2017 *Marabô obatalá*, une version révisée et étendue du précédent²⁴. Dans son avant-propos, il nous livre quelques éléments qui permettent de mieux saisir son rapport au modèle générique de l'*oriki* :

*Minha pesquisa nesse campo procura manter elementos do oriki tradicional -- os nomes e epítetos dos orixás, pequenas narrativas, provérbios e mitos, incorporando referências à situação do país, que desde 2013 vive sob grave crise política e social, que redundou no golpe de estado de 2016 e no atual regime de exceção*²⁵.

Mon ambition dans ce domaine est de conserver certains éléments de l'*oriki* traditionnel - les noms et les épithètes des orishas, de petits récits, des proverbes et des mythes, tout en incorporant des références à la situation du pays qui traverse depuis 2013 une grave crise politique et sociale, laquelle a débordé dans le coup d'état de 2016 et dans le régime d'exception actuel.

Comme Risério, Daniel fait de la fidélité formelle au modèle un élément essentiel de sa poétique. Mais beaucoup plus que son aîné nordestin, il donne à ses poèmes un tour explicitement politique, qui lui permet de se placer dans la double lignée du poète-anthropologue nordestin et des grands poètes engagés du modernisme post-deuxième guerre mondiale comme João Cabral de Melo Neto. Dans un *oriki* dédié à Iku, l'esprit yoruba de la mort, Claudio Daniel adopte une approche pour le moins directe, brocardant le président

²⁰ « qui dompte la douleur du déshonneur », *ibid.*, p. 149.

²¹ « Bourrasque balayant les baraques / bourrasque balayant les arbres », *ibid.*, p. 150.

²² Claudio Daniel, *Marabô Obatalá*, Campinas, Leonella Editorial, 2017, p. 4-5.

²³ Ivan da Silva Poli, « Oriki em salas de aula da cidade de São Paulo », *ACOALFAPlp (Acolhendo a Alfabetização nos Países de Língua portuguesa)*, São Paulo, année 3, n° 6, 2009. Disponible en ligne sur le site de la revue : <<http://www.acoalfaplp.net>>. Elisa Larkin Nascimento, « Da escravidão discursiva aos orikis em sala de aula: Mito e música sacra de matriz africana na Poética do Candombeiro », conférence prononcée au onzième congrès de l'association brésilienne de littérature comparée (ABRALIC) le 11 juillet 2008 à l'Université de São Paulo (USP).

²⁴ Claudio Daniel, *Livro de orikis*, São Paulo, Editora Patuá, 2015 ; Claudio Daniel, *Marabô Obatalá*, *op. cit.*

²⁵ Claudio Daniel, *Marabô Obatalá*, *op. cit.*, p. 5.

conservateur Michel Temer et les magistrats Sérgio Moro et Gilmar Mendes, associés à la destitution de la présidente de gauche Dilma Rousseff :

*Ikú-meu-avô-,
negro-
negrura-
mais-escuro
que-a-noite;
mais-branco-
que-o-branco-
do-olho-
mais-branco-
que-o-miolo-
do-pão-
leve-o-Temer-
primeiro;
orixá-que-
tudo-come-
-o-grande glutão-
leve-o-Moro-
em-seguida;
leve-o-Gilmar-
depois²⁶-.*

*Ikou-mon-grand-père-,
noir-
noirceur-
plus-sombre
que-la-nuit;
plus-blanc-
que-la-blanc-
de-l-oeil-
plus-blanc-
que-la-mie-
du-pain-
emporte-Temer-
en-premier;
orisha-qui-
tout-dévore-
-o-grand glouton-
emporte-Moro-
après-lui;*

²⁶ *Ibid*, p. 79-80.

emporte-Gilmar-
ensuite-.

Tout en s'inscrivant dans l'héritage du modernisme et des avant-gardes, Daniel le radicalise pour intégrer au genre de *l'oriki* une portée militante plus large, ouverte aux luttes du présent. Dans une telle optique, la vie contemporaine du genre au Brésil est inséparable d'un travail social d'éducation et d'activisme politique, qui se déploie au sein des réseaux hybrides, à l'intersection du monde littéraire traditionnel (librairies, universités) et de nouveaux espaces de rencontre et de diffusion culturelle comme les cafés pratiquant le slam ou les locaux associatifs *afro*.

On le voit, l'étude même rapide des œuvres poétiques publiées depuis les années 1980 au Brésil sous le titre d'*orikis* fait émerger non pas un genre dont on pourrait déterminer les attributs, mais des séries de lignes de tension articulées par la référence au modèle original. L'étiquette générique empruntée a servi aux uns à prendre leurs distances avec le canon poétique national pour viser une perspective internationale, quand il a servi à d'autres au contraire à réaffirmer ce canon local tel qu'il avait été énoncé dans la première partie du vingtième siècle – ou à aménager des positions médianes entre ces deux points polaires. Si la ligne de tension entre des usages panafricains et des usages néo-modernistes est bien prégnante, elle ne doit de fait pas cacher la diversité des textes de chaque tendance, ni la grande porosité qui existe entre elles. À côté d'auteurs comme Nascimento et Risério qui projettent dans le genre de *l'oriki* des conceptions antagonistes de l'histoire littéraire et culturelle brésilienne, nombre d'auteurs tracent leur chemin quelque part entre ces deux positions. On songe notamment à Ricardo Aleixo, auteur de la section « Orikis » dans *A roda do mundo*, et à Ronald Augusto, en particulier dans *Puya*²⁷. Aleixo et Augusto allient un certain africanisme avec une démarche avant-gardiste et anti-essentialiste qui les rend inclassables dans un système binaire. Leurs *orikis* s'apparentent à la fois à ceux de Nascimento et à ceux de Risério, tout en apportant des éléments différents, comme l'expérimentation visuelle et la performance. Par exemple, le poème « Xangô²⁸ » de Ronald Augusto réinvente *l'oriki* en reliant l'acte yoruba traditionnel de dénomination de la divinité avec la radicalité de l'expérimentation des concrétistes, délivrant en quelque sorte les promesses de rapprochement contenues dans le texte préfaciel de Campos pour Risério, et par là même, illustrant sa propre doctrine de la « *transnegressão* », selon laquelle le poète afro-brésilien aurait pour devoir de déplacer et de réinventer en permanence les formes et les figures de la « négritude », dans un travail toujours recommencé de lutte contre l'essentialisme et le figement des identités²⁹.

Les quatre dernières décennies ont ainsi vu l'apparition progressive d'un horizon d'attente associé à l'étiquette générique d'*oriki*, permettant aux auteurs d'élaborer des stratégies de positionnement complexes au sein du champ poétique, dialoguant les uns avec les autres par le prisme de cette référence. Ce genre traditionnel associé à l'acte de nommer, de renforcer et de faire exister plus intensément en nommant, devient alors une image même du

²⁷ Ricardo Aleixo, « Orikis », dans Ricardo Aleixo et Edimilson de Almeida Pereira, *A roda do mundo*, Salvador, Mazza Edições, 1996. Ronald Augusto, *Puya*, Porto Alegre, Biblos, 1992.

²⁸ Ronald Augusto, « Xangô », *Puya*, Porto Alegre, Biblos, 1992, p. 41.

²⁹ Ronald Augusto, « Transnegressão », *The Afro-Brazilian Mind, Contemporary Afro-Brazilian Literary and Cultural Criticism*, dir. Niyi Afolabi, Márcio Barbosa et Esmeralda Ribeiro, Trenton et Asmara, Africa World Press, 2007, p. 91.

fonctionnement des catégories génériques, mobilisées par les poètes pour essayer de déterminer, dans la tension même entre les sens qu'ils donnent à ces catégories, leur nom individuel et collectif.

Pour citer cet article : Cyril Vettorato, « L'oriki dans la poésie brésilienne moderne : Histoire et enjeux d'une migration générique », SFLGC, Bibliothèque comparatiste, publié le 01/07/2019.