

DOMINIQUE CASAJUS

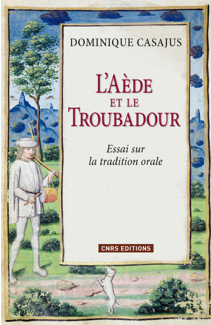
L'ÀÈDE
ET LE
TROUBADOUR

*Essai sur
la tradition orale*

CNRS EDITIONS



Présentation de l'éditeur :



Homère a-t-il réellement existé ? La question ne se pose plus mais celle de la composition de l'*Illiade* et de l'*Odyssee* demeure. Œuvre collective de plusieurs générations d'aèdes, finalement fixée par les grammairiens d'Alexandrie, elle soulève le problème de sa diffusion orale : comment la poésie se transmet-elle à travers les siècles ? Jusqu'à quel point le passage à l'écrit influence-t-il l'original ?

Dominique Casajus répond à ces questions en établissant le parallèle entre l'épopée homérique et d'autres poésies orales : celle des anciens Arabes, des Touaregs, des bardes serbo-croates du début du XX^e siècle sans oublier bien sûr les troubadours médiévaux qui brodaient à l'infini, dans une posture poétique solitaire, sur le thème de l'amant délaissé.

À travers une constellation de figures poétiques, l'ouvrage permet au lecteur d'aujourd'hui de découvrir l'univers de la littérature orale et ses modes de création poétique entre mémoire et improvisation.

Dominique Casajus, directeur de recherches au CNRS, enseigne à l'École des hautes études en sciences sociales. Il a consacré plusieurs ouvrages à la culture et à la poésie des Touaregs ainsi qu'à l'histoire de leurs premiers contacts avec le monde européen.

**L'aède
et le troubadour**

Dominique Casajus

L'aède et le troubadour

Essai sur la tradition orale

CNRS ÉDITIONS

15, rue Malebranche – 75005 Paris

© CNRS Éditions, Paris, 2012
ISBN : 978-2-271-07421-8

Sommaire

Introduction	7
Chapitre 1. Retour sur le dossier H	19
<i>Diction formulaire et poésie orale</i>	24
<i>Quand il y a formule et formule</i>	31
<i>Poésie et mémoire</i>	35
Chapitre 2. Quelques jours de la vie d'Homère	45
<i>L'impertinent abbé</i>	46
<i>Parry et Lord, ou l'ambiguë résurrection d'Homère</i>	50
<i>Rousseau ou le deuil d'Homère</i>	58
<i>Wood sur les traces d'Homère</i>	63
Chapitre 3. L'homme qui souffre et l'esprit qui crée	71
<i>Poètes et rhapsodes</i>	73
<i>Une poésie de la solitude</i>	77
Chapitre 4. La déploration sur les ruines	89
<i>Le prince errant</i>	90
<i>Le campement abandonné</i>	99
<i>Le poète fou</i>	106
Chapitre 5. Les poètes de l'amour parfait	115
<i>Le troubadour et le jongleur</i>	116
<i>Le fin amant</i>	122
<i>L'éloignement du poète</i>	131

Chapitre 6. Rivalité poétique et poésie amoureuse	135
<i>Amants sincères et rivaux médisants</i>	136
<i>La thèse Köhler-Duby</i>	145
<i>Des lauzengiers touaregs</i>	153
<i>Parler à la première personne</i>	165
<i>Envoi</i>	169
Épilogue : Les premiers et les derniers	173
Bibliographie	187

Introduction

Claude Lévi-Strauss a raconté un jour que, peu après que l'École pratique des hautes études l'eut en 1951 appelé à occuper la chaire des « Religions comparées des peuples non civilisés », il ressentit le besoin d'en changer le titre¹. Trois ans plus tard, la chaire était à sa demande rebaptisée « Religions comparées des peuples sans écriture ». Si une chaire portait aujourd'hui un tel nom, nul doute que son titulaire exigerait lui aussi qu'on la rebaptise. Des peuples « sans écriture », ça n'existe plus. Même les nomades du Mato Grosso en qui l'auteur de *Tristes tropiques* voyait les fragiles et tendres représentants d'une humanité encore ignorante de l'écriture ont sans doute appris aujourd'hui à manier l'un ou l'autre des systèmes de représentation de la langue que nous désignons par ce mot. Bien sûr, la maîtrise de l'écriture est inégalement partagée de par le monde, mais même dans les sociétés où elle est peu répandue, le fait scripturaire est toujours présent d'une manière ou d'une autre : des écrits circulent, des spécialistes sont à même de les produire ou de les déchiffrer lorsqu'on leur en fait la demande. Pensons aux Méos du nord de l'Inde chez qui Raymond Jamous a séjourné au cours des années 1980². Illettrés pour la plupart, ces musulmans confiaient au Brahmane du village la gestion de généalogies familiales qu'ils n'auraient pas été en mesure de déchiffrer mais dont seul leur importait qu'elles existassent et qu'elles fussent à jour. De même, un

1. Lévi-Strauss 1988 : 81-82.

2. Jamous 1991.

remède répandu au Sahel et au Maghreb consiste, pour ainsi dire, à boire de l'écrit. Le clerc consulté écrit les versets coraniques idoines sur une planchette qu'il lave pour faire boire l'eau du lavage à son client – lequel serait bien incapable de lire ce qu'on a écrit pour lui et ne s'en soucie d'ailleurs pas. De même encore, à son retour de Marrakech en 1953, Elias Canetti a évoqué les écrivains publics de la place Djemaa-el-Fna, où leurs écritoirs alignés dessinaient comme un îlot de silence au milieu du vacarme alentour³. Ils ne devaient pas différer beaucoup de ceux qui officiaient autour du charnier des Saints-Innocents dans le Paris d'Ancien Régime, écrivant selon les désirs du chaland, qui une supplique au roi, qui une demande de faveur, qui une lettre d'amour⁴. Le métier se pratique toujours⁵, parfois modernisé par l'informatique. Nous-mêmes confions à des spécialistes patentés – notaires, officiers d'état-civil, huissiers, etc., qui sont pour nous ce que les brahmanes sont pour les Méos – l'établissement de documents écrits que nous savons importants mais que nous ne sommes pas habilités à produire et avons souvent du mal à comprendre dans tout leur détail. De tels spécialistes sont des hommes d'écriture, au sens qu'on donne à « écriture » lorsqu'on dit que quelqu'un est « employé aux écritures », et le mot n'a pas ici la même acception que quand il désigne le fait scripturaire en général.

Le mot prend encore une autre acception lorsque nous disons, par exemple, que tel grand écrivain a voué sa vie à l'écriture. « Écrire » consiste ici à produire une œuvre littéraire, c'est-à-dire un objet verbal d'une sorte particulière, à laquelle nous attribuons une valeur éminente. Cette écriture-là, certains peuples en sont peut-être dépourvus. Il est d'ailleurs probable qu'elle n'est apparue que bien après que les hommes eurent appris à représenter les sons ou les mots de leurs langues : les

3. Canetti 1980 : 91-92.

4. Métayer 2000.

5. Voir les articles de Anne-Valérie Nogard (1997) et Patrick Williams (1997), ainsi que l'introduction du volume où ils ont paru (Fabre 1997).

plus anciennes tablettes sumériennes, de même que les tablettes minoennes, portent des documents comptables ou administratifs et non des textes littéraires. Le souci dont elle témoigne, en revanche, est certainement universel, et nous pouvons, nous, ethnologues, en témoigner. Beaucoup parmi nous s'intéressent en effet à ce que, non sans oxymore, nous appelons la littérature orale. Cet intérêt tient à un fait essentiel à notre pratique professionnelle. La matière première de nos travaux n'est autre que la parole de ceux qui nous accueillent et nous accordent l'hospitalité durant nos enquêtes. Si l'on veut reconnaître une spécificité à l'ethnologie parmi les diverses sciences humaines, elle se réduit peut-être à ce que ses praticiens doivent pour recueillir leurs données se plonger dans un continuum langagier dont ils ne peuvent s'abstraire. « Participer », comme l'ethnologue se doit, paraît-il, de le faire depuis Bronislaw Malinowski, c'est avant tout éprouver, et parfois dans l'angoisse, l'opaque massivité de ce continuum. Or tout n'a pas la même valence dans cette multitude de paroles car, selon des modalités variables d'une société à l'autre, nos hôtes privilégient certaines d'entre elles. La « littérature orale » est tout simplement l'ensemble de ces paroles privilégiées à un titre ou à un autre. Leur production mobilise des savoir-faire fort variés, élémentaires ou raffinés, que nos collègues anglophones appellent avec bonheur des *Verbal arts*. Peut-être pourrions-nous parler d'« arts langagiers »...

Si la figure de l'écrivain n'est pas universelle, celle du littérateur, la notion de littérature une fois élargie ainsi, le devient sans conteste. Plus d'un lecteur peut-être, s'indignant d'une généralisation qu'il jugera bien désinvolte, protestera qu'il y a une différence de nature entre ce que nous appelons usuellement « littérature » et la littérature orale telle qu'elle est ici définie. En réalité, cette définition suppose seulement que l'une et l'autre témoignent du même souci, celui de façonner dans une matière scripturaire ou vocale des objets verbaux plus précieux que les paroles éparses qui naissent tous les jours de nos interactions langagières. Quant à savoir jusqu'à quel point elles diffèrent, c'est précisément la question que le

présent livre entend poser. Toutefois, elle n'y sera pas posée dans toute sa généralité. Parmi ces paroles privilégiées qui constituent la littérature orale, je ne considérerai que celles qui se singularisent par des traits *formels*, et y ferai référence en parlant de « poésie orale », sans préjuger ni de leur contenu ni de l'aspect particulier – prosodique, rythmique, phonétique, mélodique, etc. – sous lequel leur forme les singularise. En d'autres termes, la « poésie orale » sera ici le sous-ensemble des paroles dont le caractère privilégié est perceptible dans leur forme même. Or il se trouve que, si les ethnologues ne s'égareraient plus aujourd'hui à parler de peuples « sans écriture », certains d'entre eux ne dédaignent pas d'opposer, dans une de ces antithèses dont la profession est si friande, la poésie écrite et la poésie orale.

Cette antithèse fut même à la base des travaux de deux savants que les lecteurs d'Ismail Kadaré connaissent bien, quoique parfois sans le savoir : Milman Parry et Albert Lord. Ils sont le lointain modèle des deux homéristes irlandais dont *Le dossier H* retrace les tribulations – un modèle bien plus fascinant que la copie. Parry et Lord ont montré dans les années 1930 que les bardes serbo-croates, loin d'apprendre par cœur les épopées qu'ils récitaient les soirs de ramadan, recréaient à chaque exécution un chant nouveau. Ces hommes devaient pour cela développer en eux des mécanismes mentaux qui leur permirent de fabriquer des vers à la demande. Leur apprentissage consistait moins à apprendre des chants qu'à apprendre à les composer dans l'urgence de l'exécution. De façon paradoxale, bien que leurs chants ne fussent jamais tout à fait les mêmes d'une prestation à l'autre, ils niaient en être les auteurs et prétendaient se contenter de répéter mot pour mot ce que leur avait livré la tradition. C'est que, se laissant guider par des schémas formulaires profondément intériorisés, ils avaient l'impression, comme le disait à peu près l'un d'eux, que « le chant va son chemin sans qu'on ait trop à y penser⁶ ». Dans ces conditions, on ne saurait considérer les diverses réalisations d'une épopée

6. Lord 1960 : 95.

comme les versions différentes et plus ou moins fidèles d'un texte préexistant. Faisant de l'épopée serbo-croate le paradigme de la poésie orale, Lord l'a opposée comme telle à la poésie écrite dans un passage péremptoire de son *Singer of Tales*⁷ :

Pour le poète oral, le moment de l'exécution est aussi celui de la composition. Dans le cas du poème écrit, il y a un hiatus (*gap*) entre la composition et la lecture ou l'exécution ; dans le cas du poème oral, cet hiatus n'existe pas parce que la composition et l'exécution sont deux aspects du même moment. [...] Un poème oral n'est pas composé *pour* mais *dans* l'exécution. [...] Chanteur, exécutant, compositeur et poète ne font qu'un, sous différents aspects *mais au même moment*. Le chant, l'exécution, la composition sont les facettes d'un même acte.

Ces aphorismes auront été la charte d'un mouvement d'idées et de recherches connu dans le monde anglo-saxon sous l'appellation de théorie orale-formulaire (*Oral-Formulaic Theory*⁸) : d'innombrables chercheurs entreprirent de démontrer, chacun dans son domaine, que tel ou tel grand texte de la littérature universelle avait en réalité été pris sous la dictée de bardes composant à la manière des chanteurs serbo-croates. La *Chanson de Roland*, les odes de l'Arabie ancienne, la *Théogonie* d'Hésiode..., c'étaient autant d'œuvres qui devaient, à les en croire, être retranchées du domaine de l'écrit. Ce mouvement ne faisait que généraliser les conclusions de Parry et Lord eux-mêmes, puisque les deux hommes avaient cru pouvoir déduire de leurs observations en Yougoslavie que l'épopée homérique était l'œuvre d'aèdes semblables aux bardes serbo-croates. Il y eut dans tout cela des découvertes indiscutables, et aussi pas mal de dogmatisme : comme souvent, les épigones avaient été trop zélés, et moins nuancés que les maîtres. Nombre de ces publications apparaissent aujourd'hui comme les couplets incantatoires d'une célébration conjointe de la mort de l'auteur et de l'abolition du texte, proclamées l'une

7. Lord 1960 : 13.

8. Voir, par exemple, Foley 1988.

et l'autre en un temps où la nouvelle critique associait pour sa part la mort de l'auteur à l'avènement du texte. Et puis, Ruth Finnegan le fit remarquer dans un article perfidement intitulé « *What is oral literature anyway?* ?... », il n'est pas si facile de circonscrire un objet unique et identifiable qu'on puisse appeler « littérature orale » et opposer comme tel à la littérature écrite : les bardes serbo-croates constituent sans doute un cas remarquable, mais il existe ailleurs des poètes oraux qui élaborent leurs compositions dans la solitude avant que des rhapsodes ne les mémorisent pour les livrer au public. Pour ces poètes pourtant oraux, il y a bien, n'en déplaise à Lord, un hiatus entre la composition et l'exécution.

Tout cela explique peut-être que, hormis les bribes qui s'en retrouvent dans l'œuvre d'un Jack Goody, la théorie orale-formulaire a à peu près disparu du paysage universitaire il y a une vingtaine d'années. Florence Dupont l'a cependant renouvelée il n'y a pas très longtemps dans un beau livre où elle évaluait pour la Grèce ancienne les effets de l'hiatus entre composition et exécution dont parlait Lord. Les rhapsodes qui concouraient lors des fêtes panhelléniques récitaient des épopées qu'ils disaient tenir d'un temps où les aèdes composaient encore dans le moment même de leur prestation publique. Mais ce temps était alors révolu, et le vieux Démococcos improvisant devant les convives d'Alcinoos n'était plus dans leurs chants qu'une fiction littéraire. L'auteur parle à ce sujet d'une disjonction entre l'énonciation « réelle » et l'énonciation « fictive » que l'énoncé met en scène. Selon elle, c'est « ce passage de l'énonciation réelle à l'énonciation fictive comme lieu de production de l'énoncé qui, plutôt que l'écriture, pourrait servir d'origine historique à la littérature, s'il faut lui en chercher une qui s'enracine dans la réception¹⁰ ». Comme ce qu'elle appelle l'« énonciation réelle » consiste en la profération de chants préalablement composés, tandis que l'« énonciation fictive » est

9. Finnegan 1976. Voir aussi Finnegan 1977. On trouve des idées assez semblables dans Rosenberg 1987.

10. Dupont 1998 : 77.

le souvenir littéraire d'un temps où les chants étaient composés au fur et à mesure de leur exécution, on retrouve l'antithèse lordienne, débarrassée de la référence à l'écriture – Albert Lord corrigé par Ruth Finnegan en quelque sorte. Plus récemment, deux colloques¹¹, auxquels s'ajoutent les livres que David Bouvier et Elizabeth Minchin¹² ont consacrés au rôle de la mémoire dans la composition des épopées homériques, montrent que les hellénistes sont en train de reprendre sur nouveaux frais l'examen des propositions de Parry et Lord. On doit s'en féliciter ; ils avaient tous deux bouleversé notre perception de l'oralité, et ne méritaient pas l'oubli où les excès de leurs disciples les ont fait sombrer. Si les hellénistes l'ont maintenant compris, les ethnologues français continuent benoîtement à étudier la littérature orale comme on le faisait avant que nos deux homéristes n'entreprennent leur voyage dans les Balkans. Il n'est donc pas superflu d'intervenir comme ethnologue dans ce débat renaissant, et je le ferai ici en deux temps.

Tout d'abord, l'aventure de Parry et Lord nous occupera durant deux chapitres, où leur histoire sera racontée avec quelque détail. C'est une belle histoire, et il n'est pas étonnant qu'Ismayl Kadaré ait voulu en faire un roman. Je reviendrai en même temps sur la question que leur adressait Ruth Finnegan : « C'est quoi, au fait, la littérature orale ? » À la question en elle-même, j'ai répondu par avance lorsque j'ai dit ce que j'entendais par « littérature orale ». Mais, comme notre auteure rétorquerait probablement que l'objet ainsi défini a des contours passablement flous, il faudra préciser notre affaire. Je me demanderai en même temps si les épopées homériques – que nous connaissons sous forme écrite mais dont nous ne

11. Les actes de l'un de ces colloques sont publiés (Létoublon & Dik 1997). Les actes du second, « Enjeux théoriques des débats sur la formule homérique », tenu à l'Université de Lille 3 en avril 2000, ne le sont à ma connaissance pas encore.

12. Bouvier 2002 ; Minchin 2001. Ajoutons aussi, contribution en acte à la théorie orale-formulaire, la merveilleuse traduction de l'*Illiade* par Philippe Brunet (Homère 2010), dont j'ai pris connaissance peu avant de livrer ce livre à la presse.

saurons sans doute jamais comment au juste elles ont été composées – ont quelque chose à nous apprendre là-dessus. C'est donc la question homérique qui dominera cette première partie de notre parcours. Il eût été déraisonnable d'en exposer tous les méandres, mais j'ai voulu – tout en me limitant à ce qu'exigeait mon propos – faire sentir la richesse des débats auxquels elle a donné lieu. Jean-Jacques Rousseau lui-même y a pris une part qui n'est pas pour rien dans ce statut de précurseur de l'ethnologie que Claude Lévi-Strauss a voulu lui reconnaître. Car je ne parlerai pas de tout cela en helléniste, et pour cause, mais en ethnologue convaincu que les travaux des homéristes ont beaucoup à lui apprendre. Attardons-nous en effet un instant sur la figure d'Homère. Elle nous est à la fois lointaine et familière. Aussi haut que remontent les témoignages disponibles, les textes dits homériques se présentent comme une parole venue d'ailleurs, et même les Grecs de l'époque classique les tenaient déjà pour le vestige d'un monde disparu. Mais l'école a fait du vieil aède un de nos familiers, le compagnon grave de nos années de collège. La disparition programmée de l'enseignement du grec n'y a rien changé, puisque des éditions abrégées de l'*Illiade* ou de l'*Odyssée* figurent aujourd'hui parmi les manuels recommandés aux élèves du cours élémentaire. Or l'apport de Parry a été de montrer combien la trompeuse familiarité des épopées homériques nous avait égarés, car elle nous avait portés à leur appliquer indûment nos propres canons littéraires. D'autres canons étaient mieux adaptés, que le grand homériste a su mettre au jour. Homère en est devenu plus intelligible, mais beaucoup moins familier. Ce double mouvement de rapprochement et d'éloignement n'est-il pas au principe de l'ethnologie et des sciences sociales en général ? Leur programme est de rendre intelligible la vie des hommes en société. Intelligibles, des hommes parfois très lointains dans le temps ou l'espace nous le sont effectivement devenus, mais au prix d'une extranéité qui s'en est souvent accrue. Un exemple. Lorsque Louis Dumont entreprit sa formation indologique, le système indien des castes était depuis au moins un siècle une figure familière

de l'univers savant¹³. Familière mais incompréhensible. *Homo hierarchicus* en a fait ressortir la logique interne, de sorte que, si du moins nous adhérons aux hypothèses dumontiennes, nous pouvons dire que nous le comprenons un peu mieux. Mais nous mesurons du même coup combien nos propres sociétés sont mues par des ressorts différents : l'Inde des castes nous est désormais moins familière. Et cela ne tient d'ailleurs pas à ce que les Indiens relèveraient d'une humanité lointaine et irrémédiablement étrangère. D'abord parce que Dumont nous a par ailleurs rendu plus proche la figure indienne du renonçant, en montrant que les valeurs qui l'animent sont peu ou prou celles qui ont fondé chez nous l'individualisme moderne. Ensuite parce nous pouvons faire la même expérience à propos de nous-mêmes. L'habitude nous dissimule une bonne part de nos actes ; l'urgence nous en dissimule une autre part, pressés que nous sommes de réagir aux situations dans lesquelles nous sommes pris. D'où le sentiment d'étrangeté que nous éprouvons lorsqu'un bon sociologue fait surgir devant nous un pan jusque-là invisible de notre vie sociale. Si l'œuvre d'un Bourdieu a tant de prix, c'est entre autres choses parce qu'elle a montré combien les ressorts véritables de notre vie scolaire et universitaire avaient peu à voir avec le savoir et la pédagogie. Le monde qu'elle nous a dévoilé est intelligible de part en part, mais inconfortablement étrange.

Les deux chapitres suivants seront consacrés à quelques-uns de ces poètes oraux que Ruth Finnegan reprochait à Parry et Lord d'avoir négligés : les poètes qui composent leurs chants avant de les livrer au public. Là, je partirai de mon expérience ethnographique en pays touareg. Dès que j'ai été à peu près capable de les comprendre, les poèmes que j'y ai recueillis m'ont donné le même genre d'émotions que ceux dont j'avais fait ma nourriture jusqu'alors. Familiarité... Mais ils ne s'écrivent pas. Pourtant les Touaregs ont un alphabet, vieux de plus de deux millénaires, et quelques-uns d'entre eux lisent et écrivent l'arabe

13. Dumont 1966, chapitre 1 ; voir aussi le beau livre de Roland Duvvernois (2007).

– sans parler de ceux, de plus en plus nombreux aujourd'hui, qui ont été à l'école et maîtrisent notre alphabet. Voilà donc une société qui connaît l'écriture, et où les poètes ne sont pas des écrivains : ce monde n'était en réalité pas si familier que j'avais eu l'ingénuité de le croire. Des Touaregs, nous passerons à une tradition où ils ont beaucoup puisé, la poésie arabe de l'antéislam. Le chemin emprunté sera le même que celui de Parry et Lord, mais nous le parcourrons en sens inverse. Leur intérêt pour une poésie apparue à l'aurore d'une grande civilisation les avait peu à peu conduits vers des bardes contemporains ; depuis les Touaregs dont j'ai recueilli les vers, je remonterai jusqu'aux poèmes que les premiers anthologues de l'islam alors naissant ont transcrits au début de l'ère hégirienne. Selon toute vraisemblance, ni les poètes de l'Arabie archaïque, ni celui ou ceux auxquels nous devons l'*Illiade* et l'*Odyssee* n'étaient des écrivains, et leurs compositions nous seraient perdues si elles n'avaient pas été transcrites en un temps où leur voix allait bientôt s'éteindre. La voix des bardes yougoslaves et des poètes touaregs, il nous a été donné de l'entendre quand elle résonnait encore ; elle a été pour Parry et Lord un point d'arrivée, pour moi elle a été un point de départ.

Les deux derniers chapitres proposeront un excursus sur les troubadours. Leur présence ici peut surprendre, mais plusieurs raisons m'ont paru la justifier. Tout d'abord, la figure de poète qui se dégagera peu à peu de mon examen de la poésie touarègue et de la poésie arabe ne leur est pas étrangère. Il est admis, en effet, que les troubadours ont été les premiers en Europe à mettre en scène un narrateur parlant à la première personne de ses propres sentiments – en l'occurrence des sentiments amoureux¹⁴. Or, nouvelle en Occident, cette association de l'amour et de la poésie fut dès l'antéislam chose d'évidence pour les Arabes. On pourrait certes évoquer le précédent plus lointain de la poésie érotique romaine, mais les troubadours comme les Arabes du Paganisme se singularisent en ce que le narrateur qu'ils mettent en scène chante non

14. Voir, par exemple, Zink 2003.

les délices de l'amour mais la douloureuse solitude de l'amant délaissé, tous traits qu'on retrouve dans les poèmes touaregs contemporains. Je ne sortirai pas de mon sujet en parlant de ce narrateur éploré, car sa solitude est une image transposée de la situation des poètes qui le mettent en scène : au contraire des bardes serbo-croates et des aèdes de la Grèce archaïque, ils composent dans la solitude. De plus, les troubadours nous aideront à dépasser les lourdes antithèses sur lesquelles Lord a cru devoir fonder sa réflexion. Un point les distingue en effet de leurs homologues arabes ou touaregs, si comparables qu'ils leur soient par ailleurs : leur répertoire semble avoir été au moins pour partie le fruit d'un travail de plume. Ils étaient donc des écrivains, mais des écrivains dont les compositions étaient destinées à une réception orale. Enfin, il valait la peine de conduire à propos des troubadours une expérience analogue à celle à laquelle Homère a donné lieu. Eux aussi nous paraissent familiers, moins à cause de ce qu'en ont écrit nos érudits (les lecteurs de Gaston Paris, d'Alfred Jeanroy, de Joseph Anglade, de René Nelli ou de Pierre Bec ne sont pas légion) qu'à cause de ce que charrie à leur sujet toute une littérature demi-savante. Et une fois de plus, c'est une apparence trompeuse. Les vulgarisateurs l'oublient ; on peut craindre que les chercheurs qui plaquent sur le corpus troubadouresque le pesant appareil de la rhétorique lacanienne ne l'oublient eux aussi.

Bien sûr, ce livre n'épuisera pas la question de la distinction entre poésie écrite et poésie orale – au sens donné ici à cette locution. C'est justement d'avoir voulu apporter des réponses définitives à cette question que la théorie orale-formulaire est morte, et il n'était pas question de renouveler les mêmes errances. Il m'a paru heuristiquement plus fécond de décomposer en ses constituants la compacte antithèse par laquelle Lord l'a initiée. Il opposait, comme on l'a vu, des poèmes oraux composés en présence du public par des hommes qui ne se voyaient pas comme des auteurs, à des poèmes que leurs auteurs écrivaient en vue d'une exécution ou d'une lecture ultérieures. Ce qui revenait implicitement à faire intervenir trois paramètres dont chacun était susceptible de prendre deux

valeurs : 1) la matière première de l'objet verbal, qui peut être orale ou écrite ; 2) sa production, qui peut être contemporaine de l'exécution ou lui être antérieure ; 3) ses producteurs, qui peuvent se considérer comme des auteurs ou de simples exécutants. Nous verrons dans le cours du livre qu'il y ajoutait un quatrième paramètre : la diction, qui peut être formulaire, ou autre. On pourrait établir une typologie en donnant à ces paramètres toutes les valeurs possibles, mais l'exercice serait artificiel. De plus, ils ne sont pas définis de façon si tranchée que Lord l'a cru. L'écrit est toujours plus ou moins présent ; si la diction est un paramètre crucial, elle est difficile à caractériser ; il y a plusieurs façons d'être l'« auteur » de ses paroles, etc. J'ai donc préféré parcourir trois traditions littéraires en ayant ces paramètres en tête, c'est-à-dire en précisant bien sous quel rapport je les comparais. C'était un bon moyen, m'a-t-il semblé, de faire fond sur les intuitions de Parry et Lord sans retomber dans les ornières où leurs disciples ont égaré la théorie orale-formulaire. L'entreprise m'aura au bout du compte permis de proposer, face à la figure de poète oral que les deux homéristes ont dégagée, une autre figure de poète, qui tient à l'oralité, quelque place qu'elle fasse à l'écrit, et qui se distingue comme telle de ce que nous appelons aujourd'hui un poète. On la verra se préciser de chapitre en chapitre, mais en même temps que je la dessinerai, je montrerai comment mes recherches m'ont peu à peu amené à l'imaginer. Ce livre invite donc le lecteur à reparcourir une partie au moins de ce qui a été mon chemin, à prendre connaissance des débats, certains clos, d'autres non, où mes devanciers se sont affrontés. Les conclusions auxquelles je suis parvenu sont le fruit d'une longue conversation avec des auteurs innombrables, illustres ou obscurs. Je n'ai pas souhaité que ma voix couvre totalement la leur.

Cet ouvrage reprend, sous une forme remaniée, la matière de divers articles, dont les références seront à chaque fois rappelées. Si je crois pouvoir cependant le considérer comme un livre et non comme un recueil d'articles, je le dois aux conseils, aux critiques et aux injonctions amicales de Maurice Poulet, à qui je tiens à dire ma reconnaissance.

Retour sur le dossier H¹

J'ai promis une histoire, la voici. Elle commence en 1928, lorsque Milman Parry alors âgé de 26 ans soutint en Sorbonne une thèse intitulée *L'épithète traditionnelle dans Homère*². Il s'y était intéressé à ces épithètes indéfiniment répétées qui depuis l'époque alexandrine au moins n'avaient cessé d'intriguer, d'embarrasser ou d'agacer les commentateurs. Pour un Lucien de Samosate, elles étaient matière à rire :

Ô Zeus, dieu des amis, des hôtes, des compagnons, du foyer, de l'éclair, protecteur des serments, rassembleur des nuages, maître du tonnerre et sous quelque autre nom que t'invoque le cerveau brûlé des poètes, surtout quand ils sont embarrassés pour la mesure ; car alors tu deviens pour eux celui aux maints noms afin de soutenir la chute du mètre et de remplir le vide du rythme³.

Charles Perrault quinze siècles plus tard ne disait guère autre chose⁴ :

Ce Poète, pour faciliter sa versification, a commencé par équiper tous ses Héros & tous ses Dieux, de plusieurs épithètes de différentes longueurs, pour finir ses vers pompeusement &

1. Une première version de ce chapitre a paru dans Jean Derive & Ursula Baumbardt (dir.), *Paroles nomades. Écrits d'ethnolinguistique africaine en hommage à Christiane Seydou*, 2005, Paris, Karthala.

2. M. Parry 1928 ; voir A. Parry 1971, Lamberterie 1997.

3. Cité dans M. Parry 1928 : 167.

4. Perrault 1692 : 109-110.

commodément. Achille est divin, il est un Dieu, il est semblable à un Dieu ; il est bien botté, il est bien coiffé, il a les pieds légers ; & tout cela non point selon le cas dont il s'agit, mais selon qu'il reste plus ou moins de place à remplir pour achever le vers.

Jugement dans lequel Desmarets de Saint-Sorlin l'avait précédé de quelques décennies⁵ :

Plusieurs [des épithètes qu'Homère emploie] sont oisives et inutiles, et la plupart sont enflées, importunes, et lassantes par leur continuelle répétition, pour remplir son vers, qui n'a souvent d'autre beauté que l'épithète composée de deux mots.

L'erreur était là de juger Homère selon des canons qui ne lui sont pas adaptés. Il y a cependant derrière ces moqueries faciles l'idée juste que la diction homérique est influencée par le mètre. Cette idée s'est précisée au cours du XVIII^e et du XIX^e siècles, et Parry l'a faite sienne. Mais son grand apport est d'avoir montré que les épithètes forment un système. Bien qu'il s'agisse de choses assez connues, il ne sera pas inutile ici de donner brièvement une idée de ce système. Un grand nombre de vers homériques comportent un fragment composé d'un nom propre au nominatif et d'une locution épithétique. Ainsi les séquences *polutlas dios Odusseus* (« le divin et endurant Ulysse »), *podarkês dios Achilleus* (« le divin Achille aux pieds agiles »), *anax andrôn Agamemnon* (« le roi des hommes Agamemnon ») remplissent exactement l'espace compris entre la césure féminine⁶ et la fin du vers.

5. Desmarets de Saint Sorlin 1673 : 72-73.

6. Rappelons que l'hexamètre dactylique est composé de six pieds dont les quatre premiers peuvent être des dactyles (– u u) ou des spondées (– –), dont le cinquième est en général un dactyle, et dont le sixième est soit un spondée soit un trochée (– u). Les pauses que Parry fait intervenir dans son analyse sont la césure dite féminine ou trochaïque (entre les deux brèves du troisième pied) ; la césure hepthémimère (après la longue du quatrième pied) ; la diérèse bucolique (entre le quatrième et le cinquième pied) ; la césure penthémimère (après la longue du troisième pied). Les contraintes

Lorsqu'il s'agit de remplir l'espace compris entre la césure hepthémimère et la fin du vers, les mêmes héros deviennent respectivement : *polumêtis Odusseus* (« Ulysse le très rusé ») ou *ptoliporthos Odusseus* (« Ulysse le destructeur de villes »), *podas ôkus Achilleus* (« Achille aux pieds agiles ») ou *megathumos Achilleus* (« Achille au grand cœur »), *kreiôn Agamemnôn* (« le souverain Agamemnon »). Pour l'espace compris entre la diérèse bucolique et la fin du vers, Ulysse et Achille sont « divins » (*dios Odusseus, dios Achilleus*). Avant la césure penthémimère, Ulysse et Hector sont respectivement « rejeton des dieux » et « fils de Priam » (*diogenês Oduseus*⁷, *Hektôr Priamidês*).

Tous les héros de l'Iliade et de l'Odyssée disposent ainsi d'épithètes avec lesquelles ils forment un prédicat sujet allant exactement d'une pause à une extrémité du vers. Et, pour une pause donnée, cette épithète est généralement unique. Dans l'énumération qui précède, le seul cas où l'aède se donne le choix entre deux épithètes est celui d'Achille, qui peut être indifféremment « aux pieds agiles » ou « au grand cœur » après la césure hepthémimère. (Si Ulysse après la césure hepthémimère est parfois « destructeur de villes » au lieu d'être « très rusé », c'est que l'aède a alors besoin d'une biconsonne pour allonger la voyelle précédant la césure). Les mêmes remarques pourraient être faites aussi pour les cas obliques. Si bien que les épithètes homériques forment un système suffisant et nécessaire. Suffisant puisqu'il permet aux héros d'apparaître dans à peu près tous les contextes métriques ; nécessaire parce que, les épithètes superflues étant très rares, il suffirait de retirer à un héros une seule de ses épithètes attirées pour lui interdire d'apparaître dans certaines conditions métriques.

Parry appuie sa démonstration de quelques contre-exemples. Apollonios de Rhodes ou Virgile ont à l'occasion flanqué leurs héros d'épithètes à la manière d'Homère. Mais

typographiques m'interdisent de noter l'accentuation des mots grecs ; l'accent circonflexe signale les voyelles longues.

7. *Oduseus* et non *Odusseus*, la deuxième syllabe devant être brève.

ces épithètes ne sont ni nécessaires ni suffisantes. Ainsi, Énée est pourvu de plusieurs épithètes métriquement équivalentes (*pius, pater, bonus, tros*), ce qui est beaucoup plus que nécessaire. Et ces épithètes ne permettent pas de former des prédicats remplissant exactement un hémistiche. Si Virgile s'est parfois laissé aller à imiter Homère, il n'a pas compris le rôle que celui-ci faisait jouer aux épithètes : il y a chez lui des épithètes, mais pas de système épithétique.

Les vieux auteurs n'avaient donc pas tort de remarquer que chaque héros recevait une épithète « non point selon le cas dont il s'agit, mais selon qu'il reste plus ou moins de place à remplir pour achever le vers ». Mais ils n'avaient pas mesuré combien le procédé était systématique. Un tel système, estima Parry, est trop complexe et trop parfaitement agencé pour avoir été forgé par un auteur unique. On devait donc y voir le produit d'un lent processus au cours duquel chaque génération d'aèdes modifiait sans s'en apercevoir le stock d'épithètes qu'elle avait reçu : des épithètes nouvelles apparaissaient là où il en manquait encore, d'autres tombaient en désuétude parce que superflues, et le système approchait ainsi peu à peu de la perfection qu'il a finalement atteinte. Si d'autres avant Parry avaient perçu l'influence du mètre sur la langue d'Homère, David Bouvier souligne avec raison qu'il est là le premier à montrer que cette influence n'a pu s'exercer qu'avec le temps⁸. Le jeune homériste devenait ainsi, selon le mot d'un commentateur, le Darwin des études homériques : l'un avait expliqué l'apparition des espèces sans recourir à l'hypothèse d'un dieu créateur, l'autre expliquait celle de l'*Illiade* et l'*Odyssee* sans recourir à l'hypothèse d'un poète créateur⁹.

Les procédés de diction que Parry mettait au jour dans sa thèse y étaient dits « formulaires », et il faut citer ici ce qu'il entendait par « formule » : « Dans la diction des poèmes aédiques la formule peut être définie comme une expression qui est régulièrement employée, dans les mêmes conditions métriques, pour

8. Bouvier 2002 : 155.

9. Wade-Gery 1952, cité in Lord 1991 : 40.

exprimer la même idée essentielle. L'essentiel de l'idée, c'est ce qui en reste après qu'elle a été débarrassée de toute superfluité stylistique. Ainsi l'idée essentielle des mots *hêmos d'êrigêneia phânê rhododáktulos Êôs* [quand parut l'aurore au doigt de rose et fille du matin] est *quand l'aube vint* ; [...] celle de *polutlas dios Odusseus est Ulysse*¹⁰ ». Quant au fait que le système épithétique est l'œuvre de générations d'aèdes et non d'un auteur unique, il l'exprimait en le qualifiant de « traditionnel ».

Il avait aussi examiné dans sa thèse les groupes verbaux susceptibles d'accompagner les formules nom-épithète au nominatif. Là aussi, pour une idée donnée et une portion de vers donnée, l'aède se donne rarement le choix entre deux expressions. Ainsi, quand l'idée « un tel répondit » doit être exprimée dans l'hémistiche allant jusqu'à la césure féminine, elle l'est toujours par les mots : *ton d'êmeibet' epeita*. En combinant un tel groupe verbal avec une formule comme *polutlas dios Odusseus*, *podarkês dios Achilleus* ou *anax andrôn Agamemnon*, l'aède peut, de façon automatique et sans avoir à y réfléchir, fabriquer des vers entiers. Un grand nombre de groupes verbaux semblables permettent de fabriquer autant de vers exprimant diverses actions. Par exemple : *autar ho mermêrize polutlas dios Odusseus* (« ainsi méditait le divin et endurent Ulysse ») ; *entha kathezet' epeita polutlas dios Odusseus* (« et c'est là que vint s'asseoir le divin et endurent Ulysse »), etc. Notons l'économie de moyens rendue possible par ces formules : avec m groupes verbaux et n groupes sujets, c'est-à-dire avec $m + n$ éléments, on peut fabriquer d'une manière automatique $mx n$ vers. Parry étendit et systématisa ce genre de remarques dans deux articles publiés en 1930 et 1932, ce qui l'amena à affirmer, un peu vite peut-être, que l'ensemble de la diction d'Homère était formulaire.

10. M. Parry 1928 : 16.

Diction formulaire et poésie orale

La question se posait alors de savoir à quel besoin avait répondu un recours si constant à cette diction qui distingue Homère (si l'on convient de donner ce nom à celui ou ceux à qui nous devons l'*Illiade* et l'*Odyssee*) de tous les auteurs postérieurs. Ce besoin n'ayant pu être que constant lui aussi, la réponse semblait s'imposer¹¹ :

On ne peut imaginer qu'un seul besoin de cette sorte : la nécessité de composer oralement. Seule l'écriture pourrait le décharger de ce besoin, car seule elle permet au poète de confier au papier ses idées encore en gésine (*his unfinished idea*), et de consacrer toute son attention à chercher tranquillement une meilleure formulation. Sans l'écriture, le poète est forcé de recourir à une diction formulaire qui lui fournira des expressions toutes faites (*phrases all made*), et faites d'une manière telle qu'il lui suffira de très peu d'efforts mentaux pour qu'il en fasse des vers et des phrases qui se tiennent.

La réflexion du jeune homériste prend ici une orientation nouvelle. À aucun moment dans sa thèse, il n'avait risqué d'hypothèse sur le mode de composition de l'*Illiade* et de l'*Odyssee* ; la diction d'Homère y était simplement qualifiée de « traditionnelle¹² ». Elle devient dans ce passage l'indice d'une composition orale, et c'est désormais comme poète oral que Parry opposera Homère aux auteurs postérieurs. Nous voyons donc une première apparition de ce qui deviendra l'antithèse de Lord, esquissée d'un trait qui se fait plus précis à la page suivante, où il aborde les irrégularités métriques présentes dans les épopées homériques¹³ :

11. M. Parry 1971b : 317. Les articles de Milman Parry sont cités d'après le recueil publié par son fils Adam (A. Parry 1971).

12. Que les articles de 1930 et 1932 apportent du nouveau par rapport à la thèse a été bien aperçu par Ruth Finnegan (1991).

13. M. Parry 1971b : 318-319.

Le poète qui compose des vers à loisir est toujours en mesure d'éviter de laisser des fautes dans ses vers, mais le Chanteur, qui doit sans jamais s'arrêter suivre le flot des formules (*who without stopping must follow the stream of formulas*), risque toujours de faire des vers incorrects. Ce n'est pas le poète qui est ici à blâmer, mais une technique qui ne le met pas à l'abri des fautes, et qui, le forçant à composer à une vitesse où l'hésitation n'est pas permise, exclut qu'il puisse s'arrêter pour se corriger.

Parry s'était contenté plus haut d'évoquer un poète privé des facilités qu'offre l'écriture, et ce pouvait être indifféremment un poète composant à tête reposée les vers qu'il livrerait plus tard au public ou un chanteur composant dans l'urgence de l'exécution. Ici, son poète oral est sans ambiguïté un chanteur pour qui, comme le dira Lord dans son *Singer of Tales*, « composition et exécution sont deux aspects d'un même moment ». Une lecture rapide pourrait laisser croire qu'il considère de façon générale la diction formulaire comme la marque d'une composition orale, de quelque type qu'elle soit, tandis que les irrégularités métriques seraient plus spécifiquement l'indice d'une composition contemporaine de l'exécution. Mais une telle interprétation serait erronée car les seules irrégularités métriques qui retiennent son attention sont celles qu'occasionne le recours trop systématique à la diction formulaire. Tel l'hiatus qu'Homère a laissé s'introduire dans le vers *entha kathezet' epeita // Odussêos philos huios* « et c'est là que vint s'asseoir le fils chéri d'Ulysse » plutôt que de renoncer à la formule dont il désigne habituellement Télémaque après la césure féminine. Le raisonnement implicite de Parry semble avoir été le suivant : en l'absence d'écrit, le poète doit recourir à une diction spéciale qui, dans l'urgence de l'exécution, lui fait parfois commettre des erreurs. Il n'a donc pas pensé au poète qui, quoique dépourvu de l'écriture, ne composerait pas dans l'urgence. Il faut dire que ses sources n'envisaageaient guère cette éventualité. La seule exception est l'*Essai sur la littérature des Berbères* d'Henri Basset, qu'il cite en

1930, mais ce travail de seconde main n'a pas pu l'impressionner autant que les recherches du folkloriste Mathias Marko sur les bardes serbo-croates. Ces bardes composaient effectivement dans le moment même de l'exécution, et ce qu'en disait Marko rappelle étonnamment Homère. Ainsi, un chanteur prié de s'exercer devant le phonographe avait donné trois versions différentes pour le premier vers de l'un de ses chants¹⁴ :

<i>Beg Osman beg rano podranio</i>	Le Bey Osman bey s'est levé de bon matin
<i>Beg Osman beg na bedem izidje</i>	Le Bey Osman bey est monté sur les remparts
<i>Beg Osman beg niz Posa- vlje gleda</i>	Le Bey Osman bey regarde la plaine de la Save

Dans ces trois vers, le groupe sujet remplissant le premier hémistiche reste le même¹⁵, le second hémistiche étant rempli par un groupe verbal à chaque fois différent. Ce qui rappelle beaucoup la façon dont Homère fait précéder le groupe sujet *polutlas dios Odusseus* de groupes verbaux qu'il peut faire varier selon ses besoins. On imagine sans peine que de telles remarques intéressèrent davantage Parry que les notations imprécises de Basset. Elles l'incitèrent à se rendre en Yougoslavie pour y reprendre le travail de Marko. Et là, il recueillit auprès de bardes le plus souvent illettrés des chants qui lui parurent comparables, par la diction et pour certaines par l'ampleur, à l'*Iliade* et à l'*Odyssée*. Les épopées d'Homère, il s'en persuada dans une ivresse dont s'illuminèrent les quelques années qui lui restaient à vivre, avaient été prises sous la dictée d'un barde semblable à cet Avdo Mededovic dont lui et son assistant Albert Lord transcrivaient les chants, longs eux aussi de plusieurs milliers de vers : elles étaient ce qu'il appela des *oral-dictated texts*. Nous qui, désenchantés, écrivons trois quarts de siècle après lui, savons bien que les choses n'ont pas pu être

14. Marko 1929 : 16-17.

15. L'épopée serbo-croate, tout comme nos chansons de geste, utilise un décasyllabe avec césure après la quatrième syllabe.

aussi simples. Comme nous le verrons, un Adam Parry que la piété filiale n'aveuglait pas montrait déjà en 1956 que, si économes que soient les formules homériques, elles laissent parfois deviner ce qui a bien dû être un travail d'écriture¹⁶. Tout ce que nous pouvons dire aujourd'hui est que l'apport inappréciable de Parry est d'avoir su déceler dans le texte homérique la trace de sa préhistoire orale¹⁷.

Sa mort à 33 ans lui aura épargné l'amertume du désenchantement. Lord, qui allait poursuivre son travail, eut tout le temps de s'apercevoir qu'ils avaient tous deux négligé le cas d'un poète qui composerait avant de réciter ou de faire réciter ses compositions. Il le résolut en décidant explicitement de l'exclure comme non représentatif de la véritable situation d'oralité. Aux aphorismes cités dans l'introduction du présent livre, il adjoignait cette clause¹⁸ :

Il faut exclure que celui que nous appelons l'exécutant ait quelque chose à voir avec un poète qui se contente de répéter ce que lui-même ou un autre a déjà composé. Le poète oral au sens où nous l'entendons est un compositeur. Notre chanteur d'épées est un compositeur d'épées.

Il avait besoin de ce préalable abrupt pour poser son antithèse entre poésie orale et poésie écrite. La théorie orale-formulaire pouvait dès lors s'épanouir, au prix d'une simplification peut-être abusive. Disons un mot de ces poètes oraux que Parry avait négligés et Lord choisi d'éliminer. L'exemple le plus accompli est celui des poètes du désert arabe, dont voici ce que disait un ouvrage d'Alois Musil dont Parry avait peut-être eu connaissance¹⁹ :

16. A. Parry 1956, 1966. Anna Jensens (1980) a opposé des objections à l'article de 1966, mais pas à celui de 1956 (les deux textes sont republiés dans A. Parry 1989). Le débat est, de toute façon, loin d'être tranché (voir Nagy 1996).

17. Et pour son histoire écrite, voir pour des contributions récentes Haslam (1997) et Nagy (1999).

18. Lord 1960 : 13.

19. Musil, *Arabia Petraea*, 1928, cité dans Blachère 1952-1966, 1 : 88.

Actuellement, le poète bédouin ne compose pas, d'un seul jet, une pièce étendue. D'ordinaire, il fait quelques vers, les répète à des personnages de son entourage chargés de les retenir en leur mémoire ; ensuite il compose une deuxième série de vers qui s'ajoutent aux premiers et ainsi de suite jusqu'à ce que la pièce soit achevée. L'auteur tient compte des remarques qui lui sont faites et, sur ces avis ou d'après son expérience, il corrige ou modifie ce qui lui semble mal venu.

Au contraire de l'écrivain qui confie au papier une première et imparfaite formulation de sa pensée (*his unfinished idea*) pour, à tête reposée, parfaire ce qu'il a ainsi mis sous ses yeux puis s'ouvrir aux nouvelles idées qui déjà s'élèvent en lui, le poète oral de Parry est condamné à l'usage d'expressions prêtes à l'emploi (*phrases all made*). Or s'il est soumis aux mêmes limitations que lui, le poète bédouin s'en débrouille autrement, car ses assistants jouent à peu près le rôle que le papier joue pour l'écrivain. Leur ayant confié un premier brouillon de ses vers, il garde l'esprit libre pour accueillir leurs suggestions et composer de nouveaux vers. On voit bien quel est l'obstacle que seule, croyait Parry, la diction formulaire permettait de surmonter : il est difficile d'accomplir simultanément ces deux tâches mentales que sont la création et la mémorisation de ce qui vient d'être créé. Les automatismes de la diction formulaire rendent la création à peu près inconsciente et dispensent de recourir à la mémoire puisque les premiers jets qu'ils fournissent sont d'emblée des versions définitives. La solution bédouine est de confier les deux tâches à deux acteurs différents : l'un crée, l'autre mémorise, et la collaboration des deux permet d'améliorer les premiers brouillons. En un sens, le poète bédouin est à mi-chemin entre le barde serbo-croate et l'écrivain. Plutôt qu'une opposition tranchée entre poésie orale et poésie écrite, nous avons là une série graduée de dispositifs apportant des solutions distinctes à un même problème mental : 1) les automatismes formulaires ; 2) la collaboration d'un assistant ; 3) l'écriture. Jugera-t-on excessif de parler de gradation, au motif qu'il y a tout de même un abysse entre écrivain

et poète oral, de quelque type qu'il soit ? Et bien, voici un quatrième degré, qui va réduire encore la distance, serait-elle abyssale, entre oral et écrit²⁰ :

Borges, rapporte sa secrétaire Maria Esther Vasquez, a une façon de travailler insolite. Il dicte cinq ou six mots qui commencent un texte en prose ou le premier vers d'un poème, et tout de suite, il les fait relire. L'index de sa main droite suit sur le dos de sa main gauche la lecture, comme s'il parcourait une page invisible. La phrase est relue une, deux, trois, quatre, bien des fois, jusqu'à ce qu'il trouve la suite et qu'il dicte cinq ou six mots. Et aussitôt il demande qu'on lui relise tout ce qu'il a écrit.

Borges n'est pas le premier écrivain à qui la cécité ait interdit l'usage de la plume. Montesquieu fut l'un d'eux, et Buffon croyait pouvoir expliquer par là la concision de son style : « Le président était presque aveugle, et il était si vif que la plupart du temps il oubliait ce qu'il voulait dicter, en sorte qu'il était obligé de se resserrer dans le moindre espace possible²¹. » L'économie de mots pour réduire à rien le rôle de la mémoire... Le fait remarquable avec Borges est que, même si ses yeux ne le servent plus, il est resté un homme de l'écrit : il a besoin de visualiser intérieurement et de parcourir du doigt la feuille de papier qu'il ne peut plus voir. Mais, comme pour le poète arabe, la médiation d'une voix étrangère lui est nécessaire, et c'est par elle que son doigt se laisse guider.

Les joutes poétiques du pays basque représentent une autre configuration, qui elle aussi s'inscrirait quelque part entre oral et écrit. Sur un thème imposé, les *berstularis* (« chanteurs de vers ») qu'elles opposent doivent improviser à tour de rôle un quatrain ou un quintil monorime. L'un d'entre eux, Mihura, a confié à Denis Laborde qu'il commençait à composer la fin

20. Cité dans Guillaumin 1983 : 125.

21. L'opinion est rapportée par Robert Shackleton (1977 : 181), qui, il est vrai, ne la partage pas.

de sa réplique quand son adversaire était encore en train de chanter. Donnant l'exemple d'un de ses quatrains, il lui expliqua qu'il avait d'abord choisi le dernier mot – ce qui avait fixé la rime –, puis imaginé un hémistiche utilisant ce mot ; il avait ensuite imaginé la fin du troisième vers et, après s'être ainsi assuré des dernières rimes, avait achevé le dernier vers. De sorte que, au moment où il commença son improvisation, la fin de son quatrain était déjà composée. Mais le problème était de la garder en mémoire pendant qu'il en improvisait le début. Il y parvenait grâce à un système mnémonique qu'il décrivait ainsi²² :

Je fais des emplacements distincts dans la tête, pour chaque vers. Ça, c'est fixe ;

Première ligne : j'ai été parachutiste [...] donc : le vide devant.
Deuxième ligne : le devant de la maison : j'y plante mon image [= les mots que je veux retenir, mis sous forme imagée].

Troisième ligne : une estrade [...] Moi au micro puis devant le jury.

Quatrième ligne : une 4L rouge au bord de la route et à côté, je plante quelque chose.

Cinquième ligne [s'il s'agit de composer un quintil] : une armoire que j'ai avec mes trophées et mes coupes dessus.

Laborde observe avec raison que le procédé rappelle, en plus modeste, les arts de la mémoire qui furent tant pratiqués jusqu'à la Renaissance²³. Mihura parcourt mentalement des lieux familiers où il retrouve les mots et les vers qu'il y a « plantés ». Les anciens mnémonistes échafaudaient d'immenses édifices imaginaires où ils n'avaient qu'à se déplacer en pensée pour retrouver le savoir qu'ils y avaient engrangé ; un savoir dont tous les éléments avaient été traduits au préalable en images qu'ils avaient disposées une à une en des lieux méthodiquement choisis de leurs édifices. Des discours, des traités, des bibliothèques entières étaient ainsi déposés dans

22. Laborde 1990 : 313.

23. Voir Yates 1975.

des sites mémoriels souvent bâtis à l'image de lieux réels et maintes fois arpentés. Arts de la vue avant tout²⁴, de tels arts n'ont pu être conçus que dans des milieux de lettrés ; car les idées ne sont pas choses qui se « voient », sauf pour des hommes habitués à les traduire en signes visibles que leur plume vient déposer sur le papier ou le parchemin. N'est-ce pas au fond ce dont témoignait l'auteur anonyme de l'*Ad Herennium* lorsqu'il écrivait²⁵ :

Car les lieux [imaginés par les mnémonistes] ressemblent beaucoup à des tablettes enduites de cire ou à des papyrus, les images [qu'ils y déposent] à des lettres, l'arrangement et la disposition des images à l'écriture et le fait de prononcer un discours à la lecture.

Nous sommes donc avec Mihura du côté de l'écriture, mais une écriture que seul un regard intérieur peut lire. Les lieux où il retrouve ce qu'il a planté n'ont pas plus de réalité tangible que la feuille invisible que Borges suit de son doigt.

Quand il y a formule et formule

Que Parry et Lord n'aient considéré qu'un seul type de composition orale n'invalide pas leur démarche comme le pensait Ruth Finnegan, mais demande qu'on l'affine. Or, quand du moins il prend ses distances avec Parry, David Bouvier nous en donne les moyens. Pour Parry, Homère seul parmi les Grecs avait usé d'une diction formulaire. En réalité, montre Bouvier, si la diction d'Homère se distingue effectivement de celle de ses successeurs, la différence est parfois moins tranchée que Parry ne le croyait²⁶. Ainsi, Quintus de Smyrne (III^e siècle apr. J.-C.) fait encore dans ses *Posthomériques* un usage assez systématique de l'épithète, plus proche en cela d'Homère que de

24. Roubaud 1993 : 21.

25. Cité dans Yates 1975 : 18.

26. Bouvier 2002 : 196 *sq.*

Virgile. Par exemple, on relève chez lui la récurrence après la césure féminine des séquences *philoptolemou Achilêos*, *philoptolemô t'Odusêi*, *meneptolemou Achilêos*, *meneptolemon t'Odusêa*. On voit que l'épithète appliquée à Ulysse ne dépend que du cas où son nom apparaît, ce en quoi Quintus se montre aussi économe qu'Homère. Par contre, il cesse de l'être avec Achille, indifféremment « amant de la guerre » ou « qui tient bon à la guerre » dans des conditions pourtant équivalentes du point de vue du mètre puisque son nom y est toujours au génitif. De même, si *daiphron* au datif ou à l'accusatif forme avec les noms d'Achille, d'Ajax ou d'Ulysse des séquences allant de la césure trihémimère à la diérèse bucolique, ce qui peut être considéré comme un trait formulaire, on trouve un vers où Ulysse est qualifié de *periphroni*, comme si l'auteur avait hésité à répéter un autre vers très semblable où il était *daiphroni*. Quintus, au contraire de Virgile, a compris le parti qu'il pouvait tirer des épithètes et ne répugne pas à les réutiliser, mais il se permet de temps à autre des variations auxquelles Homère se refusait. On sent là un auteur qui a eu le temps de se relire. Nous sommes loin du chanteur de Parry, qui doit sans s'arrêter suivre le flot des formules (*who without stopping must follow the stream of formulas*).

Ces remarques jettent un éclairage nouveau sur des phénomènes bien postérieurs. En 1955, dans un livre où il étendait à l'épopée médiévale les hypothèses de Parry, Jean Rychner proposait de voir dans plusieurs chansons de geste françaises la mise par écrit tardive de chants d'abord improvisés par des jongleurs itinérants²⁷. Il faisait tout de même une exception pour la plus ancienne version connue de la *Chanson de Roland*, dont la Bibliothèque Bodleienne conserve à Oxford le manuscrit. Ce texte trop élaboré selon lui pour avoir été pris sous la dictée de quelque bateleur devait être attribué à un écrivain l'ayant médité à loisir. D'autres après lui furent moins regardants. Joseph Duggan tenait la diction formulaire du premier *Roland* comme l'indice assuré d'une composition

27. Rychner 1955.

orale, ce qui lui valut dans une polémique mémorable l'ironie d'un William Calin passablement en verve et, à vrai dire, plus convaincant²⁸. Nul ne nierait aujourd'hui qu'un homme d'écriture soit intervenu dans la composition du texte de la Bodleienne, qu'il s'agisse ou non du mystérieux Tuold dont le nom figure au dernier vers²⁹. Il est pourtant un fait que le texte présente d'indéniables traits formulaires. Ainsi, la série de combats singuliers que les preux de Charlemagne livrent aux Sarrasins fait l'objet de douze laisses consécutives, qui suivent toutes la même ligne narrative : présentation des protagonistes – le Franc brise l'écu puis le haubert de son adversaire – il lui transperce les entrailles et jette son cadavre à bas – lui ou l'un de ses compagnons commente le combat³⁰. Pour s'en tenir au vers décrivant l'action sur l'écu, le premier hémistiche est huit fois sur douze : *l'escut li freint* (ou *freinst*), et le second est consacré soit à un détail ornemental de l'écu, soit à l'action sur le haubert – auquel cas il est toujours de la forme *l'osberc + li + verbe*, où le verbe varie de façon à assurer l'assonance :

L'escut li freint e l'osberc li desclot
 L'escut li freint e l'osberc li derumpt,
 L'escut li freinst, l'osberc li descumfist
 L'escut li freint e l'osberc li desmailet
 L'escut li freinst, ki est ad or e a flurs
 L'escut li freint desuz l'oree bucle
 L'escut li freint suz la bucle d'or mer
 L'escut li freint, ki est ad or e a flur

Autant de variations sur un fond de similitude qui évoquent plutôt Quintus que Homère ou Avdo Mededovic. Faut-il ajouter ce trait à la liste de ceux dont André de Mandach ou d'autres pensent qu'ils prouvent que le *Roland* d'Oxford a été,

28. Les quatre articles qu'ils ont échangés ont paru en 1981 dans le numéro 8 de la revue *L'Olifant* : 227-316.

29. Voir, par exemple, Mandach 1993.

30. Voir Heinemann 1973.

comme les *Posthomériques*, composé par écrit ? Peut-être, mais ne nous hâtons pas trop de conclure, car de tels faits ne sont pas propres à la poésie écrite. On en retrouve en effet de semblables dans la poésie orale des Touaregs. Voici quelques vers dus à un grand poète nigérien mort en 1989, Kourman agg-Elselisu³¹. Le narrateur en route vers sa bien-aimée demande à sa monture de modérer son allure (516³²) ; un homme à qui il demande son chemin s'inquiète de le voir si agité (526) ; arrivé à la tente de l'aimée, il lui dit avoir souffert d'être éloigné d'elle (552) ; elle lui répond en s'inquiétant elle aussi de son agitation (553) et lui dit avoir souffert tout autant que lui (555) :

516. *Nenn-as* : « *Äg-tälämt ki-ntä, sollân...* »

Je dis / à lui / fils de la chamelle / toi / [fais] doucement

526. *Yenn-i-du* : « *Bärrar, ki-ntä, sollân...* »

Il dit / à moi / ici / jeune homme / toi / [fais] doucement

552. « *Yegrâw-an esuf-näm diy enghân.* »

nous a saisi [= m'a saisi] / la douleur de ton absence / me / tuant

553. *Tenn-i-du* : « *Bärrar ki-ntä sollân...* »

Elle dit / à moi / ici / jeune homme / toi / [fais] doucement

555. ... *Yegrâw-an esuf-näk d-iy eglân.* »

nous a saisi [= m'a saisi] / la douleur de ton absence / avec moi partant (= ne cessant de me poursuivre)

Si les vers 526 et 553 ne sont que deux réalisations d'une même formule, que penser du vers 516 ? Le patron syntaxique y reste le même mais le patron métrique est un peu différent. Le lexème qui désigne le narrataire (*agg-tälämt*) y comporte trois syllabes et non deux, ce qui oblige le poète à se limiter à deux syllabes pour le groupe verbal alors qu'il utilise trois syllabes en 526 et 553. Les vers 552 et 555 suivent par contre le même schéma rythmique mais la syntaxe

31. *Ag* (*agg* avant une voyelle) équivaut en touareg à l'arabe *ibn* et signifie « fils de ».

32. La numérotation de vers est celle que leur affectait le recueil où ils ont été publiés (voir Albala & Casajus 1992).

s'y modifie subtilement de l'un à l'autre. En 552, *dīy* est le pronom régime direct de la première personne (« me ») précédé d'un *d* épenthétique, tandis que le *d-īy* de 555, phonétiquement indiscernable, est le pronom régime indirect de la même personne précédé de la proposition *d* (« avec moi »). Du coup, les deux lexèmes *dīy-enghân* et *d-īy eglân* ne sont que trompeusement parallèles. De plus, alors que le premier rend une idée assez banale (un Touareg dit plusieurs fois par jour de la plus infime des contrariétés qu'elle « le tue »), la lancinante douleur qui s'exprime dans le second est d'autant plus inattendue que le début du vers laissait prévoir une simple répétition du vers 552. Tout en se maintenant dans le même cadre formulaire, le poète a pris soin de choisir ses mots, de ménager une surprise, de bousculer son auditeur. Là encore, nous sommes plutôt du côté de Quintus ou de Turoid que d'Avdo Mededovic ou d'Homère revisité par Parry. S'il faut faire une distinction, ce serait donc entre poésie composée en présence du public et poésie composée à tête reposée, avec ou sans le secours de l'écrit – si du moins l'on tient pour acquis que les épopées homériques entrent dans la première catégorie.

Poésie et mémoire

Or telle semble être l'opinion de Bouvier. En étudiant la distribution des vers répétés dans l'*Illiade*, il s'est aperçu que l'intervalle séparant deux occurrences successives d'un vers répété est le plus souvent assez faible. C'est-à-dire qu'un vers qui n'a pas été répété après un bref intervalle de temps a de fortes chances de ne l'être jamais. L'interprétation qu'il suggère, avec il est vrai beaucoup de précautions, est la suivante : tandis qu'il exécute son chant, l'aède garde pendant quelque temps en mémoire les vers qu'il vient de proférer, ce qui est susceptible de les lui faire répéter ; puis il les oublie, et la probabilité qu'il les répète tend alors rapidement vers zéro.

L'aède, en un mot, ne mobilise que sa mémoire à court terme, celle qui retient un petit nombre d'informations pendant un temps très court³³. L'interprétation est fascinante mais – l'auteur semble ne pas s'en être rendu compte – elle présuppose implicitement que l'*Illiade* était un *oral-dictated text*.

Quoi qu'il en soit, Lord a relevé dans les épopées serbo-croates des phénomènes très comparables³⁴. Ainsi, à propos du vers *Ta put hajduk shajku zasednuo* (« Alors le heiduque enfourcha sa jument »), il a fait plusieurs observations dont, obsédé qu'il était par la recherche de formules, il ne semble pas avoir saisi toute la portée. Tout d'abord, c'est ici la cinquième fois en moins de vingt vers consécutifs que le mot *shajku* (« jument ») apparaît au début du deuxième hémistiche, et il était déjà lors d'une des quatre occurrences précédentes complément d'objet du verbe qui suivait. De plus, dans les deux vers qui précèdent immédiatement celui-ci, le deuxième hémistiche se conforme également au schéma syntaxique Objet/Verbe, avec à chaque fois quatre syllabes pour le verbe. Enfin, à l'intérieur du vers lui-même, la séquence vocalique *a-u* se répète trois fois de suite. Des schémas syntaxiques, rythmiques ou phoniques se sont donc répétés dans un laps de temps assez court, comme si, par une sorte de phénomène d'hystérésis, ils avaient persisté quelque temps dans la mémoire de l'aède. Parry pensait, non sans raison, que les formules permettaient aux bardes de composer sans avoir l'esprit encombré de tâches mémorielles. On voit cependant que, si peu qu'ils la sollicitent, leur mémoire – tout au moins leur mémoire à court terme – n'est pas complètement en sommeil.

D'une façon un peu comparable, il arrive que l'hémistiche initial d'un vers fasse écho à l'hémistiche final du vers qui précède. C'est le cas dans l'énumération suivante, où de surcroît les vers suivent le même patron syntaxique³⁵ :

33. Bouvier 2002 : 227.

34. Lord 1960 : 51.

35. Lord 1960 : 73.

<i>I do njega ostarjela majka,</i>	À côté de lui, sa veille mère,
<i>i do majke ljube vjerenica,</i>	à côté de sa mère, son véri-
	table amour,
<i>i do ljube sestra Anđelija.</i>	à côté de son amour, sa sœur
	Anđelija.

Dans cette progression par anadiplose, chaque vers s'agrafe au suivant – pour reprendre le mot dont Marcel Jousse a désigné ce genre de procédé³⁶ –, si bien que le barde n'a pas besoin de solliciter sa mémoire à long terme pour savoir comment son énumération doit se poursuivre. Plus globalement, son récit est ainsi conformé qu'un motif élémentaire appelle naturellement le motif qui doit suivre. L'agrafage est cette fois narratif et non pas seulement syntaxique ou phonique. Si le barde décrit une assemblée, il commence par le chef puis descend tous les degrés de la hiérarchie jusqu'au membre le plus humble, et conclut en mentionnant le héros du récit. S'il décrit la vêtue du héros, il suit l'ordre dans lequel les vêtements sont enfilés. On peut imaginer alors, suggère Lord, qu'il visualise la scène et la parcourt de son œil intérieur³⁷. C'est là un procédé dont on trouve ailleurs d'autres exemples. Anne de Sales, par exemple, l'a relevé dans les chants cérémoniels de certains chamanes népalais. Une séance chamannique kham-magar s'ouvre par un chant où l'officiant adresse des paroles propitiatoires aux objets et aux êtres qui l'entourent³⁸ :

Il commence par détailler l'intérieur de la maison centrée sur le foyer, le pilier et la poutre principaux [...]. Puis, s'écartant légèrement de ce centre, le chanteur mentionne les objets de cuivre et les biens précieux disposés sur les étagères le long des murs ainsi que les lieux de repos autour du foyer. [...] La description du chamane nous fait sortir sur la véranda. Là, il protège [par ses formules propitiatoires] la meule à grain [...] et le public venu assister au rituel. Passant sur l'escalier et la

36. Jousse 1969 : 244 & 364 ; 1999 : 62.

37. Lord 1960 : 92.

38. Sales 1991 : 275 ; mes italiques.

cour, *le regard s'éloigne progressivement* du lieu de la séance pour embrasser la ligne de maisons puis le haut et le bas du village, les ruelles, les quartiers nommés d'après les lignages qui y habitent.

Nous ne sommes pas si loin dans tout cela de ce que racontait Mihura. Lui plantait ses vers dans des lieux qu'il visualisait intérieurement et où il savait pouvoir les retrouver le moment venu. Le barde qui décrit une assemblée ou les riches habits du héros visualise des images qu'une longue habitude a figées dans sa mémoire ; et il en va certainement de même pour le chamane kham-magar qui embrasse d'un regard intérieur de plus en plus large les rues et les quartiers de son village. Tous deux se distinguent cependant de Mihura sur un point : si les images qu'ils suivent de leur œil intérieur leur donnent des indications sur ce qu'ils doivent dire, je ne crois pas qu'elles leur remettent en mémoire des vers tout faits³⁹. Le barde serbo-croate doit pour cela se laisser guider par ses automatismes formulaires, et on peut supposer que le chamane kham-magar dispose de procédés comparables. Mais après tout, la diction formulaire met elle aussi en œuvre un certain art de la mémoire : les formules sont faites de mots, d'expressions, de schémas rythmiques, syntaxiques ou phoniques que le barde a peu à peu pris l'habitude de disposer à des places fixes dans le vers. Sir Philip Sidney, le protecteur élisabéthain de Giordano Bruno, était bien de cet avis, lui qui écrivait, certes non plus à propos de la diction formulaire mais de la poésie en général⁴⁰ :

Ceux qui ont enseigné l'art de la mémoire ont démontré que rien ne lui convient si bien qu'une pièce divisée en un grand nombre de lieux, que l'on connaît parfaitement bien ; or c'est exactement le cas de la poésie, où chaque mot a sa place naturelle, qui doit faire que l'on se rappelle le mot.

39. Elizabeth Minchin fait des remarques analogues à propos non des bardes serbo-croates, mais d'Homère (2001 : 40 *sq.*).

40. Cité dans Yates 1975 : 306.

Il s'agit cependant là d'un art de l'ouïe plutôt que d'un art de la vue. La mémoire de Mihura est une mémoire qui voit. Celle d'Avdo Mededovic voit des scènes et entend des formules. Celle de Lord Sidney entend des vers appris de longtemps.

Les scènes mémorisées par le barde s'agrafent à leur tour pour composer des épisodes plus vastes. Une fois qu'il a décrit une assemblée, le barde sait qu'il ne peut que relater une prise de décision puis l'envoi d'un message ; lorsque son héros a revêtu ses habits, il ne peut que se mettre en route pour la guerre, etc⁴¹. À nouveau, c'est surtout sa mémoire à court terme qui est sollicitée ; il lui suffit de garder en tête ce qu'il vient juste de dire, et de se fier pour le reste à une logique narrative qui ne lui laisse guère le choix. Bien sûr, le canevas global de son récit est stocké dans sa mémoire à long terme, mais sous une forme schématique qui ne représente pas pour elle un gros encombrement. Le professeur de mathématiques qui expose une démonstration au tableau ne procède pas autrement. Pour peu qu'il les ait déjà parcourues au moins une fois, les étapes du raisonnement s'enchaînent dans son esprit sans qu'il ait besoin d'avoir l'ensemble de sa démonstration en tête. De la même manière, le vieil homme incapable de tracer le plan de la ville où il a toujours vécu sait pourtant s'y diriger de proche en proche. Ce n'est peut-être pas pour rien que les anciens mnémonistes choisissaient parfois l'image familière de leur ville pour y disposer, traduits en images, les mots et les idées qu'ils retrouvaient le moment venu en la parcourant mentalement, comme pas à pas. Et si, à dire vrai, l'image qu'ils utilisaient le plus fréquemment était plutôt celle d'un bâtiment⁴², c'est pièce après pièce – autrement dit, là encore, de proche en proche – qu'ils imposaient à leur esprit de s'y déplacer. Semblables au barde qui avance

41. Lord 1960 : 92.

42. Frances Yates (1975) ne mentionne que des bâtiments, mais Roubaud (1993) a retrouvé des cas où le site mémoriel utilisé était une ville ou une rue.

d'épisode en épisode dans une épopée dont il n'a pas clairement le plan d'ensemble en tête, sinon de façon très diffuse.

Elizabeth Minchin a remarqué que les fameux catalogues de l'*Iliade* sont bâtis d'une façon qui rappelle un peu l'agrafage évoqué plus haut. Mais elle va trop vite en déduisant qu'ils ont été pris sous la dictée d'un aède composant à la manière des bardes serbo-croates, car même les poètes composant à tête reposée recourent parfois à de tels procédés⁴³. Songeons au lexique bambara-peul forgé par Yerowal mo Narewal, chapelet de mots peuls suivis ou précédés de leur traduction en bambara et parfois d'un très bref commentaire⁴⁴. Une liste de paires de mots n'est pas chose facile à mémoriser, même quand on a eu le talent de lui donner un tour poétique. L'auteur y était parvenu en faisant en sorte que chaque item de sa liste annonce, par un trait phonique ou sémantique, le ou les items qui suivaient immédiatement. Le procédé rappelle, en beaucoup plus élaboré, une comptine de notre enfance : « bouts de ficelle – selle de cheval – cheval de course – course à pied... » Aucun principe global n'organisait l'ensemble de sa liste mais, à la faveur des plages de cohérence qui s'y succédaient, la récitation une fois engagée s'égrenait naturellement. De la même manière, si les bouts de ficelle de notre comptine ont un lien avec la selle de cheval, ils n'en ont déjà plus avec le cheval de course et encore moins avec ce qui suit. Et pourtant, même ensommeillée en nous depuis des décennies, nous sommes tous capables de la réciter jusqu'au bout. Là s'arrête l'analogie car si notre comptine n'a guère pour elle que la poésie des souvenirs d'enfance, Yerowal mo Narewal avait composé, compact et sonore, un merveilleux bibelot dada. Qu'il ait su ou non écrire, il n'a certainement pas usé de l'écrit pour l'élaborer. Et de le coucher par écrit ne l'aurait pas rendu plus tangible, ni sans doute plus

43. On pourrait d'ailleurs dire la même chose de tous les procédés mnémoniques dont elle relève la mise en œuvre dans le texte homérique, et qu'elle tient à tort pour des indices de composition dans le cours de la performance.

44. Seydou 1989.

facile à mémoriser, car pour percevoir sa cohérence, il fallait l'entendre. Mais les troubadours, qui, comme nous le verrons, furent gens de l'écrit, ont pratiqué eux aussi l'art de l'agrafage ou, pour employer un autre terme de Jousse⁴⁵, l'art de l'imbrication récitationnelle : les rimes dans toutes leurs chansons se font écho d'une strophe (*cobla*) à l'autre selon des lois de correspondance dont le corpus disponible offre une multitude de variantes, comme s'ils avaient voulu explorer toute la gamme des combinaisons sonores : *coblas alternas*, *retrogradadas*, *capfinidas*, *capcaudadas*, etc. Le plus achevé de ces artifices étant sans doute cette sextine où les rimes de strophe en strophe s'enroulent selon un mouvement que Jacques Roubaud a comparé à celui d'une hélice ; sans parler de la *terza rima* de la *Divine Comédie*, engrenage sans fin auquel Jousse⁴⁶ prêtait des vertus mnémotechniques, et dont la mécanique inexorable est comme une figure de la destinée. On peut aussi invoquer les procédés de composition auxquels recouraient volontiers les auteurs monastiques du Moyen Âge. La *lectio* était le plus souvent un exercice qu'ils pratiquaient à haute voix, en entendant, comme on disait, les *voces paginarum*. De sorte qu'ils avaient en mémoire le son autant que le sens de ce qu'ils avaient lu. Et lorsqu'ils composaient leurs ouvrages, c'est souvent la proximité acoustique qui faisait que tel passage de l'Écriture ou des Pères succédait à tel autre : « Le plus souvent, écrit Dom Leclercq dans le beau livre qu'il leur a consacré, ils citent de mémoire ; les citations par mots agrafes se groupent dans leur esprit en des sortes d'ensemble⁴⁷... » Ces jeux de lettrés se donnent à voir autant qu'à entendre, et en eux s'abolit la distinction entre les anciens arts de la mémoire et les procédés mémoriels des bardes serbo-croates ou des bergers peuls.

Une question pour finir, que toute la théorie formulaire invite à poser : ainsi donc, tout l'art du chanteur d'épopée se réduirait au bout du compte à manipuler un stock de formules,

45. Jousse 1999 : 206.

46. Jousse 1999 : 207

47. Leclercq 1990 : 73-74.

comme nous le faisons des cartes à jouer, que nous ordonnons diversement selon les besoins du jeu ? Parry semble l'avoir cru, mais Lord était pour sa part moins catégorique. En fait, on sait aujourd'hui que les formules homériques sont trop variées, trop changeantes, trop meubles pour que la métaphore du paquet de cartes, dont le premier utilisateur fut Van Gennep⁴⁸, puisse leur être appliquée. De plus, il faut prendre la mesure d'une remarque de Lord, qui comparait l'acquisition des formules à l'apprentissage d'une langue⁴⁹. Le tableau de la conjugaison d'un verbe comme « chanter » est assurément composé d'une série de paires dont le premier élément est toujours le lexème *chant-*, tandis que le second provient d'une liste finie d'items (-e, -es, -erai, -ais, etc.) qu'on retrouve dans la conjugaison d'autres verbes. Exactement comme les vers commençant par *ton d'emeibet' epeita* sont tous composés d'un élément constant et d'un autre appartenant à la liste finie des syntagmes sujets allant de la césure féminine à la fin du vers. D'une manière générale, comme l'ont remarqué certains linguistes, les locuteurs d'une langue manipulent moins des mots que des expressions mémorisées telles quelles, qu'ils recombinent pour les adapter à leurs besoins⁵⁰.

Dira-t-on pourtant que nous battons des cartes lorsque nous parlons ? Non, bien sûr, car notre esprit n'est pas occupé à conjuguer des verbes ou à puiser dans un stock d'expressions plus ou moins figées. Nous nous soucions d'abord de ce que nous souhaitons dire, de la façon dont nous voulons le dire, de ceux à qui nous le disons... et nos verbes se conjuguent sans que nous en ayons clairement conscience. De la même manière, le chanteur d'épopée se soucie de raconter une histoire, et les formules lui viennent sans qu'il les ait cherchées. La formularité de sa diction indique certes que, tandis qu'il s'attache à faire avancer son récit et à capter l'attention de son auditoire, certaines opérations s'effectuent à son

48. Cité dans M. Parry 1971c : 329.

49. Lord 1960 : 34-35.

50. MacKenzie 2000.

insu dans le sous-sol de son esprit. Ou plutôt, elle marque les limites à l'intérieur desquelles son esprit agit – on pourrait presque dire qu'elle indique ce qu'il ne fait pas. Une routine acquise de longtemps lui fait emprunter certains chemins et lui en ferme une multitude d'autres, incompatibles avec les exigences du mètre. Cette routine lui permet d'être économe, grâce à quoi il parcourt avec plus d'aisance et de liberté les chemins qui lui restent ouverts ; c'est pourquoi Denis Laborde a raison de souligner que l'improvisation, musicale ou orale, suppose toujours une part de routine⁵¹. De la même manière, les images fixes dans lesquelles Mihura plante ses vers ne sont que le cadre à l'intérieur duquel s'effectue son travail de création. Lorsque nous nous attachons à la formularité de la diction épique ou aux images de Mihura, nous ne voyons que la routine, c'est-à-dire ce que le chanteur ne fait pas. Et le mystère de ce qu'il fait reste entier. Même rétréci par la routine, le champ des possibles qui s'offre à lui est encore assez large pour que Mihura le voie aussi terrible que le vide où le parachutiste va se jeter.

Devant ce vide, la première étape de notre route prend fin. Allant de proche en proche à la manière de Yerowal mo Narewal ou d'Avdo Mededovic, nous l'avons parcourue depuis les rives du Scamandre jusqu'à celles de l'Arno. Marchait à nos côtés, compagne inattendue mais secourable, Mnémosyne, mère des Muses et déesse de la mémoire. Car c'est bien là la leçon que nous aurons tirée de ce voyage : la poésie est affaire de mémoire. Elizabeth Minchin et David Bouvier n'ont rien affirmé d'autre, et Jacques Roubaud le savait déjà lui aussi, qui l'a si bien dit dans le livre savant et léger qu'on a cité plusieurs fois, mais il nous aura fallu le réapprendre à notre manière. Or multiforme est la mémoire, et peut-être y a-t-il autant de manières de poétiser qu'il y en a de se souvenir : mémoire des sons ou des images, mémoire du proche ou du lointain. Là seraient les antithèses encore à trouver, à combiner, à méditer, à dépasser peut-être – celle que Parry et Lord

51. Laborde 1999 : 285.

établissaient entre poésie orale et poésie écrite n'en étant peut-être que l'annonce, grossière mais riche d'intuitions encore utilisables. On reprendra quelques-unes d'entre elles dans ce livre, sans chercher à être systématique. Qu'il nous suffise ici d'avoir évalué ce que nous devons encore aux deux homéristes.

Retrouvez tous les ouvrages de CNRS Éditions
sur notre site www.cnrseditions.fr