

# Les traditions orales

## Oralité et mémoire collective

Si nous recherchons les premiers témoignages écrits de l'oralité en Occident, nous pouvons remonter jusqu'à Pausanias, historien grec du II<sup>e</sup> siècle, qui, au cours de ses voyages, recueillait coutumes et légendes, faisant ainsi travail d'ethnologue. Au XVI<sup>e</sup> siècle, les voyageurs occidentaux débarquant au Brésil découvrent les Indiens. Dès lors et jusqu'à nos jours, « oral » sera associé à primitif (mais les Grecs, avant l'usage de l'écriture, étaient-ils des primitifs ?), archaïque, populaire, pré-industriel ; en anglais : *preliterate, illiterate*. Mais l'oral ne se réduit pas à du non-écrit, négation qui voile sa spécificité. Au Moyen Âge, un *litteratus* était un homme cultivé, même s'il ne savait pas lire.

Le XIX<sup>e</sup> siècle allait être le siècle d'or du folklore. Ce terme anglo-saxon (*folk* signifiant peuple ; *lore* connaissance, savoir populaire) ne contient en soi rien de dépréciatif, tant qu'on n'équipare pas populaire et inculte. Folkloriste, Paul Sébillot fut peut-être le premier à utiliser le terme « littérature orale » (1881) ; en Allemagne, les frères Grimm venaient de publier leur recueil de contes de source orale. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, Arnold Van Gennep se rendit célèbre à son tour par ses études sur le folklore. C'est alors que des chercheurs se préoccupèrent des sources orales d'une part importante de la littérature classique. Aux États-Unis, Milman Parry, puis Albert Lord se font connaître par leurs recherches sur Homère, précédés par leur maître Antoine Meillet, en France ; aussi rarement cité que ce dernier, Marcel Jousse consacre sa vie au style oral, qu'il étudie surtout à partir des Évangiles ; ce pionnier fit école, malgré son jargon, ses néologismes et ses excès dans son mépris de tout ce qui est écrit.

De nos jours, la recherche se fait plus méthodique et pluridisciplinaire : philosophe de formation et inspiré par la linguistique de Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss structure les mythes ; Algirdas Julien Greimas met l'accent sur le signe et la signification. Des centres de recherche se créent (C.R.O., Centre de recherche sur l'oralité ; Lacito, Langues et civilisations à tradition orale) ainsi que des publications périodiques spécialisées (*Journal of American Folklore*, *FF Communications*, *Cahiers de littérature orale*, *Dire*, etc.) ainsi que des collections de textes publiés ou archivés. Le dictionnaire Robert définit la littérature comme « tout usage esthétique du langage, même non écrit ». Dans l'*Encyclopædia Britannica*, Stith Thompson, bien connu pour son index des motifs de contes, signe l'article *Folk literature*. La consécration est accomplie.

### Oral et écrit

Pour Jan Vansina, la seule différence entre littérature écrite et littérature orale se caractérise par l'emploi plus fréquent de la répétition dans la seconde. Il ajoute qu'il n'y aurait pas de forme propre appartenant à la littérature orale seule. Mais c'est ignorer la spécificité de celle-ci. Du Mali nous vient la voix d'un sage : « La tradition orale est génératrice et formatrice d'un type d'homme particulier [...]. Là où l'écrit n'existe pas l'homme est sa parole [...]. En Afrique, chaque fois qu'un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle » (Amadou Hampâté Bâ). La littérature orale n'est pas comme l'écrite limitée à une « élite », qui peut être populaire d'ailleurs. Dans les peuples où

domine la tradition écrite, tout le monde ne lit pas. Chez les « oraux », tout le monde écoute ou produit de la littérature. En Russie, écrit Roman Jakobson, « la littérature orale était au service de toutes les couches de la hiérarchie sociale [...] ». La différence entre littérature écrite et littérature orale était une question non pas d'attribution sociale, mais de fonction [...]. Le style oral, qui forme un trait constant, typique, de la littérature russe, puise sa source dans la tradition folklorique ». La littérature populaire écrite ne vient pas du peuple, sauf en ses sources, mais vient à lui, et le peuple choisit, plus ou moins.

Opposera-t-on alors l'oral à l'écrit comme le temps à l'espace ? Certes, au premier abord, l'exécution d'un morceau de littérature orale se situe dans la durée, alors que l'écriture est linéaire. Une série d'oppositions se présente naturellement : temps de l'acte de raconter et temps des choses racontées, énonciation et énoncé ; chaîne des mots (durée du texte), silences et allongements (durée de la parole), temps de l'écoute (durée vécue, socialement). Cependant, le dit oral est aussi atemporel – atemporalité de la mémoire qui conserve en instantané, comme un rêve, et des auditeurs qui savent déjà le texte et en vivent le discours dans un hors-temps psychologique. Le dit oral se situe aussi dans l'espace : l'espace social des conditions d'énonciation, la portée de la voix, l'espace de la gestuelle (qui est partie de l'oralité) de l'exécutant (qui n'est pas seulement conteur), tel l'espace scénique de l'acteur.

Bien souvent, c'est une littérature orale qui est à la source de l'écrite. C'est le cas des textes mondialement connus : la Bible, Homère, les chansons de geste, Beowulf et les Niebelungen. L'oral n'a cessé de marquer l'écrit, et beaucoup de grands écrivains ont été inspirés, même sans le savoir, par cette première parole plus ou moins enfouie. Les deux sources de la théologie chrétienne représentent exactement cette double polarité : l'Écriture, qui est fixe, et la Tradition, qui vit et évolue ; à côté de la Torah, les Juifs ont la Mishna et le Talmud (codex des traditions orales). En plus du Veda, l'Inde a ses purana et ses épopées, le *Rāmāyana* et le *Mahābhārata*, écrites certes, mais faites pour être mémorisées et déclamées.

« Dans les sociétés d'oralité, l'écriture, quand elle était également utilisée à des fins littéraires, l'était surtout comme aide-mémoire » (Claude Hagège). On en a un exemple avec l'écriture grecque qui a d'abord servi à des transcriptions de textes composés originellement selon les lois orales de la mémorisation. Dans *Phèdre*, Platon met en scène Thamos (Ammon, dieu de la parole), qui s'oppose à Thot (dieu de l'écriture et de la mort, patron des scribes, inventeur du calcul et de l'écriture) : « La technique de l'écriture produira l'oubli dans l'esprit de ceux qui l'auront apprise, parce qu'ils cesseront d'exercer leur mémoire : mettant en effet leur confiance dans l'écrit, c'est du dehors, grâce à des caractères étrangers, et non du dedans, du fond d'eux-mêmes, qu'ils se remémoreront. » Ce texte capital met en valeur la mémoire et l'importance de l'exécutant.

### L'exécutant et le rôle de la mémoire

En plusieurs cultures, le siège de la mémoire est l'oreille. Chez les Jorai, en Asie du Sud-Est, la sage-femme ouvre rituellement l'oreille des



Le chamane. Performance du chamane Raseh (ethnie bidayuh à Bornéo). Coiffé d'un turban et ceint d'un sarong, le chamane est assis sur une balançoire. Les yeux fermés, il évoque son voyage dans l'au-delà et sa rencontre avec les esprits. Au premier plan, costumée en rouge, l'effigie du mal à renverser. De fait, de retour parmi les humains, le chamane renversera cette poupée en calabasse. À l'arrière-plan, parmi les assistants, des enfants très attentifs (J. Dournes).

nouveau-nés pour qu'ils soient aptes à se souvenir et à comprendre, aussi bien qu'à écouter : c'est l'entendement, au sens ancien et nouveau. Un processus semblable se retrouve dans le monde grec où les Muses, inspiratrices de toute science comme des arts et du chant (*mousikè* étant aussi bien l'instruction que la musique), sont filles de Mnémosyne (Mémoire) qui préside à la fonction poétique, source d'immortalité, associée et opposée à Léthé (Oubli). En toute société, la mémoire est culturelle et sélective ; elle assure la reproduction du langage, de la gestuelle, du comportement, qui découlent des conventions sociales. Il existe une mémoire collective, partagée par l'exécutant et son auditoire ; elle fonctionne chez tous les peuples, mais elle est plus développée chez les peuples à tradition orale, où il n'est pas nécessaire d'être conteur de talent pour se souvenir d'un considérable donné littéraire.

Dès lors, que se passe-t-il dans la faculté de mémoire de celui qui va être l'acteur principal d'une pièce littéraire orale ? Tout commence au-dedans de lui-même, par une production intérieure du texte dans son imaginaire : une *proto-image*, en amont de ce que serait une image graphique, véritable « continu » qu'au-



cune expression ne morcelle, infiniment plus rapide que le débit du récit qui la développera – ce qui contribue à expliquer le « mystère » de la mémorisation prodigieuse des conteurs d'épopées, plus que de tout autre exécutant de dits. Le conteur voit les personnages, les lieux, les événements, en même temps que la texture de tout cela : il « intériorise une image sonore des mots » (Paul Zumthor) ; un *proto-son*, avec des jeux de sons et de mots, et ces formules toutes prêtes dans la mémoire, caractéristiques du style oral. Le conte parle « dans » le conteur qui l'entend avant toute émission de voix – sons intérieurs qui éclateront lors de la performance ; une gestuelle intériorisée du conteur qui mime, en dedans, les gestes et la geste de ses personnages, même si, lors de l'exécution, il ne se livre à d'autre mouvement qu'un balancement du tronc d'avant en arrière. Ce voyage intérieur est comparable à celui du chamane, lui aussi exécutant d'un genre particulier de littérature orale dans le récit qu'il fait de son voyage imaginaire.

Le « diseur » anticipe ainsi sa performance et se place presque en état constant de répétition silencieuse, avant que sa vision globale ne soit morcelée en mots et en gestes, passant du continu au discontinu de l'émission et de l'audition, qui viendra se refondre dans le continu mémorisé de tous. « Presque chaque soir, couché sur la natte, je me raconte une de mes histoires, pour ne pas oublier, sans rien prononcer, sauf si mon neveu est venu se coucher près de moi pour apprendre ; alors je prononce, doucement, pour lui. » (Souvenirs d'un conteur jôrai.)

**L'apprentissage.** – Professionnel ou non, rétribué ou non, le futur exécutant se comporte comme l'enfant qui apprend sa langue, selon un même processus : attention-écoute, mémorisation, reproduction, valable aussi bien pour des devinettes que pour une épopée. Les jeunes aèdes grecs, qui devaient justement chanter des épopées, recevaient un « dressage » comportant des exercices mnémotechniques. C'est par un travail intérieur de ce type que l'on arrive à voir un texte. Plus encore qu'une technique qui s'apprend, c'est une personnalité qui se forme. L'exécutant est alors maître de l'exécution, au débit souvent rapide, fait d'une succession d'unités respiratoires. Il sait toujours où il en est ; il peut faire plus ou moins bref selon les circonstances ou son humeur ; il peut simplement réciter des passages qu'il ne désire pas chanter. Outre ses qualités d'acteur, ce maître est aussi un auteur, un créateur. Il harmonise tradition et liberté, parce qu'il a l'intelligence, alors immédiate, de la totalité de son texte.

**La voix et le geste.** – Pour tout acteur, comédien, chanteur, la voix est primordiale. L'exécutant de littérature orale est sa voix : c'est par elle qu'il se rend présent, abstraction faite de sa mimique. En plusieurs sociétés, il ne boit pas avant l'exécution de son morceau – surtout s'il s'agit d'une épopée chantée – non seulement pour ne pas oublier, mais aussi pour ne pas abîmer sa voix. La qualité de la voix est liée à l'ouïe ; on chante faux si on n'a pas l'oreille juste. L'exécutant a su écouter et continue d'entendre en dedans de lui des sons plus que des mots, et plutôt leurs images : « Les mots de notre parole intérieure ne se composent pas de sons émis, mais de leurs images acoustiques et motrices » (Roman Jakobson). Même s'il n'est pas accompagné d'un instrument de musique, joué par lui-même ou par un assistant, l'exécutant est vocalement musicien ; de nombreux conteurs savent jouer au moins d'un instrument – il en est d'ailleurs, telle la guimbarde, ou s'associent musique vocale et musique instrumentale.

L'exécutant est maître de sa voix et du souffle qui lui donne sa portée, son espace. Il ne change pas toujours de voix pour passer d'un personnage à l'autre dans les dialogues du conte, mais bien selon qu'il fait entendre une épopée, un dit de justice ou une invocation rituelle, à tel point qu'il est parfois possible de reconnaître et de classer des « genres » littéraires selon le mode vocal utilisé.

Cependant, oralité ne se réduit pas à vocalité ; avec la voix, il y a le geste, même si celui-ci ne consiste qu'en une légère mimique du visage, mouvements des yeux et des sourcils notamment. Que ce soit perceptible ou non, l'expression meut tout le corps, la face surtout. L'homme ne fait pas les mêmes gestes au cours de la conversation courante, même s'il relate un événement ou raconte une petite histoire, que dans le cours narratif d'une exécution littéraire. La différence est exactement celle qui



**Performance et rituel.** En Indonésie, la tradition théâtrale est particulièrement présente à Java et à Bali. Elle se partage entre les « wayang » (terme qui désigne la performance considérée comme contact avec les esprits) où l'unique manipulateur et conteur évoque une histoire à l'aide de figurines, et le « wayang » où, comme ici, les rôles sont confiés à des acteurs, qui incarnent des heures durant la lutte du Bien et du Mal. Barong baliis (Lou Henrie, Explorer).



**La mémoire de la langue.** « La notion d'analphabétisme, tout comme celle de langue "sans" écriture, ne peut avoir, dans les sociétés d'écriture, la charge condescendante, privative et eurocentriste qu'elle possède dans les parties du monde où les langues s'écrivent depuis longtemps. Les dépositaires de l'histoire des sociétés orales sont leurs savants et leurs poètes » (C. Hagège). Ici, représentation théâtrale populaire lors d'un pèlerinage à la grotte d'Amarnath, Cachemire (R. Singh, A.N.A.).

**Le chant étranger.** L'île de Flores, en Indonésie, fut colonisée au XVI<sup>e</sup> siècle par les Portugais. Des chants gardent trace de cette présence. À l'image de ce qui se passe pour le Tchiloli de São Tomé, la langue portugaise se trouve alors incorporée à un ensemble culturel plus vaste (J. N. de Soye, Rapho).





**Le geste narratif.** Dans l'oralité, la voix n'existe pas seule. C'est le corps tout entier, à travers des mimiques ou des mouvements parfois imperceptibles, qui répond à l'appel de la parole et l'amplifie. Grâce aux études de G. Calame-Griaule, cette dualité de l'oral et du gestuel a pu être décrite, dans toute sa pertinence et sa complexité, à propos des communautés touareg. Horace Vernet, « Le Conteur arabe », 1833 (by permission of the Trustees, the Wallace Collection, Londres).



sépare le style parlé ordinaire du style oral, soumis à des règles mnémotechniques et esthétiques. Geneviève Calame-Griaule, qui a étudié les gestes narratifs chez les Touareg, pense que la gestuelle serait mémorisée comme le texte et en même temps. « Chaque formule orale, comme chaque formule gestuelle, est toujours imprégnée de toute la Tradition » (Marcel Jousse).

**La création.** – Un conte n'est pas le même, mot pour mot, chez un même exécutant à quelques années de distance; il varie aussi quand on l'écoute chez différents exécutants. Art beaucoup plus personnel qu'on ne le croit, il ne se réduit pas à un texte figé. Chacun mémorise à sa façon; chacun a sa voix, son répertoire, son style personnel; l'exécutant peut supprimer ou ajouter les classiques scènes à répétition. Quant aux formules, données toutes faites, il les place à son gré. Quel que soit le texte, il apporte toujours de nouvelles informations par expérience accumulée – la sienne, mais aussi celle du public. La part de création est évidemment plus grande dans les textes longs, comme les épopées qui durent plusieurs heures, que dans des textes plus courts, comme des invocations rituelles où toute modification aurait un effet sur la validité du sens, et surtout les proverbes et devinettes où elle est presque réduite à zéro. Il est donc nécessaire de tenir compte du genre littéraire choisi. De plus, la différence des cultures interdit toute généralisation; pour certains griots africains, il n'est pas loisible de changer le moindre mot, peut-être parce que leur art a un caractère plus rituel, sinon magique.

C'est pourquoi il importe, pour la quête du sens des dits, non seulement d'en comparer les variantes, mais aussi de connaître l'espace du conteur, auteur de sa performance: comment son répertoire se situe dans l'ensemble de la littérature orale de son ethnie, la nature de son implantation géographique, de son contexte socioculturel et, surtout, la personnalité de l'exécutant, principalement dans le cas où il est capable d'improvisation.

### Le texte

Plutôt que d'opposer style oral et style parlé, il serait plus juste de distinguer une primarité et une secondarité dans le style oral, c'est-à-dire une oralité courante, ordinaire, et une oralité littéraire, une parole codifiée. C'est l'existence d'un texte qui fait toute la différence.

**Fluctuance.** – Contrairement à ce qui se passe dans l'écriture, le texte littéraire oral est fluctuant comme l'eau d'une rivière: il se crée au fur et à mesure de la performance, il n'existe que dit. Pérennité et variance en font la « préservation de la tradition par la constante recreation de celle-ci » (Albert Lord). La variation s'observe à deux niveaux: ce qu'on appelle les « variantes » d'un même texte à l'intérieur d'une culture et les diverses « versions » d'un même type (un conte, par exemple), d'une culture à l'autre notamment. Le texte de littérature orale n'est pas plus anonyme que collectif; à strictement parler, il n'existe pas de « variantes » parce qu'il n'y a pas d'original: chaque performance est un

original. Pour l'analyse, il peut être considéré de privilégier telle ou telle exécution d'un texte, surtout les plus longues, tout en sachant qu'aucune n'est plus originale que les autres. Écrite ou non, toute langue évolue; il n'y a pas de fixité des littératures orales où le mot à mot serait conservé sans la moindre modification. Les dits contiennent des néologismes, des tournures nouvelles, des allusions à des événements actuels, à côté d'expressions anciennes maintenues telles quelles, certaines peu ou pas comprises de l'auditoire; l'exécutant sait ce qu'il dit, mais peine à l'expliquer. Dans ces conditions, peut-on encore parler d'un texte?

**Structure et procédés.** – « La répétition a une fonction propre, qui est de rendre manifeste la structure du mythe » (Claude Lévi-Strauss). La répétition est peut-être le procédé le plus immédiatement perceptible; faut-il serait le transcrit par qui, de crainte de lasser, couperait ce trait signifiant. La répétition est utile à l'exécutant en l'aidant à préparer des enchaînements tout en amorçant une progression. Elle lui donne le temps de rattacher le nouveau au connu, l'inouï à l'ouï, de mémoriser et de saisir le sens à travers la structure.

À côté du refrain (qu'on n'entend pas que dans les chansons) qui est pure répétition dans l'identique, le parallélisme (ou balancement) ne comporte dans sa forme la plus simple qu'un mot de modifié. Ce dernier procédé est celui même des *pantun* malais, des *hainteny* malgaches, des *haiku* japonais. Il se réalise selon divers modes: par allitération (*pris/pré*); par assonance (*ris/riz*) – l'homophonie en est un cas particulier, la rime un usage classique (mais pas toujours en fin de « vers »); par annomination (*riz, blé*), laquelle peut être de synonymie, de similitude, d'opposition; par similitude de formes, de couleurs, de situations portant alors sur toute une période, une proposition, et non un mot seul.

Plus qu'un écho, les propositions parallèles, surtout quand elles se suivent « en cascade », tendent à unir deux extrêmes, à recomposer un continu. Habituellement binaires, elles peuvent s'achever en ternaire, alors plus fortement conclusives. L'entrecroisement du son et du sens, l'assemblage phonétique composant avec l'assemblage sémantique – jeu de correspondances sensibles, imaginées et pensées –, est un procédé majeur structurant le style oral. C'est également une mnémotechnie.

Extension de ce qui précède et plus typique encore de l'oralité, la formule est un procédé qui a fait la fortune des continuateurs d'Antoine Meillet et Marcel Jousse, jusqu'à l'excès quand certains prétendent que tout est formule, réduisant le style oral littéraire au style formulique. La formule est une proposition (ou une chaîne de propositions) fixée, mémorisée, déplaçable et réemployable dans divers contextes. Bien connues des amateurs de contes sont les formules d'introduction et de conclusion, mais il en existe beaucoup d'autres et dans différents genres littéraires. Selon la définition d'Albert Lord, la formule désigne « un groupe de mots qui est employé régulièrement dans des contextes métriques identiques, afin d'exprimer une idée essentielle donnée ». Plutôt qu'expression d'une « idée », elle naît d'une image et d'une forme poétique. Correspondant généralement à une unité respiratoire, elle a valeur de leitmotiv, de ponctuation du dit, indispensable pour en saisir le sens en permettant de distinguer les sous-ensembles du texte. Le texte lui-même n'est pas un assemblage de formules, il est d'abord et essentiellement un thème, mémorisé dans son ensemble, développé à volonté. Pour pouvoir conter, il faut à la fois posséder l'argument d'une histoire et un capital de formules.

La formule trouve son emploi principal et, partant, le plus connu, dans le genre narratif. C'est ainsi que, dans les épopées, reviennent comme des refrains les descriptions des héros, les injures qu'ils se lancent, des images de combats. Elle ponctue aussi le texte d'autres genres, dont le dit est de longue durée, comme les invocations rituelles et les dits de justice. Non seulement dans un même texte mais d'un genre à l'autre s'entendent des formules identiques; ces cas de réemploi dépendent du degré de polyvalence de la formule qui se coule dans des contextes différents.

Il existe aussi une véritable ponctuation orale, appelée aussi « ponctuation audible » par Amin Sweeney, qui se réalise de façon variée. Des assonances, des mots-agraves (enchaînements par le son ou par le sens) peuvent être des traits d'union; un démonstratif, deux



**Une communauté participante.** Une des caractéristiques de la performance est sa durée, qui peut s'étendre sur plusieurs nuits et qui exige de l'assistance un type de disponibilité très différent de celui qui caractérise le spectateur occidental. Plus flottante, cette disponibilité n'exclut pas que tel ou tel assistant puisse interpellier le conteur ou les exécutants. Ici, un opéra d'origine chinoise lors d'une célébration à Penang, en Malaisie (R. Singh, A.N.A.).



points ; un ton montant, une interrogation ; un goup de glotte, un point d'exclamation, etc. Dans le mode narratif, la courbe mélodique suffit à marquer le découpage, début et fin de période notamment ; dans le mode chanté, il en va différemment, il est fait usage de mots propres pour souligner le découpage, outre les pauses : respiratoires après une unité de souffle, significatives à l'intérieur d'une unité.

**Genres et répertoires.** – La littérature orale a été trop souvent réduite aux « contes populaires ». Mais quantité de textes sont aussi dignes d'intérêt que le conte bien connu ; ainsi les invocations religieuses lors des rituels, les dits de justice ou dits de conciliation pour régler les différends, les cours d'amour des jeunes gens et jeunes filles, les chants funèbres des pleureuses, etc. Les peuples distinguent bien une épopée d'une devinette, un conte d'une chanson, et leurs langues ont souvent des termes propres pour les divers genres. Il faut en tenir compte, car doit primer la signification donnée et reconnue par chaque culture à ses œuvres. Cependant, si des Africains distinguent un conte d'un mythe (ou, du moins, ce que nous appelons ainsi), des Indochinois n'ont qu'un seul terme pour désigner tout ce qui est narratif. Arnold Van Gennep avait établi un découpage, utile et toujours valable, entre une littérature mouvante (telle la légende) et une littérature

que de comparer ce conte avec d'autres versions de celui-ci par le monde.

Le couple répertoire traditionnel-répertoire personnel est à rapprocher du couple mémoire-crédit (soit les éléments qui forment la personnalité de l'exécutant). Une œuvre de poésie orale n'entre dans le répertoire traditionnel qu'en fonction de son acceptation par la communauté – ce qui nous renvoie à la performance, où l'auditeur est actif.

**Fonctions.** – Tout texte de littérature orale fonctionne dans et sur son milieu culturel. Dorson propose ce découpage : fonction « échappatoire » (fuite du quotidien et des tabous sociaux), fonction « étiologique » (mythes d'origine), fonction « justifiante » (des rites notamment), fonction « pédagogique » (proverbes, fables), fonction « moralisante ». Il suggère une classification géographico-culturelle. La littérature orale peut avoir également des fonctions ludique (cycles bouffons, devinettes), esthétique (musique vocale), sociale – et celle-ci est de la plus grande importance quand il s'agit de maintenir vivante une langue locale, d'affirmer une originalité et une identité culturelle, tout en entretenant l'imaginaire. Au premier rang, peut-être, reste la fonction cognitive. « Il peut y avoir plusieurs genres littéraires de style oral : histoire, législation, cosmogonie [ajoutons : botanique, topographie,

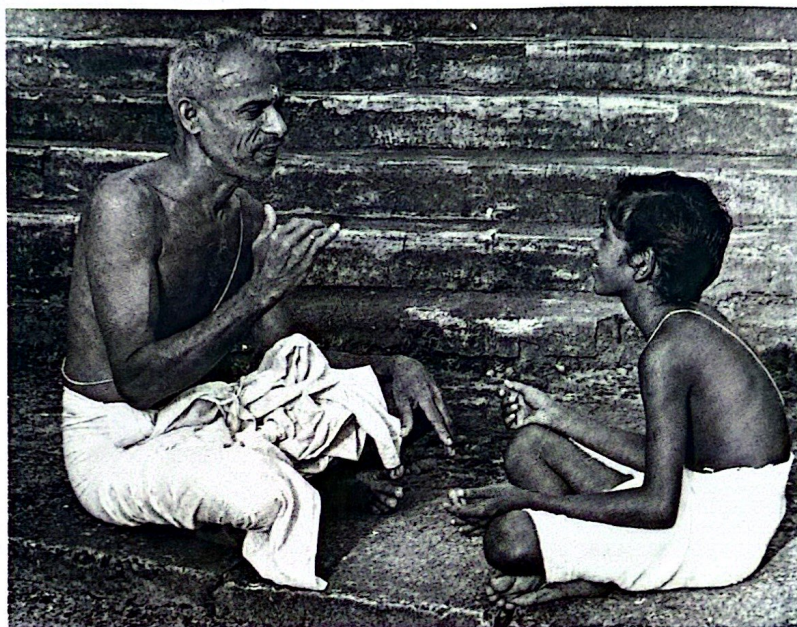
En hébreu, *debar* (« parole ») est une parole créatrice. Le discours de la performance est performatif, au sens que lui a donné Jean-Louis Austin : Je ne fais pas que dire, ma parole produit un effet ; j'accomplis, du fait de la situation de parole, la chose même que je dis accomplir. [...] Le diseur engage sa responsabilité, comme un acteur au théâtre, mais différemment de l'écrivain face à ses lecteurs et à la critique.

Le schéma même de la performance est performatif dans le sens qu'elle produit une capacité de transmission chez ceux qui écoutent. Il suffit de suivre une performance pour constater que les auditeurs sont mus par une force qui entraîne à continuer, à réinventer dans la ligne de ce qui a été reçu. Il est notoire que, dans plusieurs langues de populations à tradition orale, sont classiques à ce sujet les termes : « lien », « chaîne » (associée à « trame »), « enchaînement », voire « semence ». Chaîne de mémoires, chaîne de paroles, chaîne de personnes, telle est la performance. Une parole prononcée, loin d'annuler la précédente, laisse une trace dans la mémoire et du locuteur et de l'auditeur. Plus qu'une trace : une accumulation de savoir et d'expérience. L'auditeur, alors, ne fait pas qu'écouter une parole : il la fait sienne, il prend part, il la prolonge, bien autrement que le ferait un public de spectacle. Outre le cas privilégié d'accompagnateurs qui jouent d'un instrument de musique, ou du répondant dans une cour d'amour, l'auditeur est toujours une communauté participante. Bien entendu, le degré de son activité dépend grandement du genre littéraire mis en œuvre, qu'il écoute raconter une histoire ou déclamer une épopée, par exemple ; l'épopée est le tableau d'une situation, plus que de hauts faits, et les auditeurs sont amenés à entrer dans ces situations.

L'auditeur fait-il entendre sa voix lors de la performance ? Cela dépend du milieu culturel et du genre littéraire. Il est des sociétés, en Afrique notamment, où le récitant ne doit jamais être interrompu, et d'autres, un peu partout dans le monde, où il est loisible à l'assistance de réagir à haute voix, en intervenant pour poser une question à l'exécutant (« Qui vient de dire cela ? » – quand le personnage n'est pas nommé, le conteur ne modifiant pas sa voix), ponctuer par des approbations (« C'est vrai ! »), ou reprocher une infidélité à ce que l'on attendait (« Ce n'est pas comme cela ! »). Au cours d'une séance de règlement de litige, le récitant en dits de justice est fréquemment arrêté, sauf dans la phase conclusive, par des protestations venant d'un plaignant ou de plaideurs intermédiaires. Dans le genre narratif, si le conteur est interrompu, il lui arrive sinon de recommencer depuis le tout début de son histoire, du moins de reprendre la séquence en cours, pour rattraper le fil du discours, tant l'enchaînement du dit est lié à la chaîne mémorisée. Outre le cas où il y a plusieurs exécutants (chants dialogués, pleurs funèbres, dits de justice à plusieurs juges), une chanson peut être reprise en chœur, une devinette amener une autre devinette, tandis que le récit de vie, bâti sur un schéma traditionnel, est habituellement un soliloque. Les invocations rituelles sont réalisées de façon très diverse. Bien souvent, l'assistance, pourtant normalement intéressée par ce qui se dit, est quasi absente ; l'orant exécute une formalité, son élocution n'est pas toujours intelligible, il récite par automatisme et pour s'acquitter d'un devoir ; son discours est parfois ravivé par un membre de l'assemblée qui lui suggère une intention de prière ou lui rappelle le nom d'une personne destinataire du rite.

L'avenir de la littérature orale ne fait pas de doute ; elle correspond à un besoin général et convient, avec ses modes propres, à toute culture. Le public écoute plus volontiers qu'il ne lit ; la fête, le spectacle, la liturgie lui restent nécessaires. Une voix d'Asie, pour conclure : « Que pied de bambou croisse en touffe/ que petite pousse devienne forte tige/ que ton oreille gauche se souvienne du travail/ que ton oreille droite pense à la rizière/ que ta gauche se souvienne du travail/ et ta droite des frères et sœurs/ que ta parole soit douce pour ta mère/ et piquante pour les camarades... » (rite jōrai d'« ouverture des oreilles » du nouveau-né).

Jacques DOURNES



**L'apprentissage de la parole.**

En Inde comme en Indonésie, chez le brahman comme chez le conteur, la fonction réceptive de l'ouïe est cruciale, et souvent liée au principe vital. Ainsi, chez les Jorai, un rite d'ouverture de l'oreille accompagne-t-il la naissance. Ainsi le brahman est-il le maître de la connaissance du verbe et de sa puissance latente : on remarquera, sur cette photo, le mouvement de la main scandant la récitation du mantra (J.-L. Nou).

fixée (comme le proverbe), selon la part d'improvisation laissée à l'exécutant. Richard M. Dorson propose un partage entre narratif et non-narratif, ce qui revient à peu près au même et se ramène à la distinction entre texte long et texte court ; mais où placer les invocations et conciliations, souvent très longues ? La question n'est pas tranchée ; un programme de travail pourrait être celui-ci : éviter l'ethnocentrisme, l'emploi de termes limités à une culture et, de plus, établis sur la base d'une littérature écrite ; faire l'inventaire des termes propres que chaque langue donne aux divers « genres » de sa production orale ; ramener ces termes génériques aux dénominations le plus universelles possible pour permettre un comparatisme à l'échelle mondiale.

Le problème des genres est lié à leur exécution vocale. Si tout un chacun connaît des devinettes ou des chansons, peu nombreux sont les aèdes d'épopées, les orants, les récitants de dits de justice. Ce qui entre ici en jeu, c'est la personnalité de l'exécutant, trop souvent oublié, et ce qu'il associe dans sa mémoire, c'est-à-dire son répertoire. Passerelle entre nos « genres », le répertoire personnel, unité de mémoire, est de la plus grande importance pour étudier la littérature orale d'une culture donnée, dans son ensemble – car elle forme un tout et il est aussi utile de rapprocher un conte d'un dit de justice, dans le même milieu, ce que fait l'exécutant,

généalogies, etc.), bref toute la science orale de ce milieu ethnique [...]. C'est de la science et non pas, comme nous le disons trop souvent, de la poésie » (Marcel Jousse).

### La performance

La spécificité de la littérature orale réside en la performance – essentielle, puisqu'il n'est de littérature orale que dite, dans le temps même de la performance. « C'est l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant. Locuteur, destinataires, circonstances se trouvent concrètement confrontés [...] ». Dans la performance se recoupent les deux axes de la communication sociale : celui qui joint le locuteur à l'auteur, et celui sur quoi s'unissent situation et tradition » (Paul Zumthor). L'enregistrement d'une performance est inimaginable sans le décor vivant. Une performance, c'est un auteur-diseur, plus un texte traditionnel, plus une communauté autour de lui. Rien n'est anonyme, ni les auditeurs qu'il faut connaître pour comprendre leurs réactions, ni l'exécutant avec ses origines, sa personnalité. Tout compte pour le sens : le cadre, le temps, les circonstances, certaines conditions – par exemple, pour une épopée, un sacrifice rituel à offrir afin d'apaiser les familles des héros morts.