

## Retour sur le dossier H

Dominique Casajus

► **To cite this version:**

Dominique Casajus. Retour sur le dossier H. Paroles nomades. Écrits d'ethnolinguistique africaine en hommage à Christiane Seydou, sous la direction de Jean Derive & Ursula Baumgardt, Karthala, pp.47-70, 2005. halshs-00005901

**HAL Id: halshs-00005901**

**<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00005901>**

Submitted on 18 Nov 2005

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Retour sur le dossier H

Dominique Casajus

Article paru dans *Derive*, Jean & Ursula Baumgardt (dir.), *Paroles nomades. Écrits d'ethnolinguistique africaine. En hommage à Christiane Seydou*, Paris, Karthala, 2005 : 47-70.

Tout lecteur d'Ismail Kadaré, quoique parfois sans le savoir, connaît Milman Parry et Albert Lord : ils sont un lointain modèle des deux homéristes dont *Le dossier H* retrace les tribulations. Mais le modèle aura été bien plus fascinant que la copie. Dans des travaux devenus des références pour tous les spécialistes de la littérature orale, ils ont montré que les bardes serbo-croates, loin d'apprendre par cœur les épopées qu'ils récitent les soirs de ramadan, recréent à chaque exécution un chant nouveau. Ils doivent pour cela développer en eux des mécanismes mentaux qui leur permettent de fabriquer des vers à la demande. Leur apprentissage consiste 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 soient jamais tout à fait les mêmes d'une prestation à l'autre, ils nient en être les auteurs et prétendent se contenter de répéter mot pour mot ce que leur a livré la tradition. C'est que, se laissant guider par des schémas formulaires profondément intériorisés, ils ont 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 penser ». Dans ces conditions, on ne saurait considérer les diverses réalisations d'une épopée 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* :

For the oral poet the moment of composition is the performance. In the case of a literary poem there is a gap between composition and reading or performance ; in the case of the oral poem this gap does not exist, because composition and performance are two aspects of the same moment. [...] An oral poem is not composed *for* but *in* performance. [...] Singer, performer, composer, and poet are one under different aspects *but at the same time*. Singing, performing, composing are facets of the same act. (Lord, 1960, p. 13)

Ces aphorismes auront été la charte d'un mouvement d'idées et de recherches connu dans le monde anglo-saxon sous l'appellation de *Oral-Formulaic Theory* (Foley, 1988) : 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 *Mu'allaqat*, la *Théogonie* d'Hésiode..., c'étaient autant d'œuvres qui devaient à les en croire être retranchées du domaine de l'écrit. Il y eut dans tout cela des découvertes indiscutables, et aussi pas mal de dogmatisme. Beaucoup 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 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 (1976), il est illusoire d'imaginer qu'il y ait un phénomène 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, il y a bien un hiatus (*gap*) entre la composition et l'exécution. Tout cela explique peut-être que la théorie orale-formulaire ait à peu près disparu du paysage universitaire depuis une vingtaine d'années. Or, deux colloques récents, auxquels s'ajoutent les livres que David Bouvier (2002) et Elizabeth Minchin (2001) viennent de consacrer 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<sup>1</sup>. Il ne me paraît pas incongru d'intervenir en anthropologue dans ce débat renaissant, et quel meilleur endroit pour le faire que ce volume où nous fêtons celle qui a si bien su nous montrer que, de l'oral à l'écrit, la barrière n'est pas infranchissable.

### **La diction formulaire chez Homère**

L'aventure commence en 1928, lorsque Milman Parry alors âgé de 26 ans soutient en Sorbonne une thèse intitulée *L'épithète traditionnelle dans Homère* (M. Parry, 1928 ; voir A. Parry, 1971, Lamberterie, 1997). 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

---

<sup>1</sup> Les actes de l'un de ces colloques sont publiés (Letoublon & 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.

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 rythme. (cité dans M. Parry, 1928, p. 167)

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

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 & 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. (cité dans Bouvier, 2002, 147)

Jugement dans lequel Des Marets de Saint Sorlin l'avait précédé de quelques décennies :

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. (Des Marets de Saint Sorlin, 1673, pp. 72-73)

L'erreur est 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<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle, 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 très connues, il ne sera pas inutile ici de donner brièvement une idée de ce système. Un grand nombre de vers homériques comportent un colon 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 Agamemnôn* (« le roi des hommes Agamemnon ») remplissent exactement l'espace compris entre la césure féminine<sup>2</sup> et la fin du vers. 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

---

<sup>2</sup> 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 typographiques m'interdisent de noter l'accentuation des mots grecs ; l'accent circonflexe signale les voyelles longues.

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 Oduseus*, *dios Achilleus*). Avant la césure penthémimère, Ulysse et Hector sont respectivement « rejeton des dieux » et « fils de Priam » (*diogenês Oduseus*<sup>3</sup>, *Hektôr Priamidês*).

Tous les héros de l'Iliade et de l'Odyssée disposent ainsi d'épithètes qui leur permettent de figurer dans 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 ces épithètes ne sont ni nécessaires ni suffisantes. Ainsi, Enée 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.

On voit donc que les vieux auteurs n'avaient 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, estime Parry, est trop complexe et trop parfaitement agencé pour avoir été forgé par un auteur unique. On doit donc penser qu'il est le produit

---

<sup>3</sup> *Oduseus* et non *Oduseus*, la deuxième syllabe devant être brève.

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, Bouvier souligne avec raison qu'il est là le premier à montrer que cette influence n'a pu s'exercer qu'avec le temps (Bouvier, 2002, p. 155). Il en avait eu l'intuition bien avant de venir en France pour y préparer sa thèse puisque, déjà en 1923, il écrivait dans son mémoire de Masters of Arts<sup>4</sup> :

The [homeric] poetry was not one in which a poet must use his own words and try as best he might to utilize the possibilities of the metre. It was a poetry which for centuries had accumulated all such possibilities — all the turns of language, all the words, phrases, and effects of position, which had pleased the race. (M. Parry, 1971a : 425)

Encore imprécis dans ces exclamations juvéniles, le vocabulaire se préciserait par la suite. En 1928, la diction très particulière à laquelle ces procédés aboutissent est dite « formulaire », et il faut citer ici ce qu'il entend par formule : « Dans la diction des poèmes aèdiques la formule peut être définie comme une expression qui est régulièrement employée, dans les mêmes conditions métriques, pour 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* » (M. Parry, 1928, p. 16). Quant au fait que le système épithétique est l'œuvre de générations d'aèdes et non d'un auteur unique, il l'exprime 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 a 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 Agamemnôn*, 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

---

<sup>4</sup> Les articles de Milman Parry sont cités d'après le recueil publié par son fils Adam (A. Parry, 1971).

fabriquer autant de vers exprimant diverses actions. Par exemple : *autar ho mermêrize polutlas dios Odusseus* (« ainsi méditait le divin et endurant Ulysse ») ; *entha kathezet' epeita polutlas dios Odusseus* (« et c'est là que vint s'asseoir le divin et endurant 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  $m \times n$  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 sa diction d'Homère était formulaire.

### 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'*Iliade* et l'*Odyssée*) de tous les auteurs postérieurs. Ce besoin n'ayant pu être que constant lui aussi, la réponse semblait s'imposer :

There is only one need of this sort which can even be suggested — the necessity of making verses by the spoken word. This is a need which can be lifted from the poet only by writing, which alone allows the poet to leave his unfinished idea in the safe keeping of the paper which lies before him, while with whole unhurried mind he seeks along the ranges of his thought for the new group of words which his idea calls for. Without writing, the poet can make his verses only if he has a formulaic diction which will give him his phrases all made, and made in such a way that, at the slightest bidding of the poet, they will link themselves in an unbroken pattern that will fill his verses and make his sentences. (M. Parry, 1971b, p. 317)

La réflexion du jeune homériste prend ici une orientation nouvelle. À aucun moment dans sa thèse, il n'avait émis d'hypothèse sur le mode de composition de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* (ce qui lui fut d'ailleurs reproché lors de la soutenance par Antoine Meillet, qui présidait le jury ; M. Parry, 1971d, p. 439<sup>5</sup>) ; la diction d'Homère y était simplement qualifiée de « traditionnelle »<sup>6</sup>. 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

---

<sup>5</sup> Texte inédit du vivant de Parry, dont son fils a publié un extrait dans le recueil de 1971.

<sup>6</sup> Que les articles de 1930 et 1932 apportent du nouveau par rapport à la thèse a été bien aperçu par Ruth Finnegan (1991).

plus précis à la page suivante, où il aborde les irrégularités métriques présentes dans les épopées homériques :

The poet who makes verses at the speed he chooses will never be forced to leave a fault in his verse, but the Singer, who without stopping must follow the stream of formulas, will often be driven to make irregular lines. In such cases it is not the poet who is to blame, but his technique, which is not proof again all fault, and which, in the unhesitating speed of his composition, he cannot stop to change. (M. Parry, 1971b, pp. 318-319)

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 je ne crois pas qu'il faille le lire ainsi 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'envisageaient 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 de Mathias Marko sur les bardes serbo-croates. Or 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 chants : :

*Beg Osman beg rano podranio*  
Le Bey Osman bey s'est levé de bon matin  
*Beg Osman beg na bedem izidje*  
Le Bey Osman bey est monté sur les remparts  
*Beg Osman beg niz Posavlje gleda*



Le Bey Osman bey regarde la plaine de la Save (Marko, 1929, pp. 16-17)

Dans ces trois vers, le groupe sujet remplissant le premier hémistiche reste le même<sup>7</sup>, 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 H. 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 certains 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 aussi simples. Déjà en 1956, un Adam Parry que la piété filiale n'aveuglait pas montrait que, si économes que soient les formules homériques, elles laissent parfois deviner ce qui a bien dû être un travail d'écriture (A. Parry, 1956, 1966<sup>8</sup>). 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 orale<sup>9</sup>.

Sa mort à 33 ans lui aura épargné l'amertume du désenchantement. Lord, qui allait poursuivre son travail, aurait 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 au début du présent article, il adjoignait cette clause :

We must eliminate from the word "performer" any notion that he is one who merely reproduces what someone else or even he himself has composed. Our oral poet is composer. Our singer of tales is a composer of tales. (Lord, 1960, p. 13)

---

<sup>7</sup> L'épopée serbo-croate, tout comme nos chansons de geste, utilise un décasyllabe avec césure après la quatrième syllabe.

<sup>8</sup> 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).

<sup>9</sup> Et pour son histoire écrite, voir pour des contributions récentes Haslam (1997) et Nagy (1999).

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 dont Parry aurait pu avoir connaissance :

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. (Musil, *Arabia Petraea*, 1928, cité dans Blachère, 1952-1966, I, p. 88)

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. Croira-t-on que j'exagère en parlant de gradation, et 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 écrit :

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. (cité dans Guillaumin, 1983, p. 125)

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 possible<sup>10</sup>. » 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, dont je ne sais trop comment elle s'insérerait dans la gradation précédente, mais qui elle aussi s'inscrit quelque part entre oral et écrit. Sur un thème imposé, les *berstularis* 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 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 ainsi :

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].

---

<sup>10</sup> L'opinion est rapportée par Robert Shackleton (1977, p. 181), qui, il est vrai, ne la partage pas.

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, 1990, p. 313)

Laborde observe avec raison que le procédé rappelle, en plus modeste, les arts de la mémoire qui furent tant pratiqués jusqu'à la Renaissance. 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 des sites mémoriels souvent bâtis à l'image de lieux réels et maintes fois arpentés. Arts de la vue avant tout (Roubaud, 1993, p. 21), 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 Herenium* lorsqu'il écrivait :

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. (cité dans Yates, 1975, 18)

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 la raffine. Or, quand du moins il prend ses distances avec Parry, Bouvier nous donne les moyens de cet affinement. Pour Parry, Homère seul parmi les Grecs avait usé d'une diction formulaire. En fait, 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 croyait (Bouvier, 2002, pp. 196 *sqq.*). Ainsi, Quintus de Smyrne (III<sup>e</sup> siècle après J.-C.) fait encore dans ses *Posthomériques* un usage

assez systématique de l'épithète, plus proche en cela d'Homère que de Virgile. Par exemple, on relève chez lui la récurrence après la césure féminine des séquences *philoptolemou Achilêos*, *philoptolemô t'Odusêi*, *meneptholemou Achilêos*, *meneptholemon t'Odusêa*. On voit que l'épithète attribuée 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 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 itinérants. Il faisait tout de même une exception pour la plus ancienne version connue de la *Chanson de Roland*, dont la Bibliothèque Bodleienne conserve 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 orale, ce qui lui valut dans une polémique mémorable l'ironie d'un William Calin passablement en verve et, à vrai dire, plus convaincant<sup>11</sup>. 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 vers (voir, par exemple, Mandach, 1993). 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 Sarrazins fait l'objet de douze laisses consécutives, qui suivent toutes la même ligne narrative :

---

<sup>11</sup> Les quatre articles qu'ils ont échangés ont paru en 1981 dans le numéro 8 de la revue *L'Olivant*, pp. 227-316.

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 combat (voir Heinemann, 1973). 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, 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. Je crois en effet qu'on en retrouve de semblables dans la poésie orale des Touaregs. Tout comme leurs confrères arabes, les poètes touaregs composent dans la solitude et chargent des rhapsodes de retenir leurs compositions et de les diffuser. Voici quelques vers dus à un grand poète nigérien mort en 1989, Kourman agg-Elselisu. Je leur ai conservé la numérotation que leur affecte le recueil où je les ai publiés, ce qui donnera une idée de leur situation dans le poème dont ils sont extraits (voir Casajus, 2000). Le narrateur en route vers sa bien-aimée demande à sa monture de modérer son allure (516) ; 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 (*ag-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 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-iy* 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-iy 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 malmener son auditeur. Là encore, nous sommes plutôt du côté de Quintus ou de Tuold que d'Avdo Mededovic ou d'Homère revisité par Parry. S'il faut faire une distinction, ce serait donc entre poésie composée dans le moment même de la performance 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'*Iliade*, 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 court (Bouvier, 2002, p. 227). L'interprétation est fascinante, mais je ne sais si Bouvier s'est aperçu qu'elle présupposait implicitement que l'*Iliade* était un *oral-dictated text*.

Quoi qu'il en soit, Lord a relevé dans les épopées serbo-croates des phénomènes très comparables (1960 : 51). Ainsi, à propos du vers *Ta put hajduk shajku zasednuo* (« Alors le hajduk 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 — ou 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 syntaxique :

*I do njega ostarjela majka*  
 A côté de lui, sa veille mère  
*I do majke ljube vjerenica*  
 A côté de sa mère, son véritable amour  
*I do ljube sestra Anđelija*  
 A côté de son amour, sa sœur Anđelija (Lord, 1960, p. 73)

Dans cette progression par anadiplose, chaque vers s'agrafe au suivant — pour reprendre le mot dont Marcel Jousse a désigné ce genre de procédé (1969, p. 244 & 364 ; 1999, p. 62) —, 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 intérieur (Lord, 1960 : 92). 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'entourent :

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 la meule à grain [...] et le public venu assister au rituel. Passant sur l'escalier et la 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. (Sales, 1991, p. 275 ; mes italiques)

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 je suis sûr qu'il en est de même du 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 faits<sup>12</sup>. 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 général :

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. (cité dans Yates, 1975, p. 306)

---

<sup>12</sup> Elizabeth Minchin fait des remarques analogues à propos non des bardes serbo-croates, mais d'Homère (2001, pp. 40 *sqq.*)

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, etc. (Lord, 1960, p. 92). 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<sup>13</sup>. De la même manière, le vieillard 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 bâtiment<sup>14</sup>, 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 d'épisode en épisode dans une épopée dont il n'a pas clairement le plan en tête, sinon de façon très diffuse.

Elizabeth Minchin a remarqué que les fameux catalogues de l'*Illiade* sont bâtis d'une façon qui rappelle un peu l'agrafage évoqué plus haut. Mais je n'en déduirais pas comme elle 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 procédés<sup>15</sup>. Songeons au lexique bambara-peul de Yerowal mo Narewal, chapelet de mots peuls

---

<sup>13</sup> Telle est du moins mon expérience personnelle. Mais Aristote ne disait pas autre chose (voir Yates, 1975, P. 66).

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> 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.

suivis ou précédés de leur traduction en bambara et parfois d'un très bref commentaire (Seydou, 1989). Une liste de paires de mots n'est pas chose facile à mémoriser, ni même à composer. Le poète 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 utilisé de l'écrit pour l'élaborer. Et de le coucher par écrit ne l'aurait pas rendu plus tangible, ni sans doute plus facile à mémoriser, car pour percevoir sa cohérence, il fallait l'entendre. Mais les troubadours, qui furent gens de l'écrit, ont pratiqué eux aussi l'art de l'agrafage ou, pour employer un autre terme de Jousse (1999, p. 206), l'art de l'imbrication récitationnelle : les rimes dans toutes leurs chansons se font écho d'une strophe 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 qu'un Jacques Roubaud a comparé à celui d'une hélice ; sans parler de la *terza rima* de la *Divine Comédie*, engrenage sans fin auquel Jousse (*id.*, p. 207) prêtait des vertus mnémotechniques, et dont la mécanique inexorable est comme une figure de la destinée. 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, 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 Gennepe (cité dans M. Parry, 1971c, p. 329), 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 langue (Lord, 1960 : 34-35). 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. Dirais-je pourtant que je bats des cartes lorsque je parle ? Non, bien sûr, car mon esprit n'est pas occupé à conjuguer des verbes. Je me soucie d'abord de ce que je souhaite dire, de la façon dont je veux le dire, de ceux à qui je le dis... et mes verbes se conjuguent sans que j'en ai 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 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 emprunte avec plus d'aisance et de liberté les chemins qui lui restent ouverts ; c'est pourquoi Laborde a raison de souligner que l'improvisation, musicale ou orale, suppose toujours une part de routine (1999, p. 285). 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 voit aussi terrible que le vide où le parachutiste va se jeter.

Devant ce vide, ma route s'arrête. Allant de proche en proche à la manière de Yerowal mo Narewal ou d'Avdo Mededovic, je l'ai parcourue depuis les rives du Scamandre jusqu'à celles de l'Arno. Marchait à mes côtés, compagne inattendue mais secourable, Mnémosyne, mère des Muses et déesse de la mémoire. Car c'est bien là la leçon que j'aurai tirée de ce voyage : la poésie est affaire de mémoire. Elizabeth Minchin et David Bouvier n'ont rien dit d'autre, et Jacques Roubaud le savait déjà lui aussi, qui l'a

si bien dit dans un livre savant et léger que j'ai eu à citer, mais il m'aura fallu le réapprendre à ma 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, puis à dépasser bien sûr, et celle que Lord établissait entre poésie orale et poésie écrite n'en était peut-être que l'annonce, grossière mais riche d'intuitions encore utilisables. La tâche en tout cas est encore devant nous ; anthropologues, poéticiens et cognitivistes devront y collaborer.

### **Bibliographie**

BLACHERE, Régis. 1952-1966. Histoire de la littérature arabe des origines à la fin du XV<sup>e</sup> siècle de J.-C., Paris, Adrien Maisonneuve, 3 tomes.

BOUVIER, David. 2002. Le sceptre et la lyre, Grenoble, Éditions Jérôme Million.

CASAJUS, Dominique. 2000. « La diction poétique touarègue. Quelques remarques », in CHAKER, Salem & Andrzej ZABORSKI, Études berbères et chamito-sémitiques. Mélanges offerts à Karl-G. Prasse, Louvain, Peeters, pp. 85-94.

DES MARETS DE SAINT SORLIN, Jean. 1673. Traité pour juger des poètes grecs, latins et français, in Clovis ou la France chrétienne, poème héroïque, Paris, Cramoisy, 2<sup>ème</sup> partie.

FINNEGAN, Ruth. 1976. « What is oral literature anyway ? Comments in the light of some african and other comparative material », in STOLZ, Benjamin A. & Richard S. SHANNON (dir.), Oral Literature and the Formula, Ann Arbor, University of Michigan, pp. 121-166.

FINNEGAN, Ruth. 1991. « Tradition, but what tradition and for whom ? », Oral Tradition 6, pp. 104-124.

FOLEY, John Miles. 1988. The Theory of Oral Composition, Bloomington / Indianapolis , Indiana University Press,.

GUILLAUMIN, Jean. 1983. « La souffrance travaillée par la pensée dans l'écriture », in Souffrance, plaisir et pensée. 1<sup>ères</sup> Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence, Paris, Les Belles Lettres, pp. 61-131.

HASLAM, Michael. 1997. « Homeric Papyri and Transmission of the Text », in Ian MORRIS, Ian & Barry POWEL (dir.), A New Companion to Homer, Leiden / New-York / Köln, Brill , 1997, pp. 55-100.

HEINEMANN, Edward. 1973. « Composition stylisée et technique littéraire dans la Chanson de Roland », *Romania*, 94, pp. 1-28.

JENSENS, Anna Skafté. 1980. *The Homeric Question and the Oral-Formulaic Theory*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press.

JOUSSE, Marcel. 1969. *Anthropologie du geste*, Paris, Éditions Resma.

JOUSSE, Marcel. 1999. *Dernières dictées. Notes sur l'élaboration de la tradition de style oral galiléen et sur son émigration hellénistique*, Texte établi et annoté par Edgard Sienaert avec une Postface de Pierre Perrier, Paris, Association Marcel Jousse.

LABORDE, Denis. 1990, « Tout raccorder et tomber juste. L'art du bertsulari basque », *Ethnologie française*, 3, pp. 308-318.

LABORDE, Denis, 1999. « Enquête sur l'improvisation », in FORNEL, Michel de & Louis QUÉRÉ (dir.), *La logique des situations. Nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*, Paris, Éditions de l'E.H.E.S.S, pp. 261-298.

LAMBERTERIE, Charles de, 1997. « Milman Parry et Antoine Meillet », in LETOUBLON, Françoise & Helma DIK (dir.), *Hommage à Milman Parry. Le style formulaire de l'épopée Homérique et la théorie de l'oralité poétique*, Amsterdam, Gieben, pp. 9-22.

LETOUBLON, Françoise & Helma DIK (dir.). 1997. *Hommage à Milman Parry. Le style formulaire de l'épopée Homérique et la théorie de l'oralité poétique*, Amsterdam, Gieben.

LORD, Albert Bates. 1960. *The Singer of Tales*, Cambridge, Harvard University Press.

MANDACH, André de. 1993. *Naissance et développement de la Chanson de geste en Europe: VI. Chanson de Roland. Transferts de mythe dans le monde occidental et oriental*, Genève, Droz, 1993.

MARKO, Mathias. 1929. *La poésie populaire en Yougoslavie au début du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion.

MINCHIN, Elizabeth. 2001. *Homer and the Resources of Memory. Some applications of cognitive theory to the Iliad and the Odyssey*, Oxford, Oxford University Press.

NAGY, Gregory. 1996. *Homeric Questions*, Austin, University of Texas Press.

NAGY, Gregory. 1999. « Les éditions alexandrines d'Homère au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècle », in LETOUBLON, Françoise & Catherine VOLPILHAC-AUGER (dir.), *Homère en France après la Querelle (1715-1900)*, Actes du colloque de Grenoble (23-25 octobre 1995) Université Stendhal-Grenoble 3, Paris, Honoré Champion, pp. 41-49.

PARRY, Adam. 1956. « The Language of Achilles », *Transactions of the American Philological Association* 87, pp. 1-7.

PARRY, Adam. 1966. « Have we Homer's Iliad? », *Yale Classical Studies* 20, pp. 177-216.

PARRY, Adam. 1989. *The Language of Achilles and Other Papers*, Oxford, Clarendon Press.

PARRY, Adam. (dir.). 1971. *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford, Clarendon Press.

PARRY, Milman. 1928. *L'épithète traditionnelle dans Homère*, Paris, Les Belles Lettres.

PARRY, Milman. 1971a. « A Comparative Study of Diction as one of the Elements of Style in Early Greek Epic Poetry », in PARRY, Adam (dir.), *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*. Oxford, Clarendon Press, pp. 421-435 [1923].

PARRY, Milman. 1971b. « Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I. Homer and Homeric Style », in PARRY, Adam (dir.), *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Edited by Adam Parry, Oxford, Clarendon Press, pp. 266-324 [1930]

PARRY, Milman. 1971c. « Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. II. The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry », in PARRY, Adam (dir.), *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Edited by Adam Parry, Oxford, Clarendon Press, pp. 325-364 [1932]

PARRY, Milman. 1971d. « Cor Huso: A Study of Southslavic Song », in PARRY, Adam (dir.), *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Edited by Adam Parry, Oxford, Clarendon Press, pp. 437-464.

ROUBAUD, Jacques. 1993. *L'invention du fils de Leoprepes. Poésie et mémoire*, Saulxures, Editions Circé.

RYCHNER, Jean. 1955. *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz.

SALES, Anne de. 1991. Je suis né de vos chants de tambours. La religion chamanique des Magar du nord, Nanterre, Société d'ethnologie.

SHACKLETON, Robert. 1977. Montesquieu. Biographie critique, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble [1961].

SEYDOU, Christiane. 1989. « Raison poétique contre raison graphique », L'Homme 110, XXIX (2), pp. 50-68.

YATES, Frances. 1975. L'art de la mémoire, Paris, Gallimard, Paris [1966].