Éditorial

Jean-Marie Privat

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/clo/427>

DOI : 10.4000/clo.427

ISSN : 2266-1816

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

Date de publication : 15 janvier 2010

Pagination : 7-17

ISBN : 978-2-85831-196-5

ISSN : 0396-891X

Référence électronique

Jean-Marie Privat, « Éditorial », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 67-68 | 2010, mis en ligne le 18 septembre 2012, consulté le 01 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/clo/427> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clo.427>

Ce document a été généré automatiquement le 1 juillet 2021.

Cahiers de littérature orale est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Éditorial

Jean-Marie Privat

*La culture est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles (...)¹*

- 1 Ce numéro propose une libre exploration – très richement illustrée – de quelques-unes des manières et des raisons dont la littérature orale peut inspirer des créateurs, dessinateurs, peintres, sculpteurs, plasticiens, imagiers². Le voyage conduit aux extrêmes du temps – la culture magdalénienne ou les installations contemporaines d'Annette Messenger – et du Grand Nord (tambours chamanes et graphismes inuits) à l'Océanie (*tikis* des Îles Marquises). On croisera aussi les univers symboliques de l'imagerie populaire française du XIX^e siècle comme ceux d'un dessinateur africain qui donne à voir la parole des griots, la peinture *kija* des aborigènes d'Australie et les tableaux du peintre nahua Marcial C. Ayala, les figurines qui *parlent* chez les Balega ou encore l'étoffe de la parole des *molas* du Panama.

Une ténébreuse et profonde unité

- 2 *Quand l'art prend la parole* repose au plus large sur l'hypothèse anthropologique que « toute culture peut être considérée comme un ensemble de systèmes symboliques au premier rang desquels se placent le langage, les règles matrimoniales, les rapports économiques, l'art, la science, la religion » et surtout que tous ces systèmes entretiennent des « relations » les uns avec les autres (Lévi-Strauss, 1991 : XIX). Lévi-Strauss en a donné lui-même la magistrale illustration en démontrant par exemple à propos de masques d'Indiens de la côte nord-ouest de l'Amérique du Nord comment « à chaque type de masques se rattachent des mythes qui ont pour objet d'expliquer leur origine légendaire ou surnaturelle et de fonder leur rôle dans le rituel, l'économie, la société (...) » (Lévi-Strauss, 1979 : 19). On pense aussi bien sûr aux travaux de Geneviève Calame-Griaule qui a attiré l'attention sur les relations systémiques et symboliques entre tel univers langagier et telles pratiques rituelles ou artisanales :

Les Dogons établissent des correspondances entre les catégories de « paroles » et une série de dessins ou de peintures, parfois de figures modelées dans la terre ou sculptées dans le bois (...). Si la parole est un tissage, inversement le tissage est une « parole », au sens large

puisqu'il est une création de l'activité humaine, au sens restreint puisque les fils s'entremêlent comme les éléments du langage, animés par le grincement régulier de la poulie (...). Cette « parole du tissage » s'inscrit dans les dessins de l'étoffe ou mieux, dans la cosmologie dogon : « la parole est dans l'étoffe » car en quelque façon elle fait l'étoffe.

(Calame-Griaule, 1965 : 505 et 516-517).

- 3 L'ethnologue de la parole dogon a aussi tracé le chemin en étudiant dans la même perspective la conversion sémiotique des discours réglés en scénographie du discours des corps :

La danse du masque « chasseur » (...) mime la chasse, l'affût et le tir. Le tremblement rapide des bras tendus en avant évoque « le vent qui agite les feuilles », la mort (...). La danse est donc une « parole » plus ou moins ésotérique (...). Elle reste pour certains « une parole dans le nid », énigmatique (...). Il se crée donc, entre spectateurs et danseurs, un circuit d'échange comparable à celui de la parole.

(Calame-Griaule, 1965 : 523-526)

- 4 Ainsi langage verbal et autres langages de l'art ou univers sémiotiques peuvent-ils coexister et réunir sur un mode syncrétique plusieurs codes d'expression en vue de produire une « signification globale » (Greimas, 1971 : 63-72) voire d'induire une « parole prêtée » (Severi, 2009 : 11-41). Ou au contraire les systèmes expressifs s'autonomisent-ils de la parole et entretiennent-ils entre eux, et entre eux et la parole, une grande variété de rapports que règle la coutume ou que réinvente l'artiste ? Ce sont quelques-unes de ces relations des arts (visuels) à la parole (liens de complémentarité, de substitution, de confrontation et le plus souvent d'implication réciproque) que nous illustrons ici.

Les transports de l'esprit des esprits et des sens

- 5 Michel Perrin nous plonge d'emblée dans l'art des *molas* (Panama) où les paroles (masculines) des mythes et des rites fécondent les œuvres textiles des Indiennes kuna et où symétriquement les images sorties de leurs mains inspirent à leur tour les narrations des conteurs. Cette circulation entre images et discours, entre style d'oralité et structure des tissus polychromes obéit à une logique de la saturation et à une rhétorique de la superposition (épaisseurs d'étoffe et couches de l'univers se correspondent et s'illustrent réciproquement). Ce jeu de miroir crée une sorte d'interdépendance où s'entrecroisent par exemple le bestiaire des récits dits par les hommes et les motifs du vestiaire peint par les femmes. Cette réciprocité féconde est mise à mal par le tourisme culturel et la production d'artefacts peints dont les modèles sont de moins en moins souvent importés de la littérature orale locale... On retrouvera une forme de cette synergie entre oralité mythique et objets fabriqués (vêtements ici, tambours rituels là) dans la culture du Grand Nord européen que Juha Pentikäinen entrouvre à notre curiosité. Le chamanisme est comme on le sait un phénomène complexe composé de croyances imbriquées les unes dans les autres (la mythologie), de pratiques (les rites) et de traditions épiques en arrière-plan (le folklore). La transe chamannique vise à établir – à diverses fins – des contacts avec le monde surnaturel. J. Pentikäinen analyse pour nous le rôle majeur qu'y joue le tambour, sorte de carte géographique et cognitive de la cosmologie indigène. La peau des tambours – face externe et face interne plus ésotérique encore – dessine en effet par des dispositions graphiques (divisions transversales de la surface en plusieurs secteurs par exemple) et des figurations codées (soleil, monde des morts, bestiaire, etc.) une sorte de mémoire

visuelle pour guider le chaman dans ses voyages extatiques. La technique du chaman, la convocation des « esprits auxiliaires » et sa propre transformation symbolique en animal reposent ainsi dans sa phase active et dramatique sur le chant et la musique, et donc sur ces tambours qui sont en somme la mémoire visuelle du chemin initiatique vers l'invisible.

- 6 La technique artisanale ou artistique de la couture des mondes oraux et des représentations figurées est au principe du geste inventif et de la geste esthétique et parodique d'Annette Messager. Ses *Proverbes* sont à la fois une collection de mots brodés et une exposition de mouchoirs qui ne restent pas dans sa poche ; ils jouent bien plutôt le rôle de chiffons rouges ou de drapeau de ralliement. Corinne Iborra-Sanchez nous explique combien ils nous défamiliarisent avec des discours qui courent les chemins du patriarcat ancestral. Ce (re)travail des mots s'inscrit dans l'histoire ancienne de pratiques artistiques qui conjuguent le signe linguistique et le signe iconique (les lettres historiées du Moyen Âge), où l'art part d'une parole (socialement figée et stéréotypée) et la fait déparler souvent par un jeu de mise en scène esthétique, personnelle et ironique. Voix du détournement et voie du retournement où l'imaginaire apparaît bien, selon la formule bachelardienne, comme « un complexe indissociable d'éléments langagiers (phonétiques, sémantiques) et visuels » (Bachelard, 1994 : 1-21).

Vaste comme la nuit et comme la clarté

- 7 Ce *continuum* entre d'une part, la langue (orale), sa saveur et son savoir, son expressivité propre et sa cosmologie, et d'autre part les objets symboliques, Daniel P. Biebuyck le parcourt chez les Lega du Sud-Kivu (République démocratique du Congo). C'est dans le cadre de pratiques initiatiques secrètes que s'établit ce rapport entre une sentence sapientielle et un artefact matériel, l'un étant en somme la glose de l'autre, son interprétation ésotérique. En fait, il ne s'agit pas de l'illustration plastique et concrète d'une sagesse communautaire mais du percept d'un concept : « the words of the land ». Ce jeu philosophique de la figuration reste – si l'on peut dire – objet mort et lettre morte pour les non-initiés. En ce sens, D. P. Biebuyck peut dire sans paradoxe que chez les Balega ces petits objets sculptés et cryptés (figurines en ivoire par exemple) parlent, sous condition. Ils sont « the tangible expression of the teachings » dans une complexe cérémonie du sens à la fois dit et interdit, absent et présent, montré et caché, codé et labile.
- 8 C'est à partir de petites sculptures en bois de renne de l'époque préhistorique cette fois que Paule Steiner essaie de nous faire entendre l'écho d'une oralité narrative première à forte coloration mythique. Le petit faon magdalénien qu'elle analyse aurait en effet quelque lien ombilical avec l'univers onirique et la pensée sauvage pour raconter comment « un animal impubère donne naissance à des rejetons d'une autre espèce ». Un tel récit oral – un conte archaïque ? – retrouverait à l'œuvre les motifs (et les mystères) de la fécondité et de l'hybridité pendant que le bestiaire sculpté manifesterait la figuration des puissances de l'imaginaire. En toute hypothèse, si « l'artisan des mots et des formes » pour reprendre l'expressive formule de P. Steiner, s'enchantait lui-même de sa force créatrice, il semble que nous puissions encore ressentir cette émotion anthropologique. Au moins en hérit-on la fiction.

- 9 Nous partons ensuite avec Arnaud Morvan sur la trace chantée dans la peinture kija du Kimberley oriental (Nord-ouest de l'Australie). Cet art aborigène australien (y compris contemporain) offre en effet « l'exemple singulier d'une tradition iconographique qui intègre des éléments d'oralité et de performance dans un processus mnémonique » particulier. Ces relations entre composantes orales et picturales de la culture aborigène sont liées à l'expérience individuelle d'une sorte d'opéra onirique où se déploient images, chants et danses transmises par un messenger de l'au-delà, l'esprit d'un mort proche. Même si aujourd'hui les peintures tendent à se détacher de leur cadre rituel d'origine et à être produites sinon reproduites pour des musées ou des galeries d'art. L'espace de cette peinture est l'espace des ancêtres et de leur présence sur ces terres, fut-ce le désert quasi monochrome et monotone. A. Morvan analyse avec précision la sémiologie indiciaire de cet art qui ne recherche ni ressemblance formelle ni correspondance conventionnelle avec son référent présumé. Les variations peintes des myèmes indigènes sont en réalité les traces en miniature de paysages proprement fabuleux ou tragiquement historiques, lambeaux métonymiques d'un passé immémorial ou enfoui dont ils seraient la mémoire à toujours reconquérir visuellement et mentalement (le titre de l'œuvre, le récit associé aux lieux peints et les chants rituels sont des auxiliaires de la performance requise tant chez l'artiste et que chez le spectateur). Ainsi, c'est moins le légendaire topique et mythique qui se projette dans le paysage et le motive (pensons à la légende de la *Vièlha Mòrta* dans le folklore de tel village cévenol par exemple, topographie et toponymie confondues) que la reconfiguration dans le cadre d'un espace peint d'un univers culturel à la fois totémique et poétique.
- 10 Ce mouvement qui déplace les lignes et les signes, le lecteur le retrouvera dans les « paroles-mots » et le « dessin-tracé » des Inuits (Nunavut, Arctique canadien) étudiés par Aurélie Maire. Les lignes du dessin tracent (et retracent) les cheminements des paroles perdues et cet arraisonnement graphique rend visible l'inaudible. Dans cet art arctique le trait dessiné sur le papier agit comme une parole. Le dessin c'est encore la main en effet, l'*aura* (W. Benjamin) de la présence. La parole ne sort-elle pas du corps comme le dessin obéit au geste manuel ? Cette extériorisation de la pensée articulée en ses divers modes langagiers et plastiques est comme le lien physique et symbolique (sémiotique et somatique) entre le monde du silence (intérieur et intériorité, corporéité et pensée confondues) et l'univers des signes graphiques. Cette communication visible avec l'invisible n'affecte que nos représentations académiques : le dessin peut être un « cri » et la parole suivre une courbe ou une ligne, etc. Et de toute façon, comme l'explique A. Maire, dans la culture inuit les dessins appartiennent au corpus de la tradition orale puisque cette dernière non seulement nourrit les répertoires iconographiques des artistes (le chant mémorial peut accompagner leurs gestes créatifs) mais aussi parce qu'elle détermine la communauté d'interprétation de leurs œuvres.

À travers des forêts de symboles

- 11 Dominique Raby et le peintre nahua Marcial C. Ayala (Mexique) nous entraînent, eux, vers une autre figuration de ce processus artistique de transcodage du rêve en images peintes et de transposition créative d'un récit oral en peinture sur papier *amate* (produit selon une technique préhispanique). Le travail de reformulation plastique d'un

conte par exemple se double d'un syncrétisme religieux où se côtoient corps de maïs et visage christique. Sont tout autant en coalescence les mots du récit et les couleurs des mondes peints (parfois à sa demande) dans le souvenir de l'ethnographe. Ces tableautins offerts à la méditation esthétique et peut-être mystique sont organisés comme des ex-voto qui narrent sur une seule surface – ici une seule feuille de papier – les traits saillants d'une histoire. Et le conte oral peint se « lit » comme une page de haut en bas et de droite à gauche (même si d'autres trajets du regard sont possibles), une page qui est aussi un paysage, ou mieux, pour reprendre l'expression exacte de D. Raby, « la carte du territoire » où se déroulent les événements et où évoluent les personnages de l'h/Histoire.

- 12 La mise en images de l'univers des contes de Perrault obéit, elle, à une sorte de *revival* d'une oralité conteuse ancienne à usage à la fois patrimonial et éducatif. Marie-Christine Vinson a choisi de nous présenter un corpus de l'imagerie d'Épinal (et de Metz) autour du motif sinon du mytheme de la *Mère l'Oie*. La conteuse du frontispice de Perrault est ainsi censée recevoir en sa petite maison le Petit Poucet et le Petit Chaperon rouge auxquels bien volontiers elle raconte un autre conte, très directement didactique cette fois, à la mode moralisatrice du XIX^e siècle. Ce droit de cuissage symbolique sur l'univers magique des contes et la folklorisation puérile de feu la culture orale se moule dans un ordre graphique propre à la culture écrite même si dans le cadre théâtral des vignettes les personnages semblent s'animer sous nos yeux, à corps présents : « la planche animée tout entière fonctionne alors comme un artefact d'oralité ». Cette conjonction de l'oralité et de l'imprimerie ou cette domestication de l'oralité par la culture écrite se retrouvera dans une seconde planche où l'on verra que cette fois la *Mère l'Oie* joue le rôle d'un véritable intermédiaire culturel... vers l'écrit. L'imagier met en scène une fiction d'oralité et la culture de l'imprimé sinon du livre triomphe (les contes sont destinés à être copiés puis imprimés dans un beau livre où les enfants admirent *in fine* des images de héros de légende ou de conte). Quand l'art (l'éditeur et son monde) tue le conte en faisant semblant de lui redonner la parole...
- 13 Donner la parole c'est en un autre sens le propos de Cécile Leguy. Elle nous initie en effet au travail de Dialiba Konaté qui transmet par le dessin les paroles des griots et donne à voir les légendes ancestrales de l'Afrique de l'Ouest. Cet art inédit s'origine dans l'art verbal de l'épopée de Soundiata dont il offre à un public enfantin une représentation haute en couleurs, et haute en valeurs si l'on peut dire. La puissance évocatoire du griot est telle que l'artiste semble « voir » le héros épique : son dessin devient *éloquent*. La visée patrimoniale et pédagogique de son travail est revendiquée par D. Konaté, y compris la dimension sacrée de cette mémoire d'une culture orale qui n'est plus guère reçue en situation cérémonielle ou festive. Dans son dialogue avec l'artiste, C. Leguy a été conduite à (se) poser le problème des cultures iconophobes ou des cultes aniconiques. Il semble que la tradition religieuse (islamique en l'occurrence) ne saurait s'offusquer que d'une figuration à trois dimensions qui produirait un sacrilège effet de réel. Le passeur de paroles s'en accommode pour autant que la figuration visuelle des grands récits de la tradition joue comme un substitut ou un simulacre d'une oralité menacée, mais l'on peut toujours se demander – ici comme ailleurs – si la vision personnelle de l'artiste ne fait pas écran en quelque façon aux communautés interprétatives que cette littérature ethnique présuppose.

Comme de longs échos qui de loin se confondent

- 14 L'île de Ua Pou, aux Marquises, est notre ultime escale. Marie-Noëlle et Pierre Ottino-Garanger redécouvrent pour nous le récit de *Hikupekapeka* que Karl von den Steinen avait recueilli lors de ses missions ethnographiques sur le terrain dans les années 1930 et dont Henri Lavondès avait à son tour collecté des versions un demi-siècle plus tard, toujours dans ce même archipel. Ces légendes de création du monde rapportent comment se sont formés à l'origine les partages anthropologiques entre les sexes et les systèmes de filiation ou d'alliance. Ces récits cosmogoniques racontent comment des êtres primordiaux, mi-hommes mi-dieux engendrèrent les humains. Les fameux *tikis* de pierre et les *tikis* de bois sont la représentation sculptée de ces êtres mythiques qui nous parlent encore (confusément) des débuts d'un monde et « opèrent le transfert entre la création d'images et la création de personnes » (Gell, 2009 : 263).
- 15 Ce numéro aura atteint sans doute quelques-uns de ses objectifs s'il permet d'étendre le périmètre de l'oralité au-delà de son aire sémio-linguistique habituelle ; de complexifier sinon de typifier la dynamique des interactions entre pratiques langagières et pratiques artistiques ; de prendre une conscience toujours plus colorée de la diversité des ontologies qui organisent « visions du monde et formes de la représentation » (Descola, 2005 et surtout 2010) ; d'illustrer enfin la beauté du geste créateur quand l'artiste qui a de l'étoffe croise l'étoffe de la parole.

BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD, Gaston, 1994, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, « Quadrige » [1^{re} éd., 1957].
- CALAME-GRIAULE, Geneviève, 2009, *Ethnologie et langage. La parole chez les Dogon*, 3^e éd. revue et corrigée, Éditions Lambert-Lucas [1^{re} éd., 1965].
- DESCOLA, Philippe, 2005, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard.
- DESCOLA, Philippe (dir.), 2010, *La Fabrique des images*, Paris, Somogy/Éditions d'Art – Musée du Quai Branly.
- GELL, Alfred, 2009, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Paris, Les presses du réel, [Oxford University Press, 1998].
- GREIMAS, Algirdas Julien, 1971, *Réflexions sur les objets ethno-sémiotiques (manifestations poétique, musicale et gestuelle)*. Actes du premier congrès international d'ethnologie européenne, Paris, Maisonneuve et Larose. [Rééd. in A. J. Greimas, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976, p. 175-185].
- LÉVI-STRAUSS, Claude, 1991, Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF [1^{re} éd., 1950].
- LÉVI-STRAUSS, Claude, 1979, *La Voie des masques*, Paris, Plon.

SEVERI, Carlo, BONHOMME, Julien (éd.), 2009, La parole prêtée. Comment parlent les images, *Paroles en actes*, L'Herne, « Cahiers d'anthropologie sociale », 05.

NOTES

1. Librement adapté de Ch. Baudelaire, « Correspondances », *Les Fleurs du Mal*, Paris, 1857.
2. L'étude des modes de conversion de la littérature orale en images mobiles ou mouvantes – cinéma, danse, théâtre, opéra – pourra faire l'objet d'un numéro ultérieur.