Casajus, Dominique. *L'aède et le troubadour. Essai sur la tradition orale.*

Paris, Éditions du cnrs, 2012

Corinne Cauvin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18052>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.18052

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2015

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Corinne Cauvin, « Casajus, Dominique. *L'aède et le troubadour. Essai sur la tradition orale.* », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 217 | 2015, mis en ligne le 31 mars 2017, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18052> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.18052>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

© Cahiers d'Études africaines

Casajus, Dominique. *L'aède et le troubadour. Essai sur la tradition orale.*

Paris, Éditions du cnrs, 2012

Corinne Cauvin

CASAJUS, Dominique. — *L'aède et le troubadour. Essai sur la tradition orale.* Paris, Éditions du CNRS, 2012, 208 p., bibl.

- 1 C'est probablement l'un des grands leurre de l'anthropologie, au moins jusqu'au milieu du xx^e siècle, que d'avoir voulu construire des cultures, des systèmes de parenté et d'alliance, des modèles d'élaboration et de transmission du savoir fonctionnant sur des oppositions radicales, antithétiques et exclusives l'une de l'autre, peu sujettes aux variations de la conjoncture — que celle-ci relève de la grande histoire ou du petit quotidien non plus seulement des civilisations, des sociétés, des groupes mais des individus. Dominique Casajus analyse ici l'un des derniers bastions de la discipline qui oppose, aujourd'hui encore, la littérature écrite et la « littérature orale » — en ne manquant pas de souligner ce que l'expression recèle, déjà, de paradoxe. Il l'analyse en recourant à ce que l'exercice anthropologique a de plus ambitieux dès lors qu'elle est conduite avec sérieux : la comparaison. Une comparaison généreuse, pas seulement érudite mais en tout point critique, qui embrasse successivement plusieurs traditions de poésies ne relevant ni de la même aire culturelle, ni de la même temporalité historique : d'abord les épopées homériques, puis les poèmes touareg et enfin les chansons des troubadours.
- 2 Sans douter que chacun des *corpus* garde ses spécificités rebelles à toute comparaison, Dominique Casajus les articule comme on cherche à placer les différentes pièces d'un puzzle, de manière si vivante qu'elle en devient savoureuse. Comme dans un bon roman dont on cherche à percer l'intrigue, c'est toute une industrie de chanteurs, de scribes, d'aèdes, de bardes, de troubadours et de ménestrels qui surgit ici, comme par

effraction, de derrière les textes. L'exposé est clair, remarquablement structuré, dans une langue simple et précise où l'érudition jamais ne crée d'opacité, laissant le lecteur libre de cheminer avec l'auteur. Mémorisation, transmission, inspiration, disjonction entre composition et exécution, entre auteur et narrateur... chacun des *corpus* permet l'élucidation d'une question fondamentale de la poésie orale.

- 3 Partant de l'étude des deux homéristes américains Parry et Lord selon laquelle les épopées homériques auraient été initiées dans l'oralité, en présence d'un public, Dominique Casajus montre que pour les bardes serbo-croates, 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. Leur apprentissage consiste moins à apprendre des chants qu'à apprendre à les composer dans l'urgence de l'exécution. Chez les Touareg, il en va tout à fait différemment. Le poète énonce un brouillon de ses vers à ses assistants, qui les gardent en mémoire de sorte qu'il ait l'esprit libre pour en créer de nouveaux. S'il s'entoure d'assistants qui le conseillent, le critiquent, mémorisent ses compositions et les diffusent, il compose dans la solitude. Au contraire des bardes serbo-croates qui n'ont cure du mot-à-mot, il se soucie que ses poèmes restent fidèles à ceux déjà transmis. Ses assistants, comme tous ceux qui à leur tour voudront les apprendre, devront se livrer à de laborieuses séances d'apprentissage par cœur. Tout cela, aussi bien la solitude de la création que la fidélité à ce qui a été reçu, n'est pas sans rappeler l'expérience de l'écriture. Ne faut-il donc pas considérer que l'objet verbal acquiert dans ce cas le statut de texte ?
- 4 Avec les troubadours, on se rapproche encore de l'actuelle situation de l'homme d'écriture. On leur attribue quelque 2 700 pièces, composées entre le début du XII^e et la fin du XIII^e siècle. Exception faite de quelques compositions orales laissant d'ailleurs supposer un travail d'écriture, les troubadours composaient par écrit, mais leur production était destinée à être diffusée oralement. La disjonction entre composition et réception était si bien tranchée que deux termes distincts s'y référaient : au trobair (troubadour) la composition des paroles et de la musique du poème, au joglar (jongleur) son exécution. En d'autres termes, l'auteur n'était pas le narrateur, qui n'était que le porte-parole de l'auteur. Appliquée au champ musical, la démonstration paraît si évidente que l'on s'étonne que Dominique Casajus ne se soit pas autorisé quelques échappées sur ces partitions musicales composées à l'oreille pour être transmises et finalement interprétées par des artistes qui n'en sont pas les auteurs. De même du théâtre, où le travail de plume ne sert à l'origine qu'une réception orale. Ou du cinéma, qui oscille selon ses écoles entre l'apprentissage d'un dialogue écrit ou l'improvisation, le respect ou non d'un scénario souvent jugé inutile ou même néfaste.
- 5 Sur cette porosité entre l'oralité et l'écrit, Dominique Casajus rappelle que même dans les sociétés où l'écriture « est peu répandue, le fait scripturaire est toujours présent d'une manière ou une autre » (p. 7). Si les poètes touareg ne mettent pas par écrit leurs compositions, ce n'est pas faute d'un alphabet (tifinagh), ni de savoir écrire puisque beaucoup sont lettrés — particulièrement en arabe, en français ou dans toute autre langue. Plus pertinente encore, la question de leur inspiration, qui doit beaucoup aux odes archaïques mises par écrit depuis les débuts de l'islam. Quel destin sociologique que ces odes, attribuées à des Bédouins illettrés, composées oralement avant l'islam, qui auront survécu par la plume de lettrés musulmans pour être transmises à d'autres Bédouins qui s'en inspireront pour créer, à leur tour, de la poésie orale que les jeunes

générations s'appliqueront à transcrire ou à enregistrer sur leurs magnétophones ! L'histoire continue dans cette ronde de l'oral et de l'écrit, non pas accidentelle mais constitutive de la production d'un texte littéraire, et même fondatrice de l'anthropologie. Les approches historiques sont toujours salutaires à l'exercice de notre discipline et ce n'est pas le moindre des mérites de Dominique Casajus que de pratiquer ici, avec pudeur et presque clandestinement, une anthropologie réflexive que goûteront particulièrement les chercheurs. L'oralité étant pensée en termes de situation plus que d'essence, de diffusion plus que de création, toute cette population d'acteurs d'une supposée tradition orale ne manqueront pas de rappeler à l'ethnologue celle des informateurs, des guides, des traducteurs et des interprètes en tout genre sans quoi son terrain n'existerait tout simplement pas. Comme le narrateur de poèmes recueille la composition orale d'un poète, l'ethnologue se fait le porte-parole d'une parole endeuillée puisque vouée à mourir sous la forme qu'elle prit ce jour-là. Comme la littérature, l'ethnologie « se pratique dans le souvenir d'une oralité perdue » (p. 177). Si la distinction entre poésie écrite et poésie orale est une fiction, l'ethnologie est au cœur de cette fiction, à déplorer comme le poète le temps qui n'est plus, pourtant aussitôt célébré comme éternité.