De quelques avatars de l'oralité littéraire

Anne-Marie Dauphin et Jean Derive

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/pa/183>

DOI : 10.4000/pa.183

ISSN : 2273-0362

Éditeur

Université Lumière Lyon 2

Édition imprimée

Date de publication : 15 janvier 2009

Pagination : 21-36

ISBN : 978-2-912868-62-6

ISSN : 1634-7706

Référence électronique

Anne-Marie Dauphin et Jean Derive, « De quelques avatars de l'oralité littéraire », *Parcours anthropologiques* [En ligne], 7 | 2009, mis en ligne le 02 juillet 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/pa/183> ; DOI : 10.4000/pa.183

De quelques avatars de l'oralité littéraire

Anne-Marie Dauphin & Jean Derive

L'art oral remonte sans doute aux origines de la parole. Il est difficile d'en avoir une preuve tangible dans la mesure où, par définition, il ne laisse pas de traces. Les plus anciennes que nous puissions avoir d'« œuvres » à caractère littéraire (*Enuma Elish*, *Gilgamesh*, etc.) sont paradoxalement des traces écrites, même s'il est à peu près certain qu'elles relèvent de civilisations toujours régies par le mode de l'oralité. Les manuscrits retrouvés ne sont en effet probablement pas à prendre comme les œuvres elles-mêmes, dans toute la chair qu'elles avaient lors de leur récitation – ils étaient plus vraisemblablement les aide-mémoire de quelques clercs ayant à charge de mémoriser ces œuvres et de les réciter en public.

Il existe d'ailleurs de nombreuses zones de civilisation où ces traces écrites d'un patrimoine oral ancien sont absentes, même là où les sociétés avaient la maîtrise d'une technique graphique. Elles ont tout simplement, comme en Afrique noire par exemple, dédaigné l'écriture comme moyen de fixation de leur culture orale, préférant l'art de l'éphémère à la momification du manuscrit. Il semble que cette situation d'oralité dominante ou exclusive ait perduré jusqu'à la pratique généralisée de l'imprimerie : celle-ci a fait de l'objet écrit un objet de consommation culturelle individuelle, modifiant du même coup le rapport à la parole, dont la consommation est devenue différée et réversible, provoquant le basculement d'un idéal de mimesis (reproduire à l'identique le patrimoine) à un idéal d'innovation, voire de transgression (Derive : 2004a ; Derive : 2006). L'humanité est ainsi passée progressivement de la raison orale à la raison graphique (Goody : 1979).

C'est au moment où elle a commencé à se voir marginalisée, puis menacée dans son existence même par les pratiques culturelles d'un monde de plus en plus sous l'empire de cette raison graphique, que l'oralité « littéraire », celle des conteurs, aèdes et autres bardes, a commencé à faire l'objet de transpositions et/ou de mutations. A progressivement émergé une prise de conscience de la nécessité urgente qu'il y avait à collecter le fonds de ce patrimoine oral universel qui risquait tout bonnement de disparaître avec l'évolution des pratiques socioculturelles. Si elle ne date pas d'aujourd'hui, jamais cette prise de conscience n'a cependant été aussi vive qu'à notre époque. On sait la fortune du mot d'Hampâté Bâ à propos de l'Afrique où, dit-il, une bibliothèque brûle chaque fois que meurt un vieillard. Plus récemment encore, l'unesco a cherché à

mettre en place une politique de préservation et de conservation du « patrimoine immatériel ».

L'une des formes les plus anciennes de mutation de la littérature orale, depuis la généralisation de l'imprimé, a été sa « mise en littérature » sous la plume d'un écrivain reconnu qui entendait faire œuvre littéraire personnelle à partir de ses sources orales. Le premier grand emblème de cette tendance est, en France, le célèbre recueil de contes de Perrault, même si l'académicien les a publiés à l'époque sous le masque de son fils – et s'il n'était pas seul à cette époque à avoir sacrifié à cette pratique (voir *Les Fées à la mode* et *Les Illustres fées* de M^{me} d'Aulnoy). Dans de tels cas de figure, les sources orales sont largement réécrites et adaptées aux goûts littéraires et aux valeurs morales du temps. Un peu plus tard, la mode de la ballade qui, après le succès des *Poèmes d'Ossian* de Macpherson (1760), fit fureur dans toute l'Europe, et à laquelle sacrifièrent Schiller, Goethe, Keats, Coleridge, Hugo... participe du même esprit. À partir de prétendues sources folkloriques – qui ne sont parfois que de minces alibis –, les auteurs composent des poèmes originaux, « à la manière de » chants et récits populaires oraux.

Un tel courant a eu des prolongements jusqu'au xxe siècle, où des écrivains africains francophones, par exemple, ont publié des recueils de contes ou des épopées en les adaptant très librement des récits du répertoire oral de leur société. Ainsi ont fait, entre autres, pour le conte, le Sénégalais Birago Diop (*Contes d'Amadou Koumba*, 1947; *Nouveaux contes d'Amadou Koumba*, 1958; *Contes et lavanes*, 1963) ou l'Ivoirien Bernard Dadié (*Le Pagne noir*, 1955); pour l'épopée, les Guinéens Djibril Tamsir Niane (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, 1960) ou Camara Laye (*Le Maître de la parole, kouma lafolo kouma*, 1978).

Qu'il s'agisse d'un genre ou d'un autre, la politique d'adaptation est la même. On reconnaît certes l'œuvre orale originale qui a servi de modèle, mais la confrontation entre la version écrite et son équivalent oral, souvent possible, montre qu'elle a subi un traitement littéraire considérable qui va bien au-delà de l'adaptation nécessaire du style parlé au style écrit : ajout de descriptions, d'introspections des personnages, de motivations de leurs actions, enchâssements venant complexifier la linéarité narrative (voir Derive : 2004b; 2005). Sans chercher ni à condamner ni à légitimer ce genre de démarche, nous constaterons simplement qu'en l'occurrence les lois de la raison graphique prennent largement le pas sur celles de la raison orale.

Une autre modalité de l'entrée de l'oralité littéraire dans l'univers de l'imprimé est l'œuvre de ceux qu'on peut appeler les « folkloristes ». Eux aussi font des recueils à partir de sources orales mais dans un esprit différent. Si l'on en croit Kincsó Verebélyi (2003), la collecte des contes populaires hongrois par des folkloristes a commencé dès le xviii^e siècle, même si l'esprit de cette collecte reste encore assez proche des adaptations des écrivains, notamment pour ce qui concerne le registre de langue. Toutefois, en Europe, l'archétype de ce courant est représenté par l'énorme travail des frères Grimm sur les contes germaniques dans le premier tiers du xix^e siècle. Certes, les récits sont en l'occurrence toujours largement réécrits, mais le souci de fidélité à leur origine orale est

beaucoup plus grand : on se déplace auprès des conteurs, on prend sous la dictée, quitte à réaménager un peu le texte après coup afin de l'adapter aux exigences de la lisibilité. À propos d'un autre genre et d'une autre langue, un grand pionnier est aussi à reconnaître en la personne d'Elias Lönnrot qui pendant toute la première moitié du xix^e siècle a recueilli dans les provinces caréliennes plus de vingt-deux mille vers en cinquante chants de la poésie épique orale des Finnois qui deviendra le fameux *Kalevala*, œuvre monumentale publiée pour la première fois en 1849. La présence même de vers et de mélodie contraint en l'occurrence à une plus grande fidélité à l'énoncé linguistique original.

Progressivement, les recherches des folkloristes vont tendre, avec le développement de l'anthropologie, à devenir plus scientifiques. Dès le milieu du xx^e siècle, quelques grands noms sont à retenir : Albert Lord, le disciple de l'homériste Milman Parry et ses fameuses collectes auprès des bardes serbes (1960) ; les tenants de l'école hongroise, parmi lesquels le fondateur de l'école de Budapest, Gyula Ortutay (1965), et ses recherches sur le conte populaire en Hongrie qui seront prolongées par Linda Dégh (1969) et Vilmos Voigt (1969) ; en France, on retiendra surtout Paul Delarue (1957) à qui succédera sa disciple Marie-Louise Tenèze... La volonté d'une restitution authentique de la lettre de l'œuvre orale se manifeste dans toutes les entreprises de ces chercheurs. Cet idéal est resté cependant difficile à atteindre tant que la technique n'a pas permis d'enregistrements audio et que la collecte a dû se faire sous la dictée des interprètes. Une telle contrainte créait des conditions d'énonciation nécessairement artificielles qui faussaient grandement la stylistique naturelle de l'exécution orale, même si quelques-uns avaient recours à la sténographie (voir ce que dit à ce propos Verebélyi : 2003). Le conteur ou le barde qui restituait, loin de son public, un texte phrase par phrase pour satisfaire aux exigences de la transcription directe par un informateur-collecteur, ne disait pas du tout le même énoncé que celui qu'il récitait à l'occasion d'une performance conventionnelle devant son public naturel.

La possibilité d'enregistrer l'oralité de l'énoncé a amélioré de ce point de vue les choses et cette technique a une tradition assez ancienne. Verebélyi (2003) mentionne l'utilisation du phonographe par Béla Vikó, un folkloriste hongrois, dès 1895. On sait de même que l'ethnologue américaine Elsie Clew Parsons a eu plusieurs fois recours à cette technique dans la collecte de contes antillais qu'elle a menée au début du xx^e siècle. La généralisation du magnétophone, en offrant la possibilité de consigner des interprétations plus naturelles des œuvres, n'a pas pour autant résolu tous les problèmes. Certes, grâce à ce procédé, la source a pu devenir plus authentique, mais comme le document audio enregistré n'était souvent qu'un support transitoire destiné au chercheur et que l'objet de consignation définitive restait le livre, seul à faire l'objet d'une vaste diffusion, on continuait à aboutir à un objet culturel gravement tronqué par la raison graphique. Ne restait en effet sur le papier que la seule dimension linguistique de l'énoncé (un squelette en quelque sorte), amputé de tout ce qui lui donnait vie : intonation, gestuelle, bien souvent accompagnement musical, interaction avec l'auditoire...

Un certain nombre de chercheurs s'en sont inquiété et ont travaillé à définir le style oral, mettant d'ailleurs en évidence qu'il ne s'agissait pas uniquement d'une question ornementale relevant seulement de l'esthétique mais bien d'une question sémantique : en perdant les éléments paralinguistiques de l'énoncé, c'est aussi une partie du sens de l'œuvre qu'on perdait.

Le sens porté par les intonations et la gestuelle est évident pour le versant de la connotation. C'est par ces canaux paralinguistiques que le consommateur d'un récit donné oralement appréhende ce que Jakobson a appelé la fonction « expressive » ou « émotive » de la communication, c'est-à-dire les dispositions d'humeur dans lesquelles se trouvent les personnages au moment où ils émettent leurs discours ou accomplissent leurs actions. À l'écrit, cette fonction expressive est portée par le langage qui la fait passer par un vocabulaire et une ponctuation appropriés (points d'exclamation, par exemple) alors qu'à l'oral, où ce sont la voix et le corps qui ont en charge cette dimension sémantique, le linguistique proprement dit reste la plupart du temps parfaitement plat. Là où l'écrit devra dire « il bégaye de peur », « il s'enfuit à toutes jambes », l'énoncé oral se contentera souvent d'un « il dit », « il part », le reste de l'information étant fourni par des moyens non spécifiquement linguistiques.

Mais les intonations et, plus encore, la gestuelle peuvent avoir aussi parfois une fonction sémantique importante pour le versant de la dénotation. C'est évident pour les déictiques. Lorsqu'à l'oral un énonciateur dit, geste à l'appui, « il était grand comme ça », c'est un énoncé qui ne représente plus rien pour le lecteur d'un texte écrit. C'est vrai aussi pour tout ce qui touche aux modalités précises d'une action. Dans un récit sur la pêche, par exemple, l'auditoire pourra ne comprendre que les protagonistes pêchent à la nasse que par la gestuelle du récitant, alors que cette modalité peut avoir une pertinence essentielle dans la logique de l'histoire.

Chez les chercheurs qui se sont penchés sur les pertes subies par la transposition graphique des œuvres orales, certains se sont plus particulièrement intéressés à la voix, d'autres aux gestes, beaucoup aux deux. Parmi les pionniers, on citera Jousse (1924), et les rééditions de ses travaux majeurs (1974; 1978), Istvan Sandor (1967) et, chez les africanistes, Ruth Finnegan (1967). Ils ont eu une importante postérité, et plusieurs chercheurs ont même proposé des solutions (didascalies, transpositions linguistiques, notes, etc.) pour compenser au maximum la disparition des phénomènes paralinguistiques de l'énonciation orale dans les textes transcrits sur papier. Il va de soi, pour que de telles adaptations soient possibles, qu'il faut avoir eu en amont, c'est-à-dire au moment de la collecte, le souci de recueillir les données de la performance à transposer ou à gloser dans le texte. La question du passage du régime oral au régime graphique se pose donc dès le travail de terrain.

Parmi les solutions proposées, pour réussir au mieux ce passage, l'une d'elles a consisté, dès la fin des années 1960, en l'édition de livres-disques, une pochette d'un ou plusieurs microsillons accompagnant le volume papier. Ainsi pratiqua notamment la collection Tradition Orale des éditions de la SELAF pour quelques-unes de ses publications. Si une

telle politique présentait un certain nombre d'avantages, elle ne résolvait cependant pas tous les problèmes. Cette stratégie permettait certes au public d'avoir une idée de l'œuvre orale telle qu'elle avait été enregistrée, mais elle ne restituait pas la performance dans toutes ses dimensions puisque la « corporéité » de cette performance, pour reprendre la terminologie de Zumthor (1983) n'était pas restituée par ce type de document. Par ailleurs, dans la mesure où la plupart des recueils ainsi publiés concernaient des œuvres de littérature orale venant d'horizons linguistiques autres que celui du lecteur-auditeur, il n'était pas évident pour lui de faire le lien entre ce que d'une part il entendait sans en comprendre le sens et le texte traduit qui lui donnait accès à ce sens. Le passage du régime oral au régime graphique, par le biais de publications, se fait en effet bien souvent, un peu partout dans le monde, entre des langues et des cultures différentes.

La question de la gestuelle a pu certes trouver une ébauche de solution lorsqu'on est passé de l'audio à l'audiovisuel avec le film et, mieux car beaucoup plus maniable, le caméscope. Mais passer ainsi d'une oralité première à ce que W. J. Ong (1982) a appelé une « oralité seconde », c'est-à-dire une oralité relayée par des médias, quels qu'ils soient, ne règle pas tout. Il faut d'abord se poser la question de savoir à quel degré la performance ainsi recueillie est affectée par le média qui l'enregistre. Lorsqu'il s'agissait de filmer avec des projecteurs et tout un matériel technique annexe, la question n'était pas de moindre importance. Il est vrai que les petits caméscopes d'aujourd'hui sont beaucoup plus discrets et permettent plus commodément des enregistrements in situ.

Ce qui a changé, avec le développement considérable de l'audiovisuel, c'est que non seulement la conservation de l'œuvre orale est devenue possible sous cette forme mieux adaptée à son origine, mais aussi sa diffusion hors de son terroir natal, aux fins d'une consommation de masse par un public élargi par rapport au public initial. On l'a bien vu, entre autres, dans le domaine de la chanson populaire en de nombreuses zones de civilisation. Cette diffusion a pu prendre des modalités très diverses : en premier lieu, éditions de disques, de cassettes audio ou vidéo vendues dans le commerce proposant l'enregistrement d'œuvres dont la source est sans conteste dans l'oralité première. Pour ce qui est de la culture orale africaine par exemple, les petites boutiques du quartier Château-Rouge, dans le 18^e arrondissement de Paris, regorgent de cassettes d'artistes, griots ou non, qui proposent des interprétations modernisées (surtout pour ce qui est de l'accompagnement musical) des œuvres du répertoire traditionnel (voir Derive : 2004c). Mais beaucoup d'autres cultures proposent de même des enregistrements de productions « folkloriques ».

Les disques et cassettes, remplacés aujourd'hui par les CD et les DVD, concernent surtout les chants. Mais les contes, les épopées trouvent aussi leur place dans cette oralité seconde, le plus souvent à l'occasion d'émissions de radio ou de télévision qui, en certains pays, leur consacrent même des rubriques régulières. Il va de soi que toutes ces manifestations de l'oralité seconde aboutissent à des performances dont l'allure est souvent assez différente de celles de l'oralité première. Les conditions d'énonciation n'étant en général plus du tout les mêmes (dans un

studio d'enregistrement par exemple), il est assez normal que le style de l'interprétation s'en ressente sensiblement. On peut certes le regretter, mais il faut bien considérer cependant que l'idée qu'en oralité première l'exécution de l'œuvre orale obéit à une tradition figée est parfaitement illusoire. Sur son terroir aussi et devant son public traditionnel, l'interprétation des répertoires oraux évolue grandement. Il n'y a, de toute façon, pas d'autre choix pour eux que de s'adapter ainsi à l'évolution de la société pour garder leur actualité culturelle. Il est donc sans doute préférable d'assister à ces transmutations de l'oralité sous un nouveau régime plutôt que de voir les répertoires disparaître. Cela n'exclut pas que par ailleurs la collecte de formes plus traditionnelles, là où elles existent encore, fasse l'objet d'enregistrements destinés à un archivage plus « muséographique » destiné à témoigner de certaines formes d'expression culturelles peut-être en voie de disparition.

Ces modalités de diffusion audiovisuelle, même si elles proposent des performances d'un style nouveau, présentent l'avantage de rester plus proches de l'esprit originel puisqu'elles sont orales et que la présence physique de l'interprète y est toujours sensible. Elles ont aussi le privilège de toucher un public plus étendu que celui qui lit des livres, surtout dans des pays où les lettrés ne représentent qu'une partie modeste de la population. Cette oralité seconde a sans doute aujourd'hui supplanté l'oralité première et certains ont même un moment pensé qu'elle était en passe de supplanter l'écrit et qu'il convenait désormais de songer à sauver le livre comme il était question naguère de sauver les patrimoines oraux. Nous nous refuserons ici à jouer les Cassandre, nous bornant à constater que si l'on veut raisonner en termes de modes de civilisation, à côté de la « raison orale » et de la « raison graphique », il faut prendre en compte aujourd'hui ce que nous appellerons une « raison médiatique ».

C'est d'elle que relève aussi le mouvement qui a émergé un peu partout, et notamment en Europe, de la néo-oralité et du néo-contage. Beaucoup de ces nouveaux « conteurs », au sens large, se produisent sur une scène médiatique, proposant des performances orales d'un nouveau genre, sophistiquées la plupart du temps par des techniques empruntées aux arts du spectacle. Le contenu de ces performances peut aussi bien prendre ses sources dans le patrimoine de l'oralité traditionnelle que proposer des créations entièrement originales comme, en France, les récits de vie qu'Abbi Patrix et Praline Gay-Para ont recueillis naguère à Évry puis, plus récemment, à Cergy-Pontoise dans le cadre de l'opération Trans oral express. La plupart de ces bardes nouvelle manière sont des professionnels ou des semi-professionnels. Beaucoup sont aussi musiciens et leur style d'interprétation peut s'inspirer de procédés d'expression empruntés à des cultures autres que la leur. Pour rester en France, la conteuse-danseuse Nathalie Le Boucher, par exemple, a été formée en Inde aux techniques du *kathakali* qu'elle applique aussi bien quand elle conte les mythes de l'Inde que lorsqu'elle interprète les fables de La Fontaine. Même s'il est plus diversifié, le répertoire de ces néo-conteurs s'inspire en très grande majorité des répertoires oraux traditionnels.

Deux choses sont remarquables à ce propos. Tout d'abord, à la différence des conteurs ruraux des veillées de jadis, leurs homologues de la

néo-oralité puisent souvent dans des fonds patrimoniaux culturellement très diversifiés, bien au-delà de leur terroir et même de leur civilisation d'origine. Ainsi, Praline Gay-Para – qui, de ce point de vue, n'a rien d'atypique – conte des récits traditionnels aussi bien en provenance du bassin méditerranéen que de Chine, du Japon, d'Afrique, de la Caraïbe, d'Amérique, d'Inde, d'Asie Centrale... Autant dire que c'est le monde entier qui est devenu le patrimoine de ces néo conteurs.

Mais bien entendu, leur seul moyen ou presque d'avoir accès à ces patrimoines étrangers est le livre, et c'est d'abord sous forme écrite qu'ils en découvrent les trésors qui étaient à l'origine oraux, si bien qu'on assiste à un trajet complexe qui constitue une sorte de paradoxe. Une œuvre de terroir à l'origine orale s'est diffusée hors de ses frontières naturelles par le biais de l'écrit et du livre imprimé qui en a sensiblement modifié la personnalité dans tous ses aspects pour revenir ensuite, à partir de cette forme écrite et plus ou moins littéraire, à une nouvelle oralité qui sera très différente de la première mais qui partagera cependant avec elle un certain nombre de traits liés à la performance orale : consommation à chaud, co-présence de l'énonciateur et du consommateur, possibilité d'interaction entre l'interprète et le public... C'est ainsi qu'en 2007, au Centre de Littérature Orale (CliO) de Vendôme, a été présenté en spectacle un récit épique du héros zoulou Chaka, histoire provenant de la tradition sotho d'Afrique australe. Ce récit avait été adapté et ré-oralisé par un conteur et une musicienne à partir de la version écrite de Thomas Mofolo dans la traduction française qu'en avait donnée Ellenberger.

La conteuse Oro Anahory, par ailleurs professeure à l'université du Québec à Montréal, met bien en évidence cette situation particulière lorsqu'à la lumière de son expérience personnelle, elle écrit : « Comme la transmission des contes aujourd'hui se fait rarement par voie orale, la première tâche du conteur dont le répertoire est issu d'une source écrite est de réécrire l'histoire lue afin de retrouver l'oralité du récit et de se réapproprier ainsi le conte. Pour ce faire, il est impératif que le conteur se détache du texte écrit dès le début de son travail. [...] C'est pourquoi une étape importante du travail consiste à déconstruire le texte, à le sortir du carcan littéraire et à en briser la rigidité pour l'imprégner de la saveur et de la spontanéité inimitables de l'oral. » (Anahory : 2003)

Ce que cherchent, semble-t-il, ces militants de la néo-oralité, c'est moins de restituer telles quelles les formes orales anciennes d'une tradition, qui est de toute façon passée, que de retrouver la chaleur même d'une consommation collectivement partagée *in praesentia*, c'est-à-dire de redonner une dimension communautaire à la parole.

Ce qui change fondamentalement entre cette oralité seconde « médiatique » et l'oralité première « immédiate » (au sens premier : sans média), c'est précisément qu'elle est souvent fixée, sinon à toutes les performances, du moins à l'occasion de certaines d'entre elles qui sont enregistrées. Cette possibilité d'une fixation matérielle de la récitation des énoncés, encore grandement facilitée depuis l'avènement du numérique, change fondamentalement le rapport de l'artiste à l'œuvre qu'il interprète. Depuis qu'il peut en conserver une trace objective, le voilà libéré de la crainte de perdre la mémoire de son patrimoine verbal

qui contraignait le barde de l'oralité première à une exigence de fidélité à un modèle mythique évanescant n'existant que dans son souvenir. Il peut donc se permettre d'être plus créatif et d'innover dans sa façon d'interpréter les œuvres de son répertoire. De ce point de vue, l'artiste de la parole est aujourd'hui plus proche de l'écrivain. À partir de sources majoritairement traditionnelles, il engage une parole personnelle et contemporaine, et son individualité peut être mise davantage en avant que celle du conteur d'autrefois.

Cette évolution radicale a été permise par les facilités de plus en plus grandes d'enregistrement qui ont rendu possible un stockage matériel des performances orales. Ainsi, par rapport aux procédés classiques de l'enregistrement analogique, le « numérique » et l'ensemble des techniques informatiques actuellement disponibles apportent une véritable révolution culturelle qui après l'ère de la raison orale, de la raison graphique, de la raison médiatique ouvre l'ère de la raison « numérique ». En quoi s'agit-il d'une révolution ? Qu'est-ce que le numérique apporte donc qui permet de rendre de façon plus riche les œuvres de littérature orale en conservant l'usage interne de la performance, en la faisant connaître à l'extérieur et apprécier à sa juste valeur ?

Une première réponse est possible, si l'on reste dans un contexte d'édition traditionnelle : elle consiste à élargir les systèmes de glose entourant le texte écrit, par la multiplication de notes ou de textes annexes, et à utiliser des productions audiovisuelles, associées à la simple impression d'un texte écrit (enregistrement sonore ou audiovisuel de la performance), en particulier si l'expression orale s'inscrit dans le domaine du rituel.

Une deuxième réponse, évidente, concerne la possibilité d'une disponibilité immédiate des données brutes recueillies sur le terrain qui, si le chercheur en est d'accord, peuvent être aussitôt partagées, grâce à une mise en ligne ciblée, par différentes sortes de publics : grand public, communauté internationale de chercheurs, doctorants, etc., chaque groupe ayant son site propre et ses éventuels codes d'accès afin de protéger la propriété intellectuelle. Dans l'ère prénumérique, les données brutes de terrain (cassettes audio ou vidéo, carnets d'enquêtes...) restaient le seul apanage du chercheur qui les gardait dans son bureau... ou dans son grenier ! Parfois beaucoup de ces données, faute de temps, restaient inexploitées. N'étaient diffusées que celles qui avaient fait l'objet d'un traitement aboutissant à une publication sous une forme ou sous une autre, ce qui représentait une perte d'information non négligeable, d'autant que les supports étaient souvent périssables. Aujourd'hui, à condition de faire les sauvegardes nécessaires, on est parvenu à une pérennité beaucoup plus grande et plus fiable des enregistrements, qu'il s'agisse de prestations d'artistes ou d'enquêtes. Cette nouvelle situation modifie totalement les conditions de travail des chercheurs en oralité qui ont accès, sans grand effort, à des banques de données brutes d'une extrême richesse, favorisant les approches généralistes et comparatistes.

En outre, à la différence de l'analogique, le numérique peut ne pas se borner à photographier la performance de façon monosémique et rigide. Il offre la possibilité d'une série de combinaisons capables de

transcender la linéarité du déroulement du discours, permettant ainsi de l'appréhender tout autrement en passant de l'axe syntagmatique à l'axe paradigmatique. Cette nouvelle ouverture est susceptible d'avoir des incidences aussi bien pour le simple consommateur que pour le chercheur et le critique qui veulent analyser le document afin de mettre en évidence certains de ses paramètres fonctionnels. C'est ce que nous allons montrer maintenant. Cette troisième réponse correspond à une nouvelle approche textuelle. En effet, même si le texte « édité » a pris en compte les exigences exprimées précédemment, il reste que ces ajouts (informations, gloses, commentaires, enregistrements sonores, éventuellement films, etc.) sont soumis à l'inévitable « linéarité » propre à la composition en continu. Il ne s'agit alors en fait que d'avoir recours à des éléments « multimédia », de type analogique et hétérogènes, qui ne peuvent donc pas coexister dans une même structure informatique. En revanche, dans le cadre de cette nouvelle approche, la transformation de ces données en données numériques, homogènes, permet de les inclure dans une structure unique, qui devient alors susceptible de faire coïncider la perception du texte oral par ses éventuels récepteurs avec l'intention initiale de son producteur.

Dans un tel objet électronique, caractérisé par l'homogénéité des données, la présentation de ces dernières n'est plus strictement linéaire ou continue par séquences et peut correspondre au procédé d'enregistrement des connaissances acquises par un individu, qu'Umberto Eco (1992) appelle « son encyclopédie personnelle ». L'utilisateur peut devenir le créateur de sa démarche vers de nouvelles découvertes (choix multiples pour passer d'une information à une autre et éventuellement introduction de nouvelles informations enregistrables). Cette faculté est l'interactivité, qui correspond en quelque sorte à l'action d'un public virtuel. Une nouvelle forme d'écriture apparaît, ouvrant à des scénarios multiples, qui sont plus qu'une superposition d'écritures traditionnelles et qui correspondent à un nouveau mode d'expression, l'hypertexte /l'hypermédia.

Une des conséquences de cette apparition est la modification des statuts d'auteur et de lecteur qui existaient dans l'édition traditionnelle. L'édition d'une œuvre écrite, sous forme de livre, s'appuie sur le texte d'un auteur ou d'un groupe de quelques auteurs, socialement reconnus. À l'opposé, la conception d'un hypermédia sur CD ou sur DVD, en particulier s'il s'agit d'un objet commercial, exige le travail d'un grand nombre d'intervenants. De plus, la diversité de leurs qualifications ne facilite pas la reconnaissance sociale et juridique des auteurs. Cette attribution est encore plus délicate à formuler dans le cas d'un hypermédia sur Internet, puisque les modifications éventuelles que peuvent apporter les utilisateurs, agissant à la fois en tant que lecteur et auteur, ne permettent de définir qu'une œuvre collective temporaire sans « auteur » particulier. De fait, ces considérations devraient conduire à une nouvelle définition du droit d'auteur – problématique qui complique la réalisation d'hypermédias commerciaux en posant la question de la rémunération des concepteurs, mais qui toutefois s'apparente à la situation des productions orales qui sont recréées à chaque performance et dont on ne connaît généralement pas l'auteur.

Si l'on compare les contenus informatifs potentiels de l'objet informatique et du livre, il est évident que la faible capacité de ce dernier exige que l'on définisse un public-cible, alors que dans le cas de l'hypermédia, le produit peut s'adresser à plusieurs publics à la fois, aussi divers que jeunes et vieux, autochtones et étrangers, hommes et femmes... De plus, son approche est multiple, à la fois passive dans l'observation d'une performance et active en ce qui concerne les diverses compréhensions, voire ludique dans la recherche d'un certain plaisir de l'exploration. Par ailleurs, l'hypermédia permet une découverte graduée de la complexité d'une culture, du fait de la liberté de cheminement de l'utilisateur et de ses choix différenciés. Dans le contexte actuel de mondialisation, et pour compléter cette réflexion sur les publics-cibles, se pose la question de la diffusion, qui peut se faire en plusieurs endroits : au sein du terroir concerné, dans le pays lui-même pour permettre aux différentes « ethnies » de dialoguer, et dans le reste du monde pour encourager une découverte réciproque. Dans cette optique, le choix de la (ou des) langue(s) de traduction devient déterminant pour faciliter le dialogue Nord-Sud, mais également Sud-Sud, d'où l'emploi aussi bien de langues internationales que de langues véhiculaires d'extension importante.

Le choix du contenu retenu est souvent déterminé par la somme de connaissances accumulée tout au long de la recherche, au fil du temps. En fait, la perspective de concevoir un hypermédia devrait être prise en compte bien en amont de l'étude en vue de sa réalisation, en même temps que les observations, les enregistrements et les analyses effectués sur le terrain. Mais le sujet ne peut vraiment être défini qu'au moment de la conception du projet et dépend essentiellement des données déjà récoltées. On doit en particulier se demander quel est le but poursuivi : concevoir une anthologie de la littérature orale d'une ethnie, décrire un genre particulier ou tout simplement rendre une performance sur un thème donné ?

À titre d'exemple, examinons le cas du rendu d'une performance ; actuellement, pour tenter de rendre l'ambiance d'une prestation orale, le mode d'enregistrement le plus utilisé est la cassette, son ou vidéo, diffusée à la radio ou à la télévision, comme on peut l'observer notamment dans de nombreux pays africains. Mais ce sont des supports passifs et l'on peut se demander ce que l'hypermédia pourrait apporter en plus, par rapport à ce que l'on voudrait réellement mettre en évidence :

- est-ce simplement rendre dans toute sa richesse l'exécution d'un énoncé oral avec l'ensemble des paramètres de la performance (lieu, atmosphère, auditoire...) en conservant son déroulement linéaire ? Outre que cette approche privilégie une performance parmi d'autres et ne rend que très imparfaitement les multiples possibilités de variation (autre performance, autre conteur, autre auditoire, autre moment...), dans ce cas, le résultat tient plus du documentaire amélioré que d'une réelle conception d'hypermédia.

- ou est-ce tenter de mettre en place un modèle de fonctionnement de la performance, pour permettre à l'utilisateur de se resituer dans la culture, en tant qu'auditeur ou même en tant que performateur ? Il est évident que cette option est d'une certaine manière utopique, mais elle constitue un objectif, s'appuyant sur la définition primordiale de

l'hypermédia, qui établit des relations entre des objets, à l'image des liens de la pensée. Si on oublie ce but, l'hypermédia reste un livre amélioré, de très grande ampleur.

Ces quelques réflexions préalables posées, quelle est la démarche à suivre pour concevoir un hypermédia ?

C'est une nouvelle forme d'écriture, dont les règles restent à préciser. Elle s'exerce sur des morceaux d'information, extraits de sources variables, qu'il convient d'inclure dans une structure, que l'on parcourt à son gré. L'analyse des expérimentations actuelles (écriture traditionnelle, graphisme, écriture cinématographique, programmation informatique) permet de les codifier peu à peu et d'observer la manière dont le public assimile les codes ainsi définis. De la confrontation des acquis de ces techniques d'expression émerge une grammaire de l'hypermédia, tiraillée entre une tendance au déroulement linéaire et figé qui s'adresse à un lecteur, spectateur passif et une tendance au déroulement non linéaire qui privilégie un utilisateur actif. Comme dans toute grammaire, il convient de définir les unités minimales et la manière de les organiser dans un hyperespace. L'hypermédia est constitué d'unités d'information ou nœuds, caractérisés par un contenu plus ou moins grand d'information. Chaque unité doit être non segmentable, clairement délimitée, aussi homogène que possible, extraite d'un ensemble signifiant et relativement autonome pour permettre des accès faciles et différenciés, sur lesquels il sera possible d'ancrer des liens en nombre variable. Ces unités s'intègrent ensuite dans une construction globale qui représente la multiplicité des chemins que l'utilisateur pourra choisir, permettant de découvrir plusieurs histoires distinctes.

Comment, concrètement, réalise-t-on l'hypermédia ?

Le premier point consiste à inventorier les différentes sources d'information, susceptibles d'être recueillies par des chercheurs ou par toute autre personne, à un moment donné de la recherche. Cet inventaire est extrêmement instructif, car il permet de mettre en évidence les manques dans une collecte et oblige à compléter son propre travail. En effet, comme cela a déjà été dit, ce n'est pas au moment où la décision de construire un hypermédia est prise qu'il faut vérifier si on dispose d'éléments suffisants, mais bien en amont de cette décision. Aussi est-il important de prévoir des enregistrements multiples de la performance (vidéo du conteur et du public, enregistrement sur magnétophone du texte oral, photographies spécifiques, notes d'observation – au besoin sur un deuxième magnétophone –, voire des performances de la même œuvre très différenciées). Il faut aussi prévoir des enregistrements annexes, concernant le contexte, sous les quatre supports (vidéo, son, photographies, notes). Ils doivent montrer à la fois des éléments très simples, tels que le décor, les sites mentionnés, des scènes de la vie au jour le jour, et des données beaucoup plus complexes, tel que les rituels et les cérémonies évoqués dans la performance, des éléments de la structure socio-économique du groupe culturel concerné.

À côté de cette collecte, qui est principalement du ressort du chercheur, il faut également tenir compte des données produites par d'autres

chercheurs ou même par de non-professionnels. Parallèlement à cette collecte, et souvent dès le début du travail de recherche, les données brutes doivent être traitées pour compléter ces premières sources d'information. Il s'agit d'obtenir des éléments pertinents de la culture, des transcriptions dans la langue concernée, des traductions (en langue locale et en langues internationales), associées à des enregistrements des performances tant du point de vue du performateur que de celui de l'auditoire. Ces acquis doivent être présentés également sous les quatre aspects du multimédia (par exemple, il devrait être possible d'observer la gestuelle d'une performance en écoutant le texte oral ou une traduction ...).

Une fois les données inventoriées, le deuxième point consiste à les découper en unités d'information, qui doivent être aussi homogènes que possible, d'où une succession de découpages, de plus en plus fins, sur plusieurs axes possibles. Il est nécessaire de prévoir un système de classement, si possible au début du travail de terrain, des différents concepts dégagés immédiatement ou en cours d'analyse, pour faciliter la mise en place de l'architecture. Par exemple, on peut effectuer la partition d'un conte, en mettant en évidence sa structure, qui fait apparaître les actes, les séquences et finalement les motifs. À ce premier découpage, on peut en adjoindre d'autres : celui des séquences gestuelles qui accompagnent les émissions de voix, celui des traductions... On peut aussi repérer les actants, les représentations de l'espace ou du temps, les évocations, montrer les diverses conclusions à la fois pour les enfants et pour les adultes... Il faut alors réunir les différentes segmentations, de manière à isoler des unités d'informations, qui contiendront plusieurs possibilités d'ancrage, correspondant à des valeurs (« motif », « personnage » ou « espace »...) suivant l'axe choisi. Cette identification constitue de loin la phase la plus délicate de la conception de l'hypermédia. Normalement, si l'inventaire est fait avec soin, il est plus facile de repérer la constitution de l'unité et d'y discerner les points d'ancrage.

Le troisième point concerne le choix de l'architecture, c'est-à-dire la mise en place des liens entre unités d'information, qui définit les priorités, les continuités, les agencements possibles et l'équilibrage des différentes parties. À ce niveau, on recherche la pertinence des unités d'information, les relations possibles, et la cohérence par rapport au projet. Il convient donc d'établir les liens possibles, à sens unique ou à double sens, plus ou moins apparents, étayant la structure (liens primaires) ou se superposant aux précédents (liens secondaires). Cette recherche est formalisée en une représentation visuelle qui montre les facilités de déplacement.

Actuellement la plupart de ces schémas reposent sur le principe de l'arborescence qui oblige à des retours en arrière relativement pénibles. À l'opposé, la structure en réseau est totalement non hiérarchisée, elle permet une navigation souple mais nécessite un très grand nombre de liens, tous apparents ; aussi ne peut-elle convenir qu'à des hypermédiats contenant peu d'unités d'information. L'architecture retenue se réduit rarement à une simple arborescence plus ou moins profonde ; le plus souvent on cherche à organiser un réseau couplé à des arborescences de faible profondeur. Il faut à la fois dégager les chemins évidents (déroulement

du texte oral, travail de transcription, puis de traduction...), mais aussi imaginer des chemins suivis par les différents utilisateurs (un enfant ne suivra pas les mêmes voies qu'un chercheur). Il convient d'ajouter des moyens de conserver la trace des déplacements par la prise de notes et la copie de parties de textes. D'une manière générale, on recherche une structure intermédiaire qui allie une grande logique et des facilités de navigation.

La recherche d'une certaine intuitivité dans le cheminement s'adresse directement à l'utilisateur. Il doit être amené à découvrir sans difficulté le programme et à trouver un certain plaisir à s'y déplacer, ce qui dépend essentiellement des périphériques d'entrée (souris, clavier et tous les appareils qui permettent d'intégrer un phénomène physique), des périphériques de sortie (dispositif d'affichage graphique, imprimante et haut-parleurs) et des logiciels existant sur la machine (facilité de communication entre eux et contrainte due au système d'exploitation). On est souvent aidé dans cette construction par la mise en place d'une métaphore, c'est-à-dire par la création d'un espace virtuel en relation avec le sujet de l'hypermédia, ce qui implique des mises en scène graphiques, qui doivent recouvrir toutes les fonctions que le programme veut mettre en évidence. La métaphore correspond à un choix global pour l'ensemble de l'hypermédia et doit aider l'utilisateur. Elle sert aussi à la construction du sens, en répondant à une logique combinatoire qui ne doit pas uniquement représenter des empilements de connaissances.

À ce niveau de la recherche ergonomique, la principale question qui se pose au concepteur est de comprendre l'utilisateur, sur un plan aussi bien perceptif que conceptuel. Comment les organes sensoriels transmettent-ils les informations? Quel processus cognitif permet de les traiter et de les mémoriser? L'environnement socioculturel de l'utilisateur est important : il faut tenir compte de ses capacités d'adaptation aux nouveaux codes et de ses aspirations contradictoires (laisser liberté et créativité dans la maîtrise du programme, mais aussi offrir la possibilité d'être guidé et assisté).

Ainsi, pour présenter plusieurs contes, on peut imaginer de partir d'une veillée dont les participants ont tous un statut différent et qui, tour à tour, racontent un conte, alors que la transcription ou les traductions dans différentes langues internationales sont déclenchées par des icônes, dérivées du décor qui entoure la réunion de personnes. Au fur et à mesure du déroulement des récits, peuvent apparaître des bulles, symbolisant la pensée du conteur ou des spectateurs, qui permettent de faire les liens avec les rituels ou la structure de la société. On peut y ajouter des plans proposant des analyses des différents contes, montrant la structuration et les différents motifs, et proposer par exemple à un enfant de tenter de construire à son tour un conte avec les éléments présentés.

Alors, on peut commencer à construire l'organigramme de l'ensemble de l'hypermédia et répartir, si possible de manière équilibrée, les différents ensembles d'unités d'information. Il faut sans doute à ce stade affiner la métaphore, la compléter et la restructurer, pour que les différentes arborescences soient de longueur similaire. Il faut également s'interroger sur la pertinence de l'emploi de tel média pour représenter

tel concept. Faut-il utiliser des images, voire un film vidéo ou se servir d'une description ancienne écrite, plus précise, pour représenter un rituel? D'une manière générale, le travail n'est jamais fini et l'on revient sans arrêt sur les grilles, les modèles que l'on peut mettre en place. Une fois les grandes masses de l'organigramme établies, on réalise la maquette d'une portion de l'organigramme et on la fait tester par d'éventuels utilisateurs. Ce n'est qu'après cette étape qu'il est possible de passer au début de la réalisation.

Cette réalisation passe par la mise au point de la page d'ouverture de l'hypermédia, qui est en quelque sorte une synthèse de ce qui a été dit précédemment. Cette page d'ouverture contient des entrées, matérialisées par des boutons et des icônes, dont une partie reste en place au cours du défilement des pages suivantes. Ces entrées sont réparties en quatre groupes autour d'un cadre central, dans lequel se déroule un enregistrement vidéo intégral de la (ou des) performance(s), qu'il est possible d'interrompre à tout moment. À partir de ces entrées se développent des arborescences, mais des liens entre des éléments de l'une ou l'autre de ces arborescences peuvent également exister. Certaines données ont des points communs et doivent être reliées entre elles. De plus il est possible qu'au moment de la construction de l'architecture, de nouveaux liens apparaissent et que de nouvelles données soient nécessaires. Les quatre ensembles retenus n'ont rien d'exceptionnel : en 1968, Geneviève Calame-Griaule les mentionnait dans un article où elle définissait les concepts de littérature orale et d'ethnolinguistique. Ces données se regroupent autour des quatre pôles suivants : culture de l'ethnie concernée, caractère oral du texte, texte, significations possibles de l'œuvre représentée.

Au terme de ce tour d'horizon, le lecteur aura compris que les avatars (au sens étymologique qu'on donne à ce terme dans la religion hindoue) de l'oralité sont divers non seulement par les formes qu'ils empruntent mais aussi par les finalités qui les motivent, les deux étant d'ailleurs liées par une relation de cause à effet, les finalités déterminant en grande partie les formes. Une bonne partie des « transmutations écrites » des œuvres du patrimoine oral s'est faite, notamment au *xix^e* siècle et dans la première moitié du *xx^e*, dans un but de conservation de type « muséographique ».

Selon une telle perspective, la littérature orale ainsi consignée n'est plus destinée à exister que comme témoignage de mémoire inscrit au patrimoine culturel universel de ce que fut un moment de l'humanité dans une civilisation donnée. C'est une entreprise tout à fait salubre, mais il faut considérer que ces répertoires momifiés deviennent alors une littérature morte, comme il y en a déjà bien d'autres et comme il y a des langues mortes.

Bien différente est l'attitude consistant à chercher à continuer à faire vivre ce patrimoine oral sous d'autres formes, en l'adaptant aux exigences de nouvelles conditions de vie, comme travaillent à le faire les militants de la néo-oralité. À vrai dire, ces deux points de vue ne sont nullement opposés mais complémentaires et ils peuvent (nous serions même tentés de dire : « ils doivent ») coexister. La grande révolution de

l'ère numérique, c'est, comme nous avons essayé de le montrer, qu'elle présente d'immenses avantages pour comprendre et approfondir l'un et l'autre.

Références bibliographiques

ANAHORY O., « L'art du conteur est-il possible dans un monde de l'écriture et de l'image ? » in J.-B. Martin et N. Decourt (ed.), *Littérature orale, paroles vivantes et mouvantes*, Lyon, PUL, 2003.

BAUMAN R., *Verbal Art as Performance*, Rowlet (Mass.), Newbury House, 1977.

BELMONT N., *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999.

BROWN M., *A guide to western historical scripts from Antiquity to 1600*, Londres, British Library, 1990.

CALAME-GRIAULE G., « Pour une étude des gestes narratifs », in G. Calame-Griaule (ed.), *Langage et cultures africaines*, Paris, Maspero, 1977.

CALVET L. J., *La tradition orale*, Paris, PUF (Que sais-je?), 1984.

DÈGH L., *Folktales and society. Story-telling in a Hungarian Peasant Community*, Londres/Bloomington, Indiana U. P., 1969.

DELARUE P., *Le conte populaire français*, Paris, Éditions Erasme, 1957.

DELBE A., *Le stade vocal*, Paris, L'Harmattan, 1995.

DERIVE J., 1975, *Collecte et traduction des littératures orales. Un exemple négro-africain : les contes ngbaka-ma'bo de RCA.*, Paris, SELAF, (Langues et Civilisation à Traditions Orales 18).

— 2004a, « Imitation et transgression. De quelques relations entre littérature orale et littérature écrite en Occident et en Afrique », *Cahiers de Littérature Orale*, 56 - *Oralité et littérature, échos, écarts, résurgences*, Paris, p. 175-200.

— 2004b, « Le traitement littéraire du conte africain : deux exemples chez Bernard Dadié et Bigaro Diop », *Semen*, 18 - *De la culture orale à la production écrite*, Besançon, p. 37-52.

— 2004c, « D'une forêt à l'autre : aspects de la tradition orale africaine dans une cité de la banlieue parisienne. Du terrain au cognitif », in E. Motte-Florac et G. Guarisma (ed.), *Hommages à J. M. C. Thomas*, Paris, Peeters.

— 2005, « Le conte de l'oral à l'écrit », in E. Cevin (ed.), *Conte en bibliothèque*, Paris, Édition du cercle de la librairie.

— 2006, « Postface », in S. Battestini (ed.), *De l'écrit africain à l'oral, le phénomène graphique africain*, Paris, L'Harmattan.

DOURNES J., *Le parler des Jorai et le style oral de leur expression*, Paris, POF, 1976.

ECO U., *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.

FINNEGAN R., *Limba Stories and Story-Telling*, Oxford, Clarendon Press, 1967.

FONAGY P., *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot, 1983.

GELB I., *A study of writing*, Chicago, Chicago U. P., 1963.

GOODY J., *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

— & WATT I., « The consequences of literacy », *Comparative studies in society and history*, 5, 1963, p. 304-326.

GÜNTHER H., LUDWIG O. et al. (ed.), *Writing and its use. An Interdisciplinary Handbook of International Research*, Berlin/New-York, De Gruyter, 1995.

HARRIS R., *The origin of writing*, Londres, Duckworth, 1986.

JOUSSE M., « Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs : étude de psychologie linguistique », *Archives de philosophie II*, Paris, Beauchesne, 1924.

— *L'Anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, [1924] 1974.

— *Le parlant, la parole, le souffle*, Paris, Gallimard, 1978.

KAWADA J., *La voix : étude d'ethno-linguistique comparative*, Paris, Éd. de l'EHESS, 1998 [trad. du japonais par Sylvie Jeanne].

LAUFER R. & SCAVETTA D., *Texte, Hypertexte, Hypermédia*, Paris, PUF, 1992.

LAVIGNE M., *Concevoir et conduire un projet multimédia*, Paris, Dunod, 2002.

LÖNNROT E., *Le Kalevala. Épopée des Finnois*, Paris, Gallimard, Coll. L'aube des peuples, [traduit et annoté par Gabriel Rebourcet], 1991.

ONG W. J., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Londres/New-York, Methuen, 1982.

ORTUTAY G., « Les recherches sur les contes populaires en Hongrie. Essai de méthodologie », Paris, *Arts et traditions populaires*, 1965, p. 229-237.

REVEL N. & REY-HULMAN D. (ed.), *Pour une anthropologie des voix*, Paris, L'Harmattan, 1993.

SANDOR I., « Dramaturgy of Tale-Telling », *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. XVI, fasc. 3-4, Budapest, 1967 p. 304-338.

K. VEREBÉLYI, « Le conteur d'hier et d'aujourd'hui », in J.-B. Martin et N. Decourt (ed.), *Littérature Orale, paroles vivantes et mouvantes*, op. cit.

VOIGT V., « Structural Definition of Oral Literature », *Proceedings of the 5th Congress of the International Comparative Literature Association in Belgrade*, Amsterdam, Swets & Zeitlinger, 1969.

ZUMTHOR P., *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.