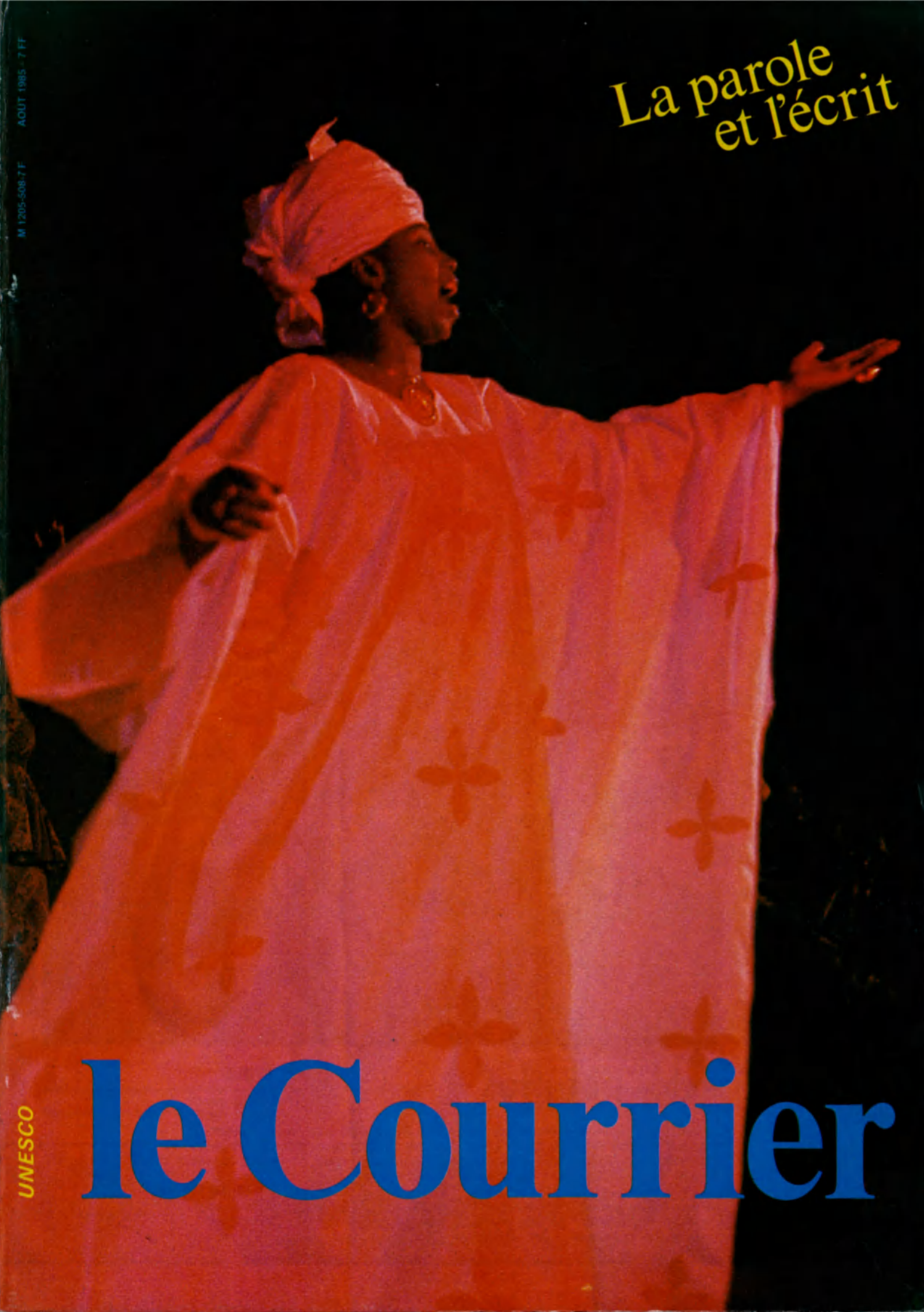
M 1205-508-7 F AOUT 1985 - 7 FF

La parole et l'écrit



UNESCO

le Courrier

Photo © Peter Frey, Paris

Le temps des peuples

37 Brésil

L'or à ciel ouvert

Au 18e siècle, l'économie brésilienne fut dominée par l'or et le diamant. L'exploitation des gisements aurifères et autres entraîna le développement des *Minas gerais* (ou « mines générales », c'est-à-dire la région où l'on trouve partout des mines), Etat du sud-est du Brésil qui reste la principale région minière du pays. Aujourd'hui, le Brésil est le quatrième producteur d'or du monde. La mine de Serra Pelada, ci-dessus, à ciel ouvert, est située à 400 km au sud de Belém, capitale de l'État de Pará, à l'embouchure de l'Amazone. 20 000 ouvriers environ exploitent cette mine qui produit une tonne d'or par mois.

UNESCO le Courrier
Une fenêtre ouverte sur le monde

Le Courrier du mois

Août 1985
38e année

L'importance qu'a prise la littérature écrite dans les temps modernes est telle qu'elle semble aujourd'hui la norme. Même si l'on sait que de nombreuses cultures ne s'organisent ni ne se transmettent par l'écrit, mais bien par l'oral, on constate encore une forte tendance, dans la pensée contemporaine, à réduire les littératures orales à des manifestations d'un folklore considéré souvent avec une certaine condescendance.

Notre intention, avec ce numéro, a été de contribuer à corriger cette vision trompeuse du rapport de la parole et de l'écrit. Leur opposition en un antagonisme radical, à la fois de civilisation et de forme, apparaît aujourd'hui de plus en plus comme une analyse insuffisante, voire schématique, de la réalité culturelle. Entre ces deux formes de l'expression, comme le démontre Paul Zumthor, dans son article d'introduction, la frontière n'a jamais cessé d'être poreuse, l'échange constant. Les sociétés occidentales elles-mêmes, qui ont le plus activement contribué à cette valorisation de l'écrit au détriment de l'oral, ont bien moins échappé qu'il n'y paraît à cette interdépendance de l'un et de l'autre dans l'histoire de leurs littératures et de leur sensibilité. Et la voix refoulée fait peut-être en ce moment même un retour en force dans l'Occident fasciné par l'écriture.

Pour montrer cette puissance de la parole, nous avons voulu d'abord éclairer quelques grands textes qui sont tout ensemble des épopées nationales et des poèmes universels. Si chacun présente dans sa genèse ou son histoire une variation originale du rapport entre parole et écrit, ils ont tous pour caractéristique première d'être des textes fondateurs, auxquels s'identifie un peuple, quand ils ne sont pas le dernier témoignage d'une civilisation, sa mémoire ultime, comme il en va pour la *Relation de Michoacán*.

Dans certains cas, comme pour le domaine arabe, japonais, basque, chinois ou indien, une synthèse, un exemple révélateur ou un souvenir rendent compte de l'attraction spirituelle, de la force d'inspiration que possède une œuvre qui, transmise par la parole et souvent relayée par l'écrit, voire l'image, ne cesse pas de résonner dans la conscience individuelle, de battre dans le cœur collectif, bref, de vivre.

Mais ce trésor spirituel, qui fait partie du patrimoine de l'humanité, est menacé. L'Unesco contribue d'autant plus à sa sauvegarde qu'il est porteur d'identité. Pour essentiels qu'ils soient, le passage à l'écrit ou l'enregistrement sonore ne sont pas encore suffisants. C'est à une redéfinition de la communication culturelle qu'il faut œuvrer en reconnaissant à la parole, dans toute communauté, sa valeur créatrice.

Notre couverture: Photo Michel Claude, Unesco

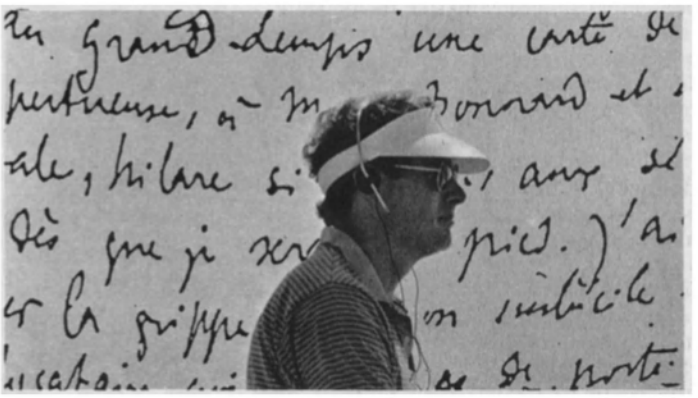


Photo Richard Frieman © Rapho, Paris

Rédacteur en chef: Edouard Glissant

Mensuel publié en 32 langues par l'Unesco, Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture
7, place de Fontenoy, 75700 Paris.

Français **Anglais** **Espagnol** **Russe** **Allemand** **Arabe** **Japonais**
Italien **Hindi** **Tamoul** **Persan** **Hébreu** **Néerlandais** **Portugais**
Turc **Ourdou** **Catalan** **Malais** **Coréen** **Kiswahili** **Croato-Serbe**
Macédonien **Serbo-Croate** **Slovène** **Chinois** **Bulgare** **Grec** **Cinghalais**
Finnois **Suédois** **Basque** **Thaï**

Une édition trimestrielle en braille est publiée en français, en anglais, en espagnol et en coréen.

ISSN 0304-3118
N° 8 - 1985 - OPI - 85 - 3 - 425 F

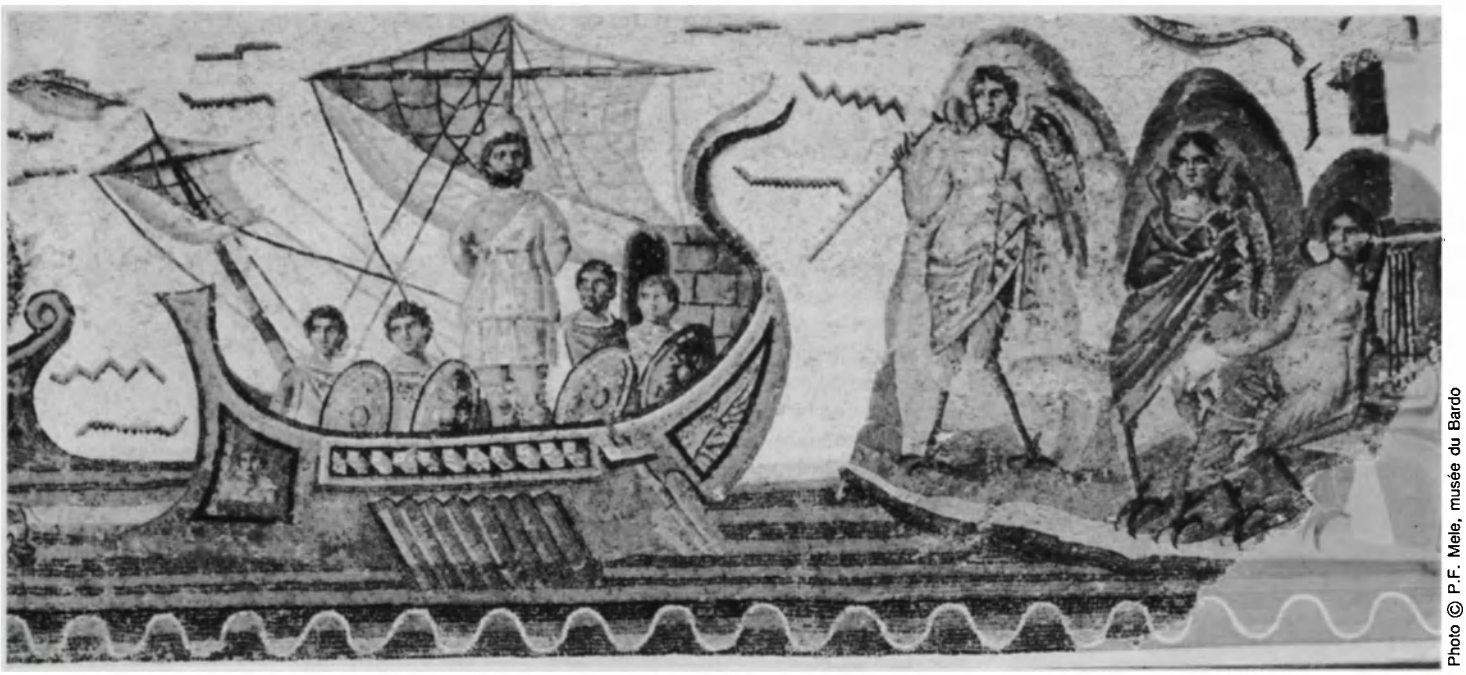


Photo © P.F. Mele, musée du Bardo

Permanence de la voix

par Paul Zumthor

LONGTEMPS ignorée par des historiens presque exclusivement attentifs aux documents écrits, l'importance du rôle joué par la voix dans la conservation des sociétés humaines n'est plus aujourd'hui contestée. L'ensemble de ce que l'on nomme, au sein d'un groupe social, ses traditions orales y constitue un réseau d'échanges vocaux lié à des comportements plus ou moins strictement codés, dont la fonction première est d'assurer la continuité d'une perception de la vie, d'une expérience collective, sans lesquelles l'individu serait abandonné aux aléas de sa solitude, sinon au désespoir.

Cela nous paraît évident s'agissant de civilisations archaïques, ou de certaines cultures marginales du monde contemporain; il nous est toutefois plus difficile de reconnaître effectivement que notre culture occidentale, rationnelle et technologique, en cette fin du 20e siècle, est elle aussi imprégnée de traditions orales et aurait du mal à subsister sans elles.

Je me limite ici au champ de la « poésie » : entendons par là, dans l'acception la plus large du mot, cet art spontanément issu du langage et dont la perpétuation est l'une des constantes de l'histoire, au point que l'on pourrait le citer parmi les éléments d'une définition de l'homme. Or, chacun admet comme un fait naturel que les ethnies africaines ou amérindiennes possèdent une riche poésie de tradition orale; il faut, en revanche, un effort d'imagination pour en repérer parmi nous plus que des traces mais, par delà un folklore qui se survit, une présence toujours active. Vers 1980, une statistique révélait que, en France seulement, se composent dix mille chansons par année : à raison de trois minutes en moyenne par chanson, ce sont là cinq cents heures d'audition escomptées, soit une heure vingt minutes par jour, à chaque jour qui passe! Si même l'on défalque les ratés, les échecs, les effets de la sélection opérée avant performance, il reste une *masse* considérable : et j'emploie à dessein ce mot, tant il est clair qu'il s'agit là d'un fait de « culture de masse », de la principale forme vivante et collectivement fonctionnelle de poésie dans l'univers des années 80 de notre siècle. Rien n'indique que la France soit en cela exceptionnelle.

Nous en convaincre exige de notre part quelque dépassement. Il y a beau temps, en effet, que dans nos sociétés occidentales la passion de la parole vive s'est éteinte, progressivement expulsée du souci de nos intellectuels et, comme on dit, de notre « personnalité de base ». Un préjugé, inscrit depuis plusieurs siècles dans les mentalités et les goûts de l'Occident, nous porte à n'admettre que dans leur forme écrite les produits de tout art du langage : à peine faisons-nous exception en faveur du théâtre. D'où la difficulté que nous éprouvons à reconnaître la validité esthétique de ce qui échappe, en intention ou en fait, à l'écriture. Nous avons, durant cinq, six cents ans — à travers toute l'Europe d'abord, puis en Amérique, mais aussi, à partir d'autres prémisses, en Asie — à tel point raffiné les techniques d'écriture, que notre sensibilité spontanément répugne à l'apparente immédiateté de l'appareil vocal.

Est-ce là simple conjoncture historique, affectant la surface seule des choses; ou bien un déplacement des structures profondes régissant nos perceptions et la démarche de notre pensée ? Dès 1962, le Canadien Marshall McLuhan se posait la question et, dans un livre qui fit grand bruit

« Grâce à la voix, la parole devient exhibition et don (...) A la limite, la signification des paroles n'importerait plus : la voix seule, par la maîtrise de soi qu'elle manifeste, suffit à séduire ... comme les Anciens nous l'enseignèrent par le mythe des Sirènes. » Ci-dessus, Ulysse et les Sirènes, illustration d'un épisode célèbre de l' **Odyssée** ***(Chant 12), du poète épique grec Homère. De leur île, elles attiraient les navigateurs par l'enchantement de leur voix. Ulysse leur échappa de justesse en se faisant attacher au mât de son navire et en faisant boucher avec de la cire les oreilles de ses compagnons. Dans l'Antiquité, comme sur cette mosaïque du musée du Bardo, à Tunis, les Sirènes sont le plus souvent représentées comme des monstres mi-femmes, mi-oiseaux.***

(*The Gutenberg Galaxy*, La galaxie Gutenberg), ouvrait à la réflexion sociologique et philosophique une avenue que depuis lors plusieurs chercheurs ont efficacement prospectée. On connaît le principe qui les guide : un message ne se réduit pas à son contenu manifeste, mais en comporte un autre, latent, émanant de la nature même du *medium* qui le transmet. L'introduction puis la diffusion de l'écriture dans une société y correspond donc à une mutation d'ordre à la fois mental, économique et institutionnel. De l'oralité à l'écriture s'opposent ainsi globalement, dans la perspective mac-luhanienne, deux types de civilisations. Dans un univers de l'oralité, l'homme directement branché sur les cycles naturels, intériorise sans la conceptualiser son expérience de l'histoire ; il conçoit le temps selon les schémas circulaires d'un perpétuel retour; ses conduites sont, par là même, impérieusement déterminées par

des normes collectives. L'usage de l'écriture, en revanche, implique une disjonction entre la pensée et l'action, une abstraction qui entraîne un affaiblissement de la puissance propre du langage, la prédominance d'une conception linéaire du temps, l'individualisme, le rationalisme, la bureaucratie...

Une telle dichotomie ne peut être, aux yeux des chercheurs actuels, maintenue que de façon très générale, en théorie, dans la seule mesure où elle jette une lumière contrastée sur la réalité concrète, presque toujours située dans un espace médian entre des extrêmes. Ces derniers définissent des différences qui, dans les faits, ne sont en général que de degré, chaque situation culturelle particulière comportant un dosage original des divers traits en question. Encore ces oppositions, pour atténuées qu'elles soient ainsi en pratique, restent-elles de nature moins historique que catégorielle : à chaque époque, dans la plupart des sociétés, coexistent et collaborent des hommes de la voix et des hommes de l'écriture. Certaines cultures, il est vrai, ignorèrent l'écriture. C'est ce qu'on dit. Mais sans doute furent-elles moins nombreuses qu'il ne semble, car qu'est-ce que l'écriture ? Marques symboliques, masques, tatouages, emblèmes sociaux divers : en est-ce, ou non ? Le catalogue reste ouvert.

Ces réserves faites, il n'est pas impossible d'esquisser une typologie générale des « situations d'oralité » dans notre monde. La multiplicité de celles-ci, parfois leur équivocité, peut se ramener en effet à quatre espèces :

— une oralité *primaire*, sans contact avec quelque forme d'écriture que ce soit;

— une oralité *mixte*, coexistant avec l'écriture dans un contexte sociologique où l'influence de cette dernière demeure partielle, externe et retardée;

— une oralité *seconde* qui, en fait, se recompose à partir de l'écriture (la voix y prononce ce qui a été préalablement écrit ou pensé en termes d'écriture) au sein d'un milieu où l'écrit prédomine, dans l'usage et dans l'imaginaire, sur l'autorité de la voix;

— une oralité *médiatisée*, celle que nous connaissons aujourd'hui par la radio, le disque et autres *media*.

L'oralité primaire ne s'est épanouie que dans des communautés archaïques, depuis longtemps disparues et, aujourd'hui encore, parmi les cultures dites primitives, en voie de disparition, çà et là sous la ceinture équatoriale de la Terre. Les restes qu'en repèrent les ethnologues n'ont plus guère pour nous que valeur de témoignages, certes émouvants mais partiels et problématiques. L'oralité mixte et l'oralité seconde se démultiplient en autant de nuances — une infinité — qu'il peut y avoir de degrés, selon la diversité des sociétés et des niveaux de culture, dans la diffusion et l'usage de l'écrit. Quant à l'oralité médiatisée, elle coexiste aujourd'hui avec la troisième ou la deuxième des autres, voire, en quelques régions reculées, avec la première.

Idéalement, l'oralité primaire définit une civilisation de la voix vive. Celle-ci y constitue un dynamisme fondateur, revêtu d'une fonction, créatrice et préservatrice à la fois de valeurs communes: plusieurs livres ont été publiés sur ce rôle de l'action vocale, en particulier dans les cultures traditionnelles africaines; mais le fait est universel. Les formes poétiques produites sous ce régime se distinguent de la poésie écrite en ce qu'elles n'offrent, ni à leur public ni aux historiens, de documents manipulables, aptes à s'inscrire en nomenclatures et en catégories closes. Lorsqu'un ethnologue procède à un enregistrement, avec ou sans intention de le publier en livre, le fait même de cette fixation modifie en quelque façon la nature de ce qui est enregistré, comme la photographie le fait d'un visage vivant.

Alors même que, dans une société, se répand l'écriture, l'oralité primitive y subsiste et peut continuer à y évoluer longtemps encore selon ses lois propres : l'Afrique, de nouveau, en offre un bel exemple, qui au cours de son histoire fit deux fois au moins cette expérience, avec l'islamisation et l'introduction de l'alphabet arabe en milieux lettrés à partir du 10e siècle, puis avec la colonisation au 19e. Plus généralement, de nos jours, dans une communauté où voisinent une langue nationale pourvue d'écriture et des langues ▶

Chez les anciens Egyptiens, l'écriture, d'origine divine, était le métier sacré d'une caste privilégiée, les* scribes. *Ci-dessous à gauche, le* Scribe assis, *du musée du Louvre, statue égyptienne en calcaire peint de l'Ancien Empire (Ve dynastie, v.2494-v.2345 av. J.-C.). Pasteurs nomades africains, les Touaregs utilisent couramment une écriture traditionnelle, le* tifinagh. *Mais leur histoire et leur littérature demeurent de tradition orale. Véritable gardienne de la mémoire de son peuple, ci-dessous à droite, cette joueuse touarègue d'*imzad *(violon monocorde) d'Algérie célèbre les hauts faits des ancêtres.

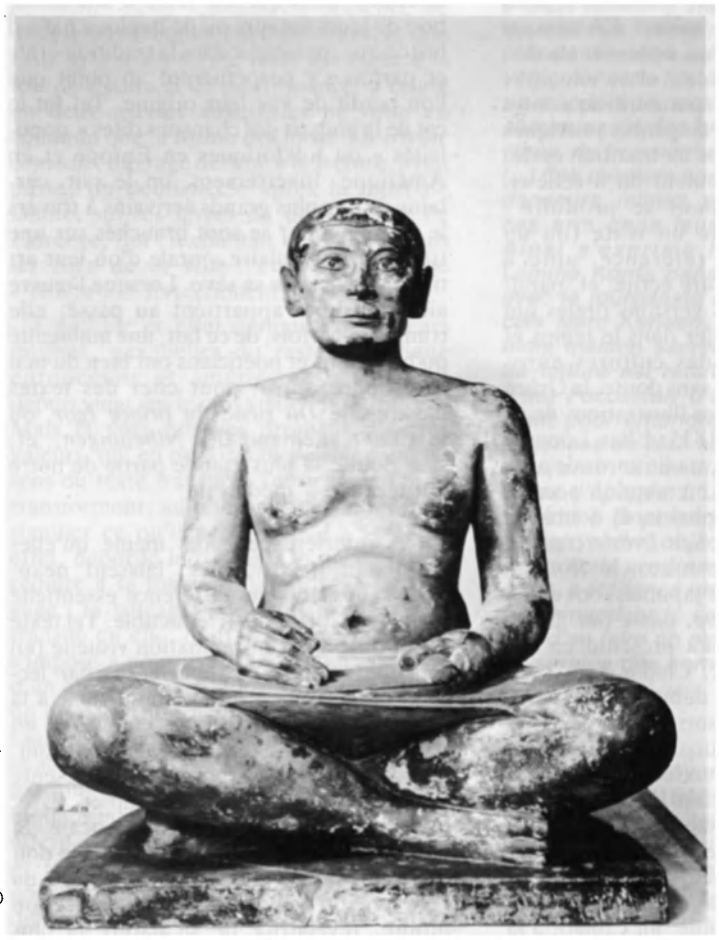


Photo © Musée du Louvre, Paris

Photo © Musée de l'Homme, Paris

Dessin © Eudeba, 1962, Buenos Aires

« De tout temps, la cloison qui semble séparer poésie orale et poésie littéraire-écrite fut poreuse (...) On citerait sans peine d'innombrables récits, poèmes, chansons composés par écrit (...) mais qui passèrent dans la tradition orale et parfois s'y perpétuèrent au point que l'on perdit de vue leur origine. » Poème national argentin et classique de la littérature hispano-américaine, publié en 1872,* Martín Fierro *de José Hernandez (1834-1886) est le chef-d'œuvre de la littérature gaucho. Cette œuvre écrite, à la fois savante et populaire d'inspiration, est entrée très tôt dans le répertoire des* payadores, *chanteurs ambulants du Río de la Plata, qui improvisent des poèmes en s'accompagnant de la guitare. Ci-contre, le gaucho Martín Fierro, dessin du peintre argentin contemporain Juan Carlos Castagnino.

« Certaines cultures (...) ignorèrent l'écriture. C'est ce qu'on dit. Mais sans doute furent-elles moins nombreuses qu'il ne semble, car qu'est-ce que l'écriture ? Marques symboliques, masques, tatouages, emblèmes sociaux divers : en est-ce ou non ? Le catalogue reste ouvert. » Ci-dessous, peinture symbolique sur écorce de l'aborigène australien Djulwarak, plus connu sous le nom de Daodi, racontant comment le feu fut allumé par l'homme-lézard et l'homme-crocodile, puis volé par celui-ci (voir le* Courrier de l'Unesco *de janvier 1980, « Le temps des rêves »).

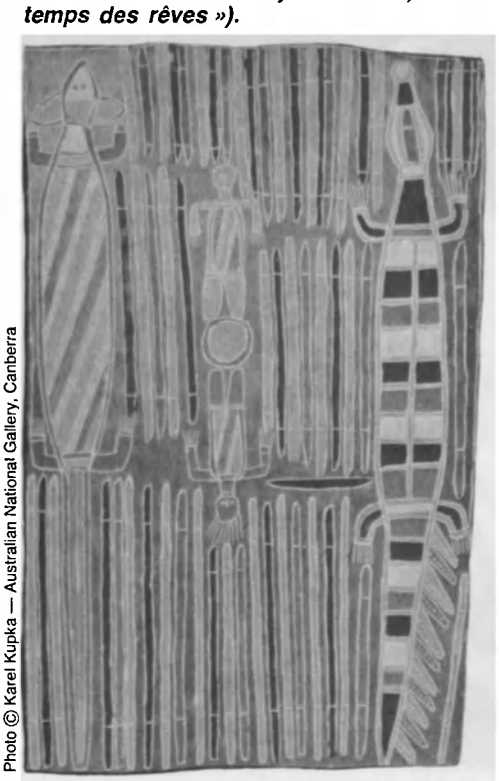


Photo © Karel Kupka — Australian National Gallery, Canberra

▶ locales ou dialectes restés ou redevenus oraux, des tensions souvent se dessinent entre d'une part une littérature nationale écrite, une poésie orale plus ou moins patoisante, et d'autre part les efforts, liés à quelque mouvement régionaliste, pour créer une variété littéraire (donc écrite) de l'idiome local. En France, l'exemple de l'occitan témoigne, depuis un siècle et demi, de l'étendue des implications de tout ordre propres à une telle évolution; mais, de façon plus dramatique, de vastes régions d'Afrique, d'Asie et même d'Amérique connaissent aujourd'hui cette situation.

Aussi bien, la mise par écrit de contes ou poèmes (ou même de genres poétiques comme tels) jusqu'alors de tradition orale, ne met pas nécessairement fin à celle-ci. Un dédoublement peut se produire : désormais on possède un texte (ou un modèle textuel) de référence, apte à engendrer une littérature écrite; et, parallèlement, la série des versions orales qui continuent à se succéder dans le temps et l'espace. L'histoire des cultures européennes offre (depuis, sans doute, la Grèce antique) de nombreuses illustrations de ce procès. Lorsque, en 1835, Elias Lönnrot publia le *Kalevala,* la tradition orale s'en poursuivit tant et si bien qu'un second *Kalevala*, quinze ans plus tard, doubla le volume du premier ! Les *bylines* russes, les ballades anglo-écossaises, le *Romancero* espagnol, le *Heiké* japonais, ont d'une manière ou d'une autre, passé par là. Le cycle africain de Chaka présente un cas moderne remarquable. Chaka, fondateur de l'empire zoulou au début du 19e siècle, devint le héros de chants épiques dont la tradition orale se poursuit jusqu'aujourd'hui; mais, dès 1925, en fut tiré un roman dont sortit une tradition littéraire panafricaine à laquelle nous devons plusieurs œuvres importantes, en anglais, en français, voire en vernaculaire, issues des régions les plus diverses, de la République sud-africaine à la Zambie, au Congo, à la Guinée, au Sénégal, au Mali.

Chemin faisant, il arrive que les poètes oraux subissent l'influence de certains procédés stylistiques ou tendances thématiques appartenant à la tradition écrite. Ces échanges sont de nos jours la règle; mais, de tout temps, la cloison qui semble séparer poésie orale et poésie littéraire écrite fut poreuse, au point de souvent ne rien séparer. On citerait sans peine d'innombrables récits, poèmes, chansons composés par écrit et appuyés sur une solide tradition littéraire, mais qui, en vertu d'une intention de leurs auteurs ou de quelque hasard historique, passèrent dans la tradition orale et parfois s'y perpétuèrent au point que l'on perdit de vue leur origine. Tel fut le cas de la plupart des chansons dites « populaires » ou folkloriques en Europe et en Amérique. Inversement, on le sait, certains de nos plus grands écrivains à travers le monde entier se sont branchés sur une tradition « populaire » orale d'où leur art tira une partie de sa sève. Lorsque l'œuvre ainsi produite appartient au passé, elle comporte parfois, de ce fait, une ambiguïté qu'historiens et poéticiens ont bien du mal à résoudre: ainsi, pour citer des textes illustres, le *Dit* russe du *prince Igor*, ou le *Chant* allemand des *Nibelungen*...et, sans doute, la plus grande partie de notre « littérature » médiévale.

Ces interférences, lors même qu'elles paraissent inextricables, laissent néanmoins subsister une différence essentielle et qui, elle, demeure irréductible. Tel texte est destiné à la consommation visuelle (en principe solitaire et silencieuse) par lecture; tel autre l'est à l'audition (donc à la perception d'effets sonores et, par là, en principe offert à une certaine consommation collective). Le premier se présente comme un objet, feuille de papier, livre; le second, comme une action vocale. Si l'on situe — et il me semble qu'on le doit — à l'instant de la communication de l'œuvre son achèvement, sa perfection propre, révélatrice de sa nature la plus intime et du dessein initial (peut-être mal

Photo © Professeur Jean Bazin, Paris

conscient, mais déterminant) de son auteur, alors, selon que le texte est lu ou *performé*, nous sommes en présence de deux œuvres totalement différentes; et cela reste vrai si un même texte est objet à la fois de lecture et de performance: il éclate en deux œuvres auxquelles ne reste en commun que la forme des mots. La *Divine comédie*, ouvrage destiné à la lecture, avait passé, un demi-siècle après la mort de Dante, sur les lèvres du petit peuple de Florence, qui en chantait des *terzine* dans les rues de la ville : était-ce la même « œuvre » ? Evidemment, non.

L'écriture en effet comporte des valeurs propres, auxquelles du reste la critique européenne et américaine a consacré depuis vingt ans le plus vif de ses réflexions. Mais la voix pose et promeut d'autres valeurs, qui en performance s'intègrent au sens du texte transmis, l'enrichissent et le transforment, au point parfois de lui faire signifier ce qu'il ne dit pas. La voix, en effet, déborde la parole. On ne saurait la réduire à sa fonction de porteuse de langage : le langage, elle ne le porte pas, il transite en elle, dont l'existence physique s'impose à nous avec la force qu'a le choc d'un objet matériel. La voix est une chose: on en décrit les qualités mesurables, ton, timbre, ampleur, hauteur, registre. A chacune de ces qualités la plupart des civilisations ont attaché une valeur symbolique et, dans la pratique ordinaire des relations interpersonnelles, on juge un être à sa voix et (parfois, avec mauvaise conscience) nous appliquons ce jugement à la valeur de ce qu'il prononce. ▶

« Comme l'écriture n'était pas alors en usage dans certaines régions de l'Afrique, il fallut confier à un groupe social le soin de raconter l'Histoire, et de jouer ainsi le rôle de mémoire du peuple africain. Pour véhiculer cette histoire, il fallut lui trouver un support musical. Il revint donc à la communauté des griots, caste des musiciens, de transmettre l'histoire oralement (...) Ces derniers sont comédiens, poètes, danseurs, mimes, et font intervenir tous ces arts dans leurs représentations. » Ainsi s'exprime le griot sénégalais Lamine Konte dans un récent entretien avec le journaliste et musicologue français Marc Kerjean. Ci-dessus, le Kamablon, maison sacrée de Kangaba (Mali). Sa toiture est refaite tous les sept ans. C'est l'occasion d'un grand rassemblement pour entendre des griots raconter la genèse du Mali et évoquer la figure du souverain Soundiata Keita, véritable héros d'épopée. L'Unesco concourt activement à la préservation du patrimoine non physique, objectif inclus dans un de ses grands programmes. Au Mali, notamment, a été lancé un projet pilote qui vise à redynamiser le savoir oral traditionnel afin d'en faire un outil de développement au service des communautés dont il est l'expression.

Photo © Alpha Diallo, Sénégal

Souverain du Cayor (dans l'actuel Sénégal), Lat Dior (1842-1886) lutta jusqu'à la mort contre la conquête coloniale. Ce héros chanté par la tradition orale est entré dans la mémoire écrite de l'histoire africaine. Ci-contre, timbre sénégalais à son effigie.

S'agissant de poésie orale, ces enchaînements déterminent, chez moi qui écoute, la perception esthétique. Mais, plus encore : nul doute que la voix ne constitue, dans l'inconscient humain, une forme archétypale, image primordiale et créatrice, énergie et configuration de traits qui prédisposent chacun de nous à telles expériences, tels sentiments, telles pensées. En performance, l'audition réactive en nous, plus ou moins confusément mais parfois avec une extrême violence (on l'a vu dans certains festivals de rock), cette énergie.

« Le retour en force de la voix déborde la technologie des* media *: à travers ceux-ci (...) ce à quoi nous assistons, c'est à une résurgence des énergies vocales de l'humanité, au sortir d'une ère où l'opinion publique les avait dévalorisées. » Ci-dessous, promeneur équipé d'un « baladeur » ou* walkman, *appareil d'écoute de cassettes portatif.

Un corps est là, qui me parle, représenté par la voix qui émane de lui. Grâce à la voix, la parole devient exhibition et don, virtuellement érotisé, agression aussi, volonté de conquête de l'autre, qui dans le plaisir d'entendre s'y soumet. A la limite, la signification des paroles n'importerait plus : la voix seule, par la maîtrise de soi qu'elle manifeste, suffit à séduire... comme les Anciens nous l'enseignèrent par le mythe des Sirènes.

Tout cela du moins était vrai hier. Qu'en est-il en 1985 ? Des traces nombreuses, certes; chez beaucoup d'entre nous une nostalgie et, chez d'autres, la volonté de redécouvrir, en mettant au défi l'écriture toujours régnante, des valeurs peut-être perdues. On connaît le mouvement qui, depuis le début de notre siècle, pousse certains poètes à tenter de réaliser verbalement leur poésie. Pourtant, en fait, c'est principalement aujourd'hui sous ses formes médiatisées que nous parvient la voix poétique. Il en résulte une ambiguïté.

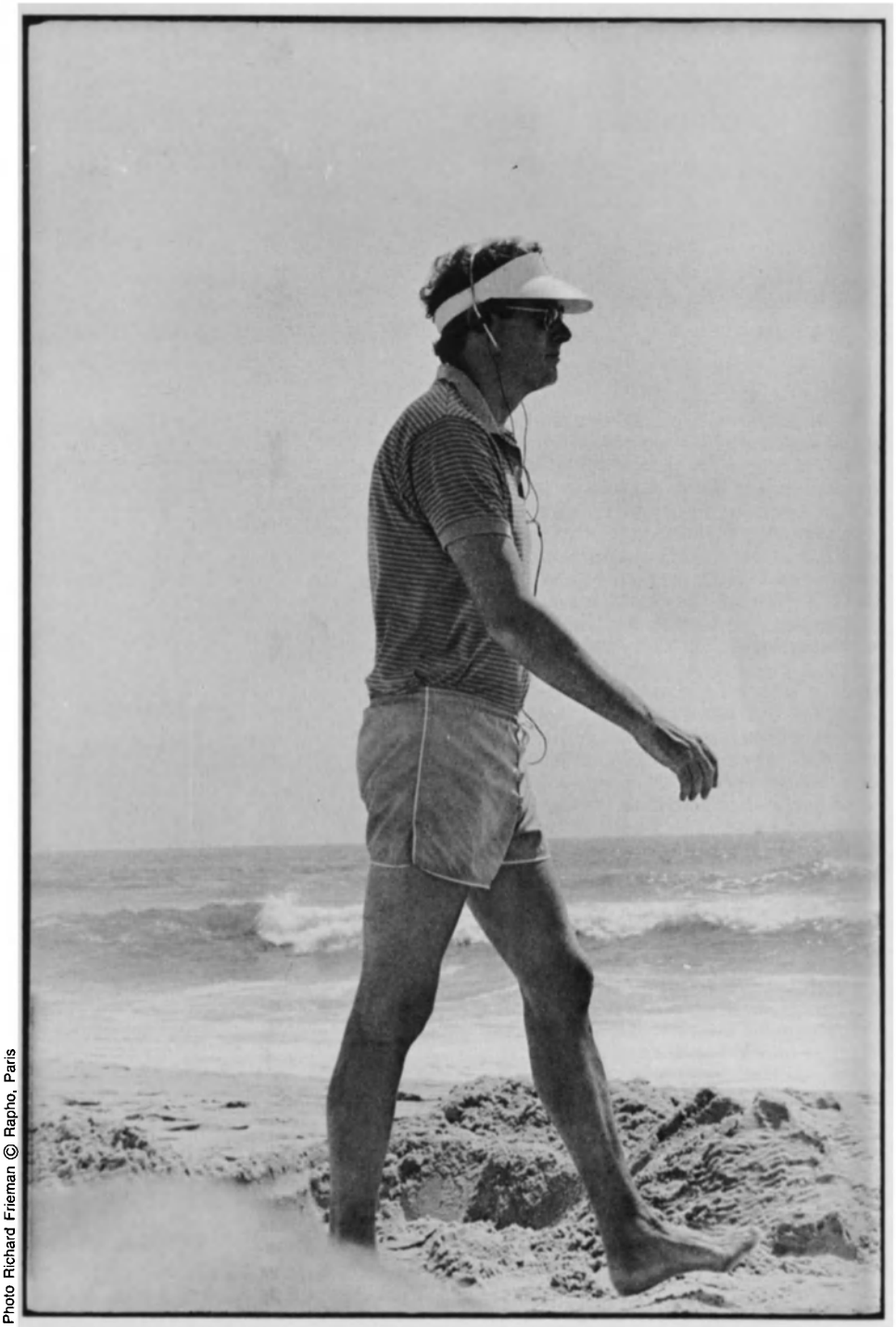


Photo Richard Frieman © Rapho, Paris

L'audition demeure (à l'écoute d'un disque, de la radio, au spectacle de télévision) l'instant créateur de l'« œuvre ». Mais le *medium* s'est déplacé et occupe un espace décalé par rapport, à la fois, à l'écriture et à la voix vive. Les *media* électroniques en effet sont comparables à l'écriture par trois de leurs traits :

— ils abolissent la présence du porteur de voix;

— ils sortent du pur présent de la performance, puisque le message vocal qu'ils transmettent est indéfiniment réitérable de façon identique;

— par suite des manipulations que permettent nos systèmes d'enregistrement les plus sophistiqués, ils tendent à effacer les références spatiales de la voix vive, et recomposent artificiellement le milieu où elle se déploie.

En revanche, ces mêmes *media* diffèrent de l'écriture par un autre trait, capital : ce qu'ils transmettent est perçu par l'oreille, donc ne peut être *lu* (je laisse en cela de côté l'image télévisuelle ou filmique), c'est-à-dire déchiffré comme signes codés du langage. On comprend ainsi une opinion assez généralement répandue depuis peu d'années, et selon laquelle le triomphe des *media* représenterait une sorte de revanche de la voix, après des siècles de répression sous la domination de l'écriture. Certes, mais ce retour en force de la voix déborde la technologie des *media* : à travers ceux-ci, et en vertu peut-être de la fausse représentation que s'en font la plupart de nos contemporains, ce à quoi nous assistons, c'est à une résurgence des énergies vocales de l'humanité, au sortir d'une ère où l'opinion publique les avait dévalorisées. Les signes de cette résurgence se rencontrent de toutes parts, et l'on invoquerait aussi bien le dédain de beaucoup de jeunes pour la lecture que le regain universel, durant les années 50, 60, 70, de l'art de la chanson.

Que penser de tout cela dans le long terme ? De toute manière, ce qui avec les *media* est définitivement perdu, c'est la *corporéité*, le poids, la chaleur, le volume réel du corps dont la voix n'est que l'expansion. D'où, chez celui à qui le *medium* s'adresse (et peut-être chez celui même dont la voix est ainsi transmise), une aliénation particulière, une dés-incarnation dont probablement il ne se rend compte que de manière très confuse, mais qui ne peut pas ne point s'inscrire quelque part dans l'inconscient. On se demande à quelles explosions intérieures ce refoulement conduit d'ores et déjà, à notre insu. Nécessairement, me semble-t-il, la voix vive éprouve un besoin vital de *reprendre la parole*, selon une expression à laquelle il convient de rendre toute sa force. Et cela, sans doute, constitue la plus sûre promesse de survie et de renouveau pour les traditions, aujourd'hui si menacées, de la voix poétique vivante. ■

PAUL ZUMTHOR, *né à Genève (Suisse), vit actuellement à Montréal (Canada). Spécialiste réputé des littératures médiévales, il se consacre depuis plusieurs années à l'étude de la poésie orale dans le monde contemporain. Il est l'auteur de nombreux ouvrages, dont* Essai de poétique médiévale *(1972) et* Introduction à la poésie orale *(1983).*

La genèse de l'épopée finlandaise

Le *Kalevala*

par Lauri Honko

L'ORIGINE des épopées issues de la poésie populaire s'entoure généralement d'un épais mystère et nous nous perdons en conjectures sur la genèse de textes aussi célèbres que le Mahabharata, les poèmes homériques, l'Enéide, Beowulf, le chant des Nibelungen ou l'Edda. Le Kalevala, épopée nationale finlandaise dont la première publication remonte à 1835, constitue à cet égard une intéressante exception.

Nous savons en effet que le Kalevala (nom qui désigne le pays mythique où se déroule l'épopée) a été compilé et publié par Elias Lönnrot (1802 - 1884), un médecin qui après avoir exercé pendant une vingtaine d'années à Kajaani, dans le nord-est de la Finlande, devint professeur de langue et de littérature finnoises à l'Université d'Helsinki.

Nous connaissons pour chaque ligne, pour chaque mot, les sources de ce recueil de poèmes traditionnels que Lönnrot a rassemblés au cours de ses onze voyages dans les provinces orientales et septentrionales entre 1828 et 1844, ainsi que des poèmes recueillis par des dizaines d'autres collecteurs qui furent ajoutés à la seconde édition, définitive, de 1849.

Nous connaissons même les méthodes de travail de Lönnrot : son travail de compilation est illuminé par ses récits de voyages et ses articles, mais aussi par la démarche qu'il suivait pour le traitement de la matière poétique brute et par les cinq refontes successives du texte qui ont abouti à la version définitive. La lecture des poèmes originaux, recueillis et publiés entre 1908 et 1948 dans les 33 volumes de la *Suomen Kansan vanhat runot* (Anciens poèmes du peuple finnois), et de multiples autres sources d'information, nous permettent de suivre pas à pas la démarche de Lönnrot. C'est un peu comme si l'auteur était assis à son bureau et que nous regardions par-dessus son épaule.

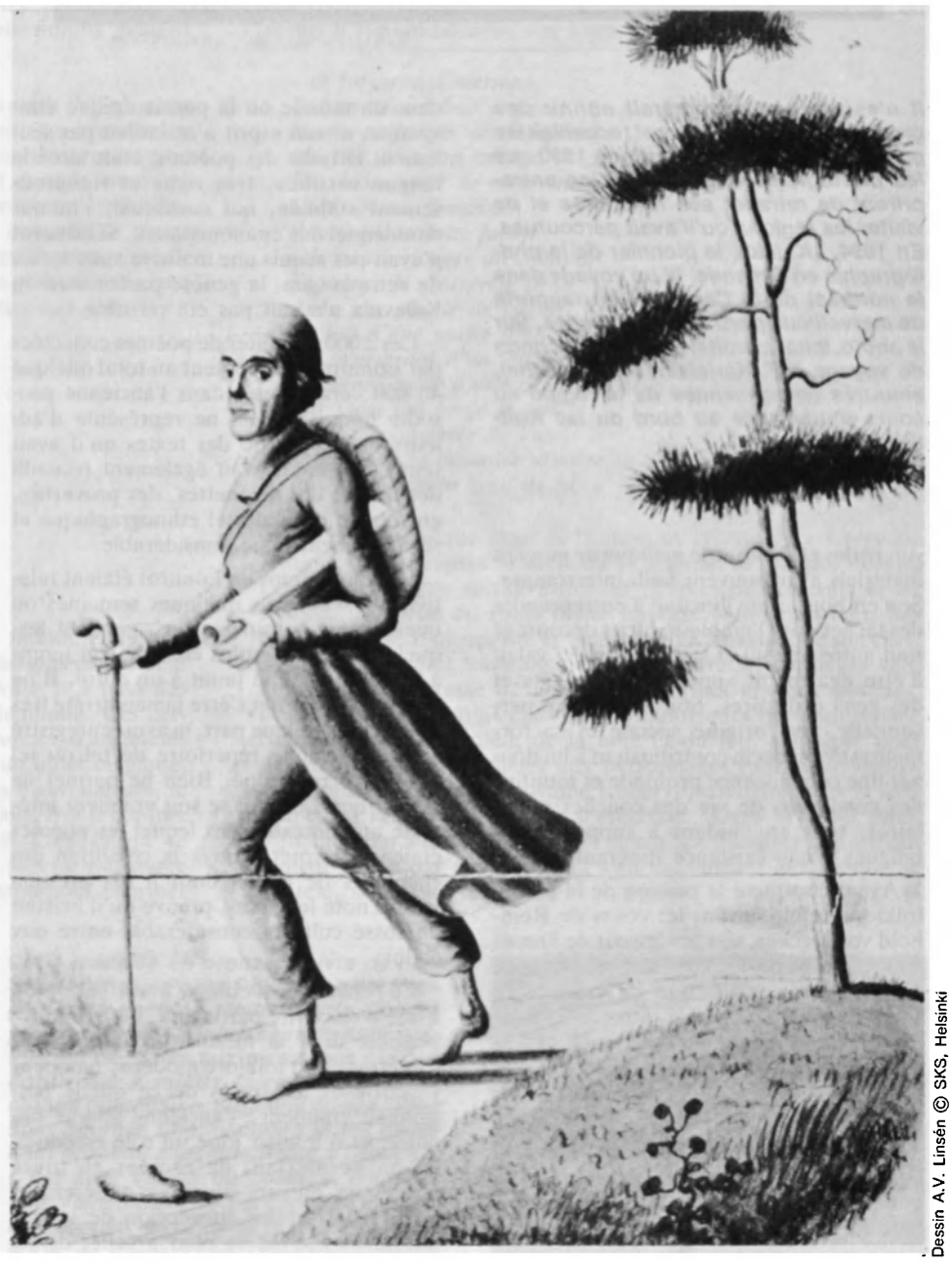
La genèse du Kalevala remonte en fait au 18e siècle, lorsque Henrik Gabriel Porthan, professeur à l'Académie de Turku, commence à publier son ouvrage sur la poésie finnoise (*Dissertatio de poesi fennica*, 1766-1778), qui accordait pour la première fois à la poésie folklorique transmise oralement une importance plus grande que toute la « littérature » finnoise antérieure, composée essentiellement d'ouvrages de caractère religieux ou économique.

Autre événement majeur, le traité d'Hamina (1809) qui marque la rupture des liens sept fois centenaires avec la Suède et fait de la Finlande un grand duché autonome au sein de l'Empire russe. Le processus très avancé d'assimilation à la Suède était ainsi rompu, une ouverture s'amorçait vers les tribus finno-ougriennes d'Europe orientale et la constitution de la première diète donnait aux Finlandais une image de leur pays autre que celle d'un simple agrégat de provinces tiraillées entre la Suède et la Russie.

Il en résulta une crise d'identité pour la minorité instruite de langue suédoise qui dut choisir entre la russification ou l'adoption de la langue et de la culture « sous-développée » de la majorité de la population. Les élites choisirent la deuxième solution, malgré les énormes difficultés qu'impliquaient cette rupture linguistique et la construction d'une identité nouvelle. Il fallut en effet arracher la langue finnoise à son état de corruption pour en faire une langue de culture, la doter d'une littérature et rassembler les matériaux d'une nouvelle histoire nationale finlandaise.

A l'automne de 1822, trois étudiants s'inscrivirent à l'Académie de Turku : J.V. Snellman, J.L. Runeberg et Elias Lönnrot. Qui aurait pu dire à l'époque que le premier deviendrait le théoricien du nationalisme finlandais, le second le plus grand poète finlandais de langue suédoise et le troisième le compilateur de l'épopée nationale finlandaise ?

Dans ce trio, Elias Lönnrot faisait un peu piètre figure. Ce fils d'un humble tailleur n'avait dû qu'à ses talents de pour- ▶



Dessin A.V. Linsén © SKS, Helsinki

Cette caricature de 1847 représente Elias Lönnrot, l'auteur-compilateur du* Kalevala*, parcourant inlassablement le pays pour recueillir les antiques chansons de son peuple.

Photo I.K. Inka, 1894 © SKS, Helsinki

Il n'existe pas de portrait connu des grands bardes dont Lönnrot recueillait les poèmes. Ce n'est qu'à partir de 1890 que les photographes et les artistes entreprirent de retracer ses itinéraires et de visiter les régions qu'il avait parcourues. En 1894, I.K. Inka, le pionnier de la photographie en Finlande, fit un voyage dans le nord-est de la Carélie et en rapporta de merveilleux portraits et paysages. Sur la photo, Inka (à droite) et son compagnon de voyage K.F. Karjalainen (à gauche), entourés de paysannes de la région au cours d'une halte au bord du lac Kuittijärvi.

suivre des études que le manque de moyens matériels avait souvent failli interrompre. Son enthousiasme l'incitait à entreprendre des tâches dont l'ampleur aurait découragé tout autre que lui et sa modestie lui valait d'être également apprécié des érudits et des gens ordinaires. Son expérience personnelle, son origine sociale et sa formation de médecin contribuaient à lui donner une connaissance profonde et intuitive des conditions de vie des couches populaires, tout en l'aidant à supporter les fatigues d'une existence itinérante.

Ayant contracté la passion de la poésie folklorique en suivant les cours de Reinhold von Becker, son professeur de finnois à l'Académie de Turku, Lönnrot entreprit ses premières expéditions de collecte en 1828, d'abord en Carélie finlandaise, puis au-delà de la frontière russe, là où le dialecte carélien se rapprochait le plus du finnois.

Que trouvait-il au cours de ses expéditions ? Des poèmes, des rhapsodes et l'environnement vivant dans lequel ces poèmes étaient chantés, formant un interlude après le labeur quotidien ou marquant l'apogée des cérémonies. Les variantes consignées dans les carnets de note des collecteurs devenaient ainsi pour lui un flot vivant de poésies recueillies sur les lèvres mêmes de dizaines, et plus tard de centaines de chanteurs. Bref, Lönnrot vivait dans un monde où la poésie épique était vivante, et son esprit n'assimilait pas seulement le texte des poèmes, mais aussi la langue versifiée, très riche et rigoureusement codifiée, qui constituait l'humus dans lequel ils s'épanouissaient. Si Lönnrot n'avait pas acquis une maîtrise aussi totale de cette langue, la genèse particulière du Kalevala n'aurait pas été possible.

Les 2 000 variantes de poèmes collectées par Lönnrot représentent au total quelque 40 000 vers chantés dans l'ancienne prosodie finnoise. Cela ne représente d'ailleurs qu'une partie des textes qu'il avait réunis, puisqu'il avait également recueilli des fables, des devinettes, des proverbes, en somme un matériel ethnographique et surtout linguistique considérable.

Les expéditions de Lönnrot étaient relativement courtes : quelques semaines ou quelques mois tout au plus, pendant lesquels il passait le plus clair de son temps à se déplacer d'un point à un autre. Il ne semble pas en effet s'être jamais arrêté très longtemps quelque part, ni avoir enregistré intégralement le répertoire de tel ou tel interprète renommé. Rien ne permet de penser que Lönnrot se soit vraiment intéressé au contexte dans lequel les poèmes étaient interprétés ou à la condition des chanteurs de runes, dont il n'a presque jamais noté les noms, preuve qu'il existait un fossé culturel considérable entre eux et lui.

Ce refus de s' identifier à une région ou à une collectivité particulières est compréhensible dans la mesure où Lönnrot ne s'intéressait au folklore moderne que pour y retrouver les traces de ce qui le passionnait vraiment : l'ancienne société finnoise; et il a aussi joué un rôle essentiel, en lui permettant de recréer en toute liberté un univers poétique entièrement fidèle à sa propre conception de la tradition, au lieu de se plier à celles de tel ou tel interprète ou groupe d'interprètes.

Selon nos critères actuels, les méthodes de Lönnrot pêcheraient par manque de rigueur scientifique; pourtant, il semble avoir inconsciemment compris qu'il lui fallait du temps pour assimiler les matériaux qu'il avait assemblés. Avec les principaux interprètes qu'il a rencontrés, Lönnrot a conservé presque jusqu'au bout, tout du moins jusqu'à la publication de la première édition du Kalevala, l'attitude d'un apprenti devant ses maîtres.

Du point de vue des études comparées sur les littératures épiques, le problème de l'authenticité du Kalevala est très intéressant. Dans quelle mesure le texte reproduit-il fidèlement les poèmes populaires préservés par la tradition orale, autrement dit quel est le degré d'authenticité de cette épopée du folklore? Que recherchait au juste Lönnrot en compilant le Kalevala, et dans quelle mesure a-t-il atteint son objectif avec le matériel poétique à sa disposition ?

Les chanteurs traditionnels qui tentaient d'harmoniser les récits concernant le personnage de Väinämöinen, par exemple, ont bien réussi à créer quelques cycles épiques que l'on pourrait qualifier d'épopées populaires, mais qui ne dépassent pas le millier de vers. Rien ne permet d'affirmer que la situation ait pu être différente quelques siècles auparavant et que les poèmes aient été intégrés à l'origine dans des ensembles plus vastes. Aussi, la forme et la structure du Kalevala représentent-ils la solution, propre à Lönnrot, du problème qui a dû le préoccuper au cours de son travail de compilation: celui de l'ordre chronologique des événements évoqués dans les poèmes narratifs. Son interprétation est moins une œuvre de reconstruction que de mise en forme d'éléments épars.

L'étude du matériau prosodique révèle que la part d'invention propre à Lönnrot est très faible; selon certains, elle ne dépasserait pas 3%. Lönnrot s'est donc contenté d'assembler les vers que lui-même et d'autres collecteurs avaient recueillis; si l'on se base sur l'authenticité de chaque vers, le Kalevala apparaît ainsi comme une véritable épopée populaire.

Qu'en est-il des 97% restants ? Proviennent-ils directement des poèmes originaux ? Dans près de la moitié des cas, Lönnrot n'a pas hésité à modifier l'orthographe, la langue ou la métrique des vers. Dès le début de son travail, il avait compris en effet que les ruptures de ton dues notamment aux différentes formes dialectales devaient être harmonisées au maximum pour ne pas trop rebuter un public qui, dans son esprit, ne se réduisait pas à une poignée d'érudits, mais s'étendait à l'ensemble de la nation. Par ailleurs, 14% des vers du Kalevala, qui n'ont pas d'équivalent littéral dans les poèmes, ont été reconstruits à partir de différentes variantes par Lönnrot. Enfin, le nombre des vers transcrits fidèlement à partir des poèmes originaux représente environ un tiers de l'ouvrage.

Ces chiffres montrent que Lönnrot n'a jamais cherché à exprimer sa propre personnalité poétique. Les libertés qu'il a prises sont d'un autre ordre. En raison des méthodes de travail qu'il avait choisies, le Kalevala reproduit rarement dans leur intégralité les plus longues séquences des poèmes originaux. Autrement dit, le contexte de la plupart des vers a été modifié, ce qui n'entraîne pas nécessairement une perte d'authenticité. Simplement, la

présentation est différente de celle que l'on trouve dans la tradition orale. Cela signifie aussi qu'il est pratiquement impossible de situer géographiquement tel ou tel poème, étant donné que le texte définitif entremêle des vers provenant de versions recueillies dans différentes régions. Cette technique fait du Kalevala une épopée vraiment nationale et non pas régionale. Il est difficile de savoir si cela répondait à une volonté délibérée de la part de Lönnrot, car en prenant ces libertés, il a surtout cherché à structurer les divers épisodes narratifs du poème.

Ce faisant, Lönnrot n'a pas pris au fond plus de libertés avec les textes que les chanteurs traditionnels, qui n'hésitaient pas apparemment à donner du même poème des versions différentes selon l'occasion. Toutefois, il est évident que donner une structure cohérente à une œuvre comme le Kalevala pose des problèmes beaucoup plus difficiles que la simple interpétation des poèmes. Pour les résoudre, Lönnrot est parti d'un point de vue qu'il partageait avec nombre d'érudits de son époque, à savoir que les événements décrits dans les poèmes traditionnels étaient inscrits de façon naturelle dans l'existence quotidienne des anciens Finnois.

Lönnrot souhaitait également donner un cadre géographique à son épopée. Il choisit pour cela la région située au sud de la mer Blanche, où certains de ses contemporains situaient le berceau de la race finnoise. Du point de vue chronologique, cela voulait dire que les textes étaient vieux de plus d'un millénaire. Cette conception pseudo-scientifique de l'antiquité du poème a en tous cas permis à Lönnrot de reconstituer de l'intérieur le monde du Kalevala beau- ▶

Le pays des héros

LE *Kalevala* est une monumentale anthologie de la tradition poétique populaire finnoise dont la version définitive comprend 22 795 vers en 50 poèmes, qui furent patiemment recueillis entre 1828 et 1849 par Elias Lönnrot des lèvres des bardes populaires de la Carélie, région écartée du nord de la Finlande où les antiques chansons du peuple finnois avaient conservé toute leur richesse et leur pureté.

La vieille poésie finnoise ignore la rime, mais exige l'allitération et surtout le parallélisme : chaque pensée doit être répétée en termes différents dans deux ou plusieurs vers consécutifs. Ces procédés de style, que l'on retrouve souvent dans la tradition orale, contribuent à donner au Kalevala une sorte de fluidité envoûtante, comme en témoigne cet extrait du premier chant de l'épopée, qui s'ouvre sur une description des chanteurs populaires, lesquels avaient coutume de réciter leurs poèmes assis face à face, se tenant les mains et se balançant lentement d'avant en arrière :

Frère aimé, compagnon chéri,
Beau camarade de jeunesse,
Viens vite chanter avec moi,
Approche-toi pour réciter,
Puisque nous voilà réunis, (...)
Approche ta main de ma main,
Glisse tes doigts entre mes doigts
Pour entonner nos plus beaux chants,
Pour réciter nos meilleurs contes.

Viennent ensuite le récit de la création du monde et la présentation des héros, dont les exploits et les passions constituent la trame de l'épopée. Ce sont les fils du Kalevala, le « pays des héros », contrée mythique et berceau du peuple finnois. Ces personnages aux pouvoirs surnaturels, réminiscences d'anciennes divinités païennes, luttent pour la conquête d'un objet magique, le Sampo. Couvercle ou moulin aux propriétés merveilleuses, le Sampo est destiné à Louhi, la maîtresse de Pohjola, froide contrée nordique, terre des magiciens et de l'obscurité. C'est là que se rendent Väinäimöinen, un vieux barde dont la sagesse est source de force et qui se sert de la puissance du Verbe pour charmer les éléments, Lemminkäinen, vaillant guerrier et séducteur volage, et le dynamique et entreprenant forgeron Ilmarinen, tous trois prétendants de la très belle fille de Louhi.

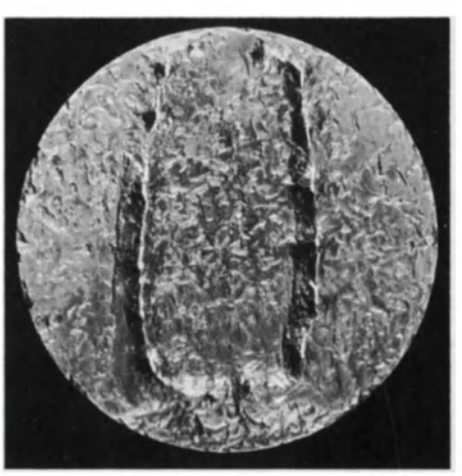
Dans cet extrait, Louhi, la maîtresse de Pohjola, après avoir recueilli Ilmarinen dans son logis, lui dit :

« O forgeron Ilmarinen,
Puissant marteleur éternel,
Sauras-tu forger un Sampo, (...)
Ma fille sera ton salaire,
La récompense de tes peines. »
Le forgeron Ilmarinen
Répondit de cette façon :
« Je saurai forger un Sampo,
Façonner le couvercle orné
Avec une plume de cygne
Le lait d'une vache brehaigne
Un petit grain d'un épi d'orge,
Quelques poils d'une peau d'agneau,
Car jadis j'ai forgé le ciel,
Battu le couvercle de l'air
Sans avoir la moindre matière,
Pas le plus petit bout de fil. »

Ilmarinen fabrique donc le Sampo et épouse la « vierge de Pohjola ». Mais après la mort de sa femme, le Sampo, devenu l'enjeu d'une lutte féroce entre les peuples du Kalevala et de Pohjola, est brisé au cours d'une furieuse bataille en mer. Ses débris apportent prospérité et bonheur au Kalevala, que son chef, Väinämöinen, doit toutefois défendre contre les sortilèges vengeurs de la maîtresse de Pohjola. Entre ces grandes fresques, il y a place pour maints épisodes mythologiques ou folkloriques, comme le rapt du soleil, de la lune et du feu, ainsi que pour d'autres intrigues parallèles aux personnages tout aussi vivants et attachants, comme l'infortuné Kullervo, condamné par la vengeance et la haine à une vie d'esclavage. Dans le chant final, Väinämöinen s'efface devant un héros messianique miraculeusement conçu par une vierge et s'en va, laissant aux Finnois le kantélé, sa « belle cithare ». ■

Photo Courrier de l'Unesco

Cette médaille en bronze, œuvre de l'artiste finlandais Pekka Pitkänen, a été frappée cette année à l'initiative du Comité jubilaire du 150e anniversaire du* Kalevala. *Elle est décernée aux personnes qui ont contribué à mieux faire connaître la culture finlandaise. Sur l'une de ses faces sont figurées une mâchoire et les dents d'un brochet, allusion directe à l'épopée. C'est avec cet os de poisson, en effet, que Väinämöien, le personnage central du* Kalevala, *façonne le premier* Kantélé, *sorte de cithare qui est l'instrument national de la poésie lyrique finnoise.



coup plus profondément qu'on n'aurait pu l'imaginer. Il était à la fois l'érudit soucieux de ne rien négliger pour faire la lumière sur le passé de la Finlande et le poète qui empruntait les mots du folklore pour le faire revivre, en prenant à témoin les chanteurs populaires, héritiers directs de la tradition. Pour lui, les temps immémoriaux du Kalevala appartenaient à l'histoire.

Dans ces conditions, on conçoit que Lönnrot ait cru voir dans le Kalevala une source d'information scientifique digne de foi sur le mode de vie des sociétés archaïques. Cela prouve qu'il sous-estimait l'importance de sa propre contribution et surestimait la valeur historique et ethnographique de ses sources.

Aucun poète n'oserait annoncer à l'avance qu'il va écrire l'épopée nationale de son peuple. C'est au public qu'il appartient d'en décider. Toutefois, l'enthousiasme que suscita le Kalevala fut tel que certains n'hésitèrent pas à qualifier l'ouvrage d'épopée nationale avant même qu'il ne fût disponible en librairie. En l'occurrence, personne n'eut à regretter d'avoir parlé trop vite, car le Kalevala ne tarda pas à être considéré, tant en Finlande qu'à l'étranger, comme un chef-d'œuvre de la littérature finlandaise et universelle. Ceux qui s'efforçaient au même moment de fonder la toute jeune identité nationale finlandaise puisèrent une nouvelle foi en l'avenir à la lecture de cette épopée où la nation retrouvait en même temps sa littérature et son histoire.

Cet enthousiasme portait naturellement sur l'avenir plutôt que sur le passé. L'ouvrage fut traduit et commenté avant même d'avoir pu être étudié de manière approfondie. De fait, point n'était besoin de savoir ce qu'il contenait, l'essentiel était de savoir qu'il existait.

Ce n'est que vers le milieu des années 1870 que des recherches critiques sur la poésie populaire furent entreprises; on cessa alors de considérer le Kalevala comme une source documentaire et on commença d'étudier les poèmes originaux dont il avait été tiré. L'étude du Kalevala s'inscrivait désormais dans le cadre des recherches sur la littérature finnoise et la littérature épique en général.

En revanche, en tant que symbole de l'identité nationale finlandaise, le Kalevala appartient à l'histoire de la pensée occidentale et de la culture universelle. La nature mystérieuse du Sampo, objet magique, enjeu de tous les affrontements et source de toutes les richesses, illustre bien le message qu'Elias Lönnrot a voulu transmettre à ses compatriotes. Car cet objet mythique est si bien métamorphosé par l'art du Kalevala qu'il y devient le symbole du progrès culturel de toute l'humanité. ■

LAURI HONKO, *de Finlande, est professeur de folklore et de religions comparées à l'Université de Turku et directeur de l'Institut nordique de folklore. Il est également le président de la Société de littérature finnoise et de l'Association internationale de recherche sur la narration populaire. Il a consacré de nombreux ouvrages aux médecines et aux religions traditionnelles, à la poésie élégiaque et aux méthodes de recherche dans le domaine de la tradition.*

Le *Kalevala* et l'art finnois

par Heikki Kirkinen

LE Kalevala vit le jour dans une atmosphère de romantisme national, exacerbé par les luttes autonomistes qui se déroulaient à l'époque en Europe. Au moment de sa publication, la Finlande était devenue un grand duché de l'Empire russe. La langue officielle en était restée le suédois, reliquat d'une domination de plus de six cents ans de la Suède, qui prit fin avec l'invasion de la Finlande par les Russes en 1809. Le finnois, qui n'était pas enseigné à l'école, était une langue pratiquement inconnue des gens instruits. Plus de 80% des 1,5 millions de Finlandais la parlaient, mais la littérature finnoise se réduisait à quelques textes et hymnes religieux.

Au début, le Kalevala suscita beaucoup d'enthousiasme mais fut très peu lu. Il fallut 12 années pour épuiser les 500 exemplaires de la première édition. S'il y en eut huit autres au 19e siècle, au 20e on en publia plus de soixante, dont six en Union soviétique et quatre aux Etats-Unis.

La beauté poétique du Kalevala, les éléments dramatiques qu'il contient et ses héros mythiques et pourtant populaires ont toujours été une source d'inspiration pour les artistes et les poètes.

Les thèmes qui ont eu la préférence des artistes sont la création du monde, les manifestations des pouvoirs magiques du grand sage Väinämöinen, la fabrication et le vol du Sampo, cet objet merveilleux qui apporte le bonheur, ainsi que les aventures, la mort et la résurrection de Lemminkäinen, l'amant volage, et le sort tragique de Kullervo, qui vécut dans l'esclavage.

Les premières œuvres picturales et sculpturales inspirées du Kalevala furent réalisées au cours des années 1850 dans le style romantique par des artistes suédois. R.W. Ekman peignit un portrait stylisé de Väinämöinen et quelques scènes du Kalevala, et J. Takanen s'en inspira pour des sculptures néo-classiques au lyrisme raffiné. Puis, sous l'influence des écoles italiennes et françaises, les artistes finlandais évoluèrent du classicisme au réalisme. Jusqu'aux années 1890, l'art du Kalevala, tout comme la culture finnoise en général, chercha ses propres formes d'expression.

Cette recherche était également manifeste dans la musique et la littérature. On trouvait déjà des thèmes tirés de la poésie populaire ou du Kalevala dans la production littéraire en langue suédoise du début du 19e siècle, mais l'esprit kalévalien ne devait véritablement imprégner la littérature finlandaise que beaucoup plus tard. 1869 fut l'année de la présentation d'une pièce de théâtre, *Prinsessan av Cypern* (La Princesse de Chypre), où l'antiquité grecque servait de toile de fond aux aventures des héros du Kalevala. L'ouverture qui fut composée pour cette pièce par F. von Schantz est l'une des premières œuvres de musique orchestrale inspirée du Kalevala.

Aleksis Kivi, qui allait devenir le plus grand écrivain finnois, reçut un prix prestigieux pour *Kullervo*, une pièce de théâtre qui ne put être représentée qu'en 1885, des critiques ayant exigé par conformisme que des changements y fussent apportés. La langue et la métrique du Kalevala marquèrent fortement l'œuvre poétique de Kivi, par ailleurs prosateur réaliste. H.J. Erkko et de nombreux autres poètes montrèrent une prédilection pour les thèmes du Kalevala, bien que dans l'ensemble ceux-ci fussent momentanément éclipsés par les questions d'ordre politique ou linguistique du jour.

1885, l'année du cinquantenaire de la publication du Kalevala, marqua un tournant dans le développement culturel de la Finlande. Ce fut également l'année de la publication de *Suomalaisen Kirjallisuuden historia* (Histoire de la littérature finnoise) de J. Krohn, où le Kalevala occupait une place de choix.

Après une période de maturation, le Kalevala et la tradition populaire qui le sous-tendaient devinrent, entre 1890 et 1917, date de l'indépendance de la Finlande, les principales sources de référence de la culture nationale. L'Europe et l'Amérique découvrirent alors la culture finnoise, grâce notamment aux œuvres du peintre Akseli Gallen-Kallela (1865-1933), du compositeur Jean Sibelius (1865-1957) et du poète Eino Leino (1878-1926).

Gallen-Kallela, formé en France, fut d'abord un peintre réaliste. Après une longue lune de miel en Carélie, le berceau des chants populaires traditionnels, il se forgea un nouveau style, introduisant des éléments décoratifs et symboliques ainsi qu'une sorte de rudesse monumentale dans la représentation réaliste de la nature et des héros mythiques du Kalevala.

L'Exposition universelle qui se tint en 1900 à Paris fut pour les Finnois l'occasion de faire connaître leur culture et leur volonté d'indépendance. Gallen-Kallela réalisa pour le pavillon finlandais quatre fresques inspirées du Kalevala, dont le caractère monumental et le contenu idéologique firent sensation dans le monde entier. La Finlande s'était donnée une culture et la défendait, comme le Sampo merveilleux, contre la volonté de domi-

Photo A.O. Väisänen, 1915 © SKS, Helsinki

Portrait d'un vieil aveugle jouant du kantélé, une sorte de cithare qui est l'instrument de la poésie lyrique finnoise, pris en 1915 dans le village de Hanhiselkä, au nord du lac Ladoga.

nation de la Russie. Tel était aussi le message du poème symphonique de Sibelius, *Finlandia*, qui fut également exécuté à l'Exposition universelle.

Sibelius fit ses études en Europe centrale, mais il s'était très tôt pris de passion pour l'atmosphère particulière du Kalevala. Il rendit visite au grand chanteur de rune Larin Paraske, car il voulait savoir comment étaient interprétés les poèmes traditionnels. Il fit également plusieurs séjours en Carélie. En 1892, il dirigea la première présentation publique de sa symphonie *Kullervo*, dont le langage tonal bien particulier montrait à quel point il était pénétré de l'esprit mythique du Kalevala, une impression que viennent confirmer ses suites *Karelia* et *Lemminkäinen*.

Originaire de la Carélie, Eino Leino fut inspiré par le Kalevala dès son jeune âge. Dans les thèmes et le style de sa poésie, il cultive le néo-romantisme, le symbolisme et le culte des héros. L'un de ses premiers poèmes, *Tarina suuresta tammesta* (Le conte du grand chêne), est une allégorie de l'émergence de la nation finnoise, qui sort de l'ombre d'une puissance étrangère pour s'épanouir dans la lumière.

Le Kalevala illumine également son recueil de poèmes *Helkavirsia*, publié en 1903. Dans une adaptation raffinée de la prosodie traditionnelle, il fait des personnages mythiques de ses ballades les porte-paroles des tendances et des aspirations de son époque. Ces poèmes expriment l'amertume de la haine et de la vengeance, mais aussi la douceur de l'amour. Le second volume de ce recueil projette ces thèmes dans une vision humaniste, et même cosmique, de la liberté de l'esprit et des limites de la vie.

La Finlande conquit son indépendance en 1917 à la faveur des bouleversements de la révolution russe. Ce grand rêve devenu réalité, une nouvelle phase de reconstruction matérielle et culturelle s'amorçait. Parmi les plus représentatives de œuvres des jeunes artistes de l'indépendance inspirées des thèmes et de l'esprit du Kalevala, figurent les sculptures de W. Aaltonen, les illustrations de l'épopée dues à M. Visanti, la suite pour orchestre *Kalevala* d' U. Klami et la composition *Väinämöinen soitto* (Väinämöinen jouant du kantélé) de L. Madejota. La célébration du centenaire du Kalevala, en 1935, vint témoigner de l'extraordinaire rayonnement de l'épopée nationale.

Après la Seconde Guerre mondiale, la Finlande perdit une partie de la Carélie, la patrie du Kalevala, et recueillit les populations qui en furent évacuées. Elle entreprit alors de mettre en place une société industrielle fondée sur les principes de la démocratie. Les artistes commencèrent d'expérimenter de nouveaux procédés de style dans le traitement des thèmes du Kalevala. U. Alanko peignit un portrait cubiste d'Aino et J. Sievanen un portrait abstrait de la mère de Lemminkäinen. T. Sakki remporta un concours de sculpture avec une œuvre au rythme sinueux évoquant la métrique du Kalevala.

En poésie, l'influence du Kalevala se manifesta d'abord sous la forme d'une recherche tâtonnante des richesses de la langue finnoise à travers de nouveaux modes d'expression. Les thèmes du Kalevala furent juxtaposés à des thèmes contemporains et sa prosodie particulière introduite dans des poèmes de facture moderne, comme le rocailleux *Betonimyllari* (La bétonnière) de L. Viita et la poésie pleine de sensibilité féminine de S. Selja. M. Rossi écrivit une délicate berceuse dans le mètre du Kalevala et A. Turtiainen s'en servit dans un poème empreint d'idéaux sociaux consacré aux ouvriers de la métallurgie, *Leivän sampo* (Le Sampo donneur de pain).

Salle de lecture des Archives du folklore, à Helsinki. Cette institution, spécialisée dans la collecte, l'étude et la publication du patrimoine oral, possède plus de 3 millions de manuscrits et environ 10 000 heures d'enregistrements sonores. Ces archives appartiennent à la Société de littérature finnoise, centre de recherche national extrêmement actif fondé en 1831. De 1964 à 1972, elles ont eu pour directeur le folkloriste finlandais Urpo Vento.

Photo © P. Sammallahti, 1974

Photo Natalia Linsén, 1892 © SKS, Helsinki

La célèbre chanteuse Larin Paraske, connue sous le nom de Paraskeva Nikitin. De son très riche répertoire de chants, quelque 32 000 vers ont été recueillis. Ce portrait fut fait en 1892.

La renaissance du Kalevala dans les arts atteignit son apogée dans les œuvres de P. Haaviko. Son recueil *Kaksikymmentä ja yksi* (Vingt et un, 1974) associe la métrique du Kalevala aux structures du vers moderne pour décrire le voyage imaginaire d'un groupe de Finnois, qui se rendent à Byzance en traversant la Russie pour voler la machine à fabriquer l'argent de l'Impératrice, le Sampo. Après s'être consacré pendant quelques temps à des sujets contemporains, il écrivit *Rauta-aika* (L'âge du fer, 1982), analyse fouillée et pronfondément personnelle des principaux épisodes du Kalevala. Ceux-ci ont également été représentés au théâtre et, dans le courant de 1985, à l'occasion du cent cinquantième anniversaire du Kalevala, l'épopée sera intégralement mise en scène en Carélie.

Dans l'ensemble, le Kalevala et la poésie populaire qui lui est apparentée ont connu un renouveau dans la vie culturelle finlandaise. Les Finnois s'en sont inspirés, dans presque tous les domaines, pour exprimer leur propre tradition en un langage moderne. ■

HEIKKI KIRKINEN, *de Finlande, est professeur d'histoire à l'Université de Joensuu. Il a pour domaine de recherche l'histoire culturelle de la Carélie et de la Russie. De 1971 à 1981, il a été recteur de l'Université de Joensuu et en 1984-1985 professeur associé à l'Université de Paris, au Centre d'études finno-ougriennes.*

Photos Jean-Loup Charmet © la *Real Biblioteca de El Escorial* et les Editions Aguilar, Madrid

Remise au vice-roi de la Nouvelle-Espagne de la **Relation des cérémonies, des rites, du peuple et du gouvernement des Indiens de la province de Michoacán.** ***Le religieux espagnol anonyme qui en fut le compilateur indique dans le Prologue : « Ce sont les Anciens de cette Cité de Michoacán qui présentent à Votre Seigneurie cet écrit ou relation, et moi également en leur nom, non point comme auteur, mais comme leur interprète. » Les illustrations du présent article sont des fac-similés d'un manuscrit datant de 1541 conservé dans le palais de l'Escorial.***

Michoacán, en nahuatl : « lieu des poissons », désignait au 16e siècle la ville indienne de Tzintzuntzan, capitale des Porhépecha. Cette civilisation de l'Amérique centrale aurait disparu sans laisser de traces, s'il n'y avait eu la **Relation de Michoacán**, *véritable testament écrit en langue espagnole aux alentours de 1540, où sont consignés l'histoire de ce peuple, ses croyances, sa foi, les noms de ses dieux et de ses héros. Ecrit à la demande du vice-roi de la Nouvelle-Espagne par un scribe inconnu, sous la dictée des derniers nobles porhépecha à la veille de la mort de leur civilisation, c'est un livre purement indien, dont la force orale et poétique fait l'égal des plus grandes œuvres épiques de la littérature universelle. L'écrivain français J.M.G. Le Clézio, qui a traduit et présenté en français la* **Relation de Michoacán** *(Gallimard, 1984), évoque ci-après ce récit légendaire de la mémoire indienne.*

La *Relation de Michoacán*

Le testament d'un peuple

par J.M.G. Le Clézio

LES grands récits historiques sont aussi des genèses : ils nous racontent la création de la terre, son premier peuplement et l'avènement des dieux et de leurs créatures. Ils racontent cela avec simplicité, comme si le monde n'était que ce territoire lié à un peuple et qu'au-delà des frontières étaient une autre vie, un autre temps, irréel et dangereux comme les songes.

Il en est ainsi des premiers récits du peuple iranien, de l'épopée du géant Gilgamesh, ou de l'établissement du peuple d'Israël ou encore des légendes grecques ou scandinaves. L'histoire ne peut commencer qu'avec ces textes sacrés, qui lient aux mythes les plus anciens l'apparition d'une nation, d'un langage, d'une religion ou d'un gouvernement. Ce sont aussi des textes de la première création du monde puisqu'ils nous révèlent comment furent nommés les lieux. En les nommant, les hommes arrachent au néant les montagnes, les fleuves, les sources, les forêts et découvrent en eux les bases des villes et des temples futurs. C'est cet acte d'appropriation de la terre qui est la véritable source de l'histoire, inventant, par enchantement, l'instant où les hommes et les dieux se sont rencontrés.

La *Relation de Michoacán* est l'un de ces textes rares — tels les livres du *Chilam Balam* des Mayas du Yucatán ou le *Popol Vuh* des Mayas Quiché — qui nous donne à connaître cette genèse. Texte où est arrêtée par la vertu de l'écriture occidentale la magie verbale du passé fabuleux du peuple du Michoacán, quand, après des siècles d'errance, au milieu des guerres tribales commença à apparaître la destinée d'une nation qui joua un rôle important dans les civilisations de l'Amérique centrale.

Pourtant l'écriture, ici, est secondaire. Elle ne sert qu'à transmettre un message à la postérité et donne à ce texte son caractère étrange, presque onirique — testament laissé par un peuple avant de mourir et dont nous ne pouvons comprendre que des parcelles. L'écriture — cette main anonyme du 16e siècle, cahotique, redondante, et ces illustrations naïves où la symbolique indienne se mêle à la tradition d'enluminure des moines de la Renaissance — est ici l'ultime moyen d'arrêter la fuite du temps, de sauver une mémoire en train de se perdre. L'écriture, c'est l'intervention du copiste, la traduction peut-être de textes écrits en langue porhé, cette compilation d'un religieux inconnu qui a restitué en espagnol le message des derniers prêtres du Michoacán, sous la dictée parfois de Don Pedro Cuinierengari, fils d'un *petamuti* — nom des prêtres historiens de la cour du *Cazonci* ou souverain — et témoin des derniers instants du règne des Porhépecha.

C'est le caractère sacré de ce livre profondément indien qui nous trouble et nous émeut. Ce récit légendaire porté de génération en génération par les prêtres *petamuti* est solennel et empreint de beauté oratoire, comme l'enseignement des collèges religieux et militaires de Mexico Tenochtitlán qui servirent à Bernardino de Sahagún (1500-1590) pour écrire l'*Histoire générale des choses de la Nouvelle-Espagne*. Mais l'on pense aussi aux épopées encore vivantes aujourd'hui chez les peuples ignorant l'écriture, Tule de San Blas, Inuit du Grœnland, Dogon de l'Afrique équatoriale ou Tiwi de l'Océanie.

L'un des plus puissants et plus harmonieux de l'Amérique indienne, le royaume des Porhépecha est tout entier dévoué aux forces surnaturelles qui l'ont engendré et ne peut survivre à la chute de ses dieux. Dans cette société religieuse et hiérarchisée, seuls comptent les représentants du dieu du feu Curicaueri et de la déesse lunaire Xaratanga. Mais cette foi qui a fait la force des hommes aux premiers temps de la Conquête, lorsque les deux frères chichimèques Uapeani et Pauacum, les héros fondateurs, erraient avec leurs guerriers à la recherche d'une terre promise et d'une fondation pour leurs dieux, cette foi qui animait aussi Tariacuri, le fondateur de l'empire, et ses neveux lorsqu'ils gagnaient, village après village, le domaine de leur maître Curicaueri — c'est cette même foi qui maintenant paralyse les Porhépecha dans la crainte superstitieuse des présages, et les voue à la destruction.

Le Cazonci, souverain des Porhépecha, siégeant sur son trône devant l'assemblée des Uri, représentants des principales corporations du royaume (peintres, pêcheurs, chasseurs, etc.).

Frappé dans ses œuvres vives, ses temples ruinés, ses idoles renversées et surtout l'unique incarnation de son dieu Curicaueri, le Cazonci Tangaxoan Tzintzicha, déchu et réduit en esclavage par le conquistador Nuño de Guzmán, le royaume porhépecha ne sait pas résister. Figés par une terreur sacrée, les gens de ce peuple guerrier ne songent même pas à combattre. « D'où peuvent-ils venir, ceux qui arrivent, si ce n'est du ciel ? » dit le Cazonci à ses seigneurs. « Là où le ciel se joint à la mer, c'est de là que viennent ces cerfs (les chevaux) qu'ils amènent avec eux, selon ce qu'on raconte. Et qui sont-ils donc ? »

Pour accueillir ces nouveaux dieux qui arrivent, les Indiens leur envoient des offrandes. Comme à leurs dieux, le Cazonci envoie des peaux aux couleurs des quatre parties du monde. Et au centre de la cour, pour le dieu principal Hernán Cortés, il fait déposer de l'or.

Mais ces « dieux du ciel », messagers terrifiants de l'autre monde, les Indiens comprendront bientôt qu'ils ne viennent pas apporter la réponse à leurs prières et à leurs offrandes, mais accomplir la parole funeste des oracles.

La nouvelle de la destruction de l'empire ennemi de Mexico Tenochtitlán, loin de soulager le Cazonci, l'inquiète encore davantage. « Qui êtes-vous ? » demande-t-il à Montaño, le premier Espagnol qui pénètre sur son territoire. « D'où venez-vous ? Que cherchez-vous ? Car des hommes tels que vous, nous n'en avions encore jamais vu. Pourquoi êtes-vous ▶

Photos Jean-Loup Charmet © *Real Biblioteca de El Escorial* et Editions Aguilar, Madrid

Les prêtres* curitiecha *(ceux qui offraient l'encens) des temples, entourant le Grand Prêtre ou* Petamuti, *qui porte les insignes de son rang : la lance et la calebasse sertie de turquoises. « Et l'on disait que c'était le peuple tout entier qu'ils portaient ainsi sur leur dos. »

Les premiers Espagnols entrent au Michoacán. Dans sa résidence de Tzintzuntzan, au bord du lac de Pátzcuaro, le Cazonci donne l'ordre d'envoyer des présents (vivres, haches de cuivre, jarres de vin et peaux aux couleurs des quatre côtés du monde) aux étrangers qu'on dit des dieux, car « D'où peuvent-ils venir, ceux qui arrivent, si ce n'est du ciel ? ». Aux pieds du roi, déjà, les rondaches d'or et les demi-lunes d'argent qui seront la raison de la mise à sac du royaume.

▶ venus de si loin ? Est-ce que dans votre pays natal il n'y a plus rien à manger et à boire, pour que vous soyez venus connaître des peuples étrangers ? Et que vous avaient fait les Mexicains pour que, étant dans leur ville, vous les ayez détruits ? », comme le rapporte Cervantes de Salazar, dans sa *Crónica de la Nueva España*.

Les questions angoissées du peuple porhépecha recevront bientôt leur réponse. Immobiles et sans force, les hommes regardent ces nouveaux dieux qui arrivent. Les dieux anciens Xaratanga, Curicaueri, la mère Curicauaperi, Hurendequauecara, les gardiens des grottes et des montagnes, les esprits des sources et des lacs, les dieux des quatre parties du monde et de l'enfer, tous sont déjà retournés au néant. Ce que désirent les nouveaux venus, c'est l'or, l'« excrément du soleil », le symbole de la puissance divine. Insatisfaits des trésors de guerre que leur livre le Cazonci, ils en veulent sans cesse davantage, et pour cela pillent les temples et violent les sépultures des plus grands rois.

Déjà la ville frontière, l'inexpugnable Taximaroa, a été réduite en cendres par les nouveaux conquérants. Les maladies déciment le peuple et anéantissent les villages : grippe, variole, rougeole. Pressentant le sort terrible qui l'attend, dans la solitude de cette fin du monde que les dieux ont déserté, le dernier roi de Porhépecha ne peut plus être silencieux : « Ils viennent », s'écrie-t-il,« devrons-nous donc disparaître ? »

Le capitaine de guerre du Cazonci, Timas, sait déjà qu'il n'y a d'autre issue que dans la mort : « Seigneur, faites apporter du cuivre, nous le chargerons sur nos épaules et nous nous noierons dans le lac, ainsi nous arriverons plus vite, et nous rejoindrons ceux qui sont déjà morts. »

C'est la chute des dieux qui marque la fin de l'empire des Porhépecha. Comme à Campoalla ou à Tlaxcala, comme à Mexico Tenochtitlán, les nouveaux venus détruisent d'abord leurs ennemis les plus redoutables : les statues sont jetées au bas des temples et réduites en poussière, sous les yeux des Indiens : « Pourquoi nos dieux ne se mettent-ils pas en colère ? Pourquoi ne les maudissent-ils pas ? » Mais les dieux restent silencieux. Vaincus sans avoir même combattu, ils ont abandonné leurs domaines et leurs temples, et ils sont retournés vers les lieux mystérieux de leur origine, sous la terre au sein des volcans, au fond des lacs, ou bien dans l'épaisseur des forêts des terres chaudes où ils étaient peut-être nés.

Avec la chute de dieux des Porhépecha commence une autre conquête du Michoacán, celle qui se fait, non pour la gloire et la puissance des anciens dieux chichimèques, mais pour la possession des terres, pour le pouvoir sur les hommes et pour l'or. Devant ces conquérants, tout a disparu, tout est devenu silencieux, comme l'avaient annoncé les augures. Sur les bords d'un fleuve, au gué de Nuestra Señora de la Purificación (sans doute près de la ville de Puruandiro, sur la frontière de l'actuel Etat mexicain de Guanajato), en cette année 1530, le dernier Cazonci est torturé et mis à mort par le conquistador Nuño de Guzmán après une parodie de procès. Avec lui s'éteint la glorieuse lignée des Uacusecha, les Aigles, qui avaient construit l'empire, et le règne du dieu Curicaueri, dont il était la dernière incarnation sur la terre. Une autre parole, une autre conquête vont commencer, qui vont recouvrir le silence indien.

Seule demeure aujourd'hui, comme un testament, par la grâce de cette *Relation* anonyme, la mémoire de cette grandeur, la légende émouvante et vraie du temps passé, quand la poésie et l'histoire ne faisaient qu'un, et que le royaume des hommes ressemblait au domaine des dieux. ■

JEAN MARIE G. LE CLEZIO, *d'origine franco-mauricienne, est l'auteur d'une œuvre importante de romancier et d'essayiste. Outre la* Relation de Michoacán *(1984), qu'il a traduite et présentée en français, il faut citer, parmi ses nombreux ouvrages, sa traduction de textes mayas,* Les prophéties de Chilam Balam *(1976), et son dernier roman,* Le chercheur d'or *(1985). Il fait des séjours répétés au Mexique depuis 1973 et il est chercheur à temps partiel au Colegio de Michoacán.*

Le dit de la campagne d'Igor

par Igor I. Chkliarevski

DES hordes barbares déferlaient sur la steppe, leurs vagues venaient battre les murs de bois de la terre russe.

Du haut du mur, l'ancien donnait l'alerte : « Les Khazars ! »

Le fils, à son tour, criait : « Les Petchenègues ! »

Le petit-fils reprenait : « Les Polovtses ! »

Et leurs descendants de relancer l'appel sans fin. Par la force des choses...

Une des gravures que fit l'artiste soviétique Vladimir Favorsky (1886-1964), qui reçut le prix Lénine en 1962, pour illustrer une réédition du* Dit de la campagne d'Igor *parue en 1954. La scène se situe à la fin du poème, lorsque Jaroslavna, l'épouse du prince, supplie les forces du ciel de faire revenir Igor sur la terre russe : « Tôt le matin Jaroslavna pleure sur le rempart de Putivl', disant : "O vent, aquilon ! Pourquoi, Seigneur, souffles-tu impétueusement ? Pourquoi portes-tu les flèches des Huns sur tes ailes légères contre les guerriers de mon époux bien-aimé ? Ne te suffisait-il pas de souffler là-haut sous les nuées, berçant les vaisseaux sur la mer bleue ? Pourquoi, Seigneur, as-tu dispersé ma joie sur l'herbe de la steppe ?" » (*Le Dit de la campagne d'Igor*, traduit par Jean-Yves Le Guillou, Les Presses de l'Université du Québec, Montréal 1977, page 113).

Avec le ciel pour seul refuge, la lumière pour seul abri, la Russie du sud semblait offrir une proie facile. Les hôtes indésirables frappaient à coups de lourdes pierres aux portes de Pereiaslavl, de Tchernigov, de Kiev. Les flèches incendiaires volaient. Les assises craquaient. Et l'herbe, ensuite, n'en finissait pas de repousser sur ces buttes calcinées.

Lorsque les gens de Novgorod marchaient contre ceux de Kiev, ou ceux de Kiev contre les gens de Tchernigov, les souffrances ainsi infligées par des proches n'en étaient que plus insupportables. « Le frère dit au frère : ceci est à moi. Et cela est aussi à moi. Et ils se mirent à faire grand bruit pour peu de chose ». Au désespoir des chroniqueurs, pour des siècles...

Qui était celui du *Dit de la campagne d'Igor* ? Vécut-il longtemps ? Qu'advint-il de lui après qu'il eut écrit le *Dit* ? On ne le sait pas. Mais c'était un homme d'un rare courage : il a dit bien haut tout ce qu'il pensait. Or un prince a sa troupe et ses remparts, mais le poète est sans défense...

Il a prédit les malheurs de la terre russe pour plusieurs siècles. Il a collé contre elle une oreille prophétique et entendu le sourd martèlement des chevaux mongols dont la soif asséchait les rivières. Il ne pouvait pas savoir que là-bas, à l'autre bout de la steppe, se formait l'empire de Gengis-khan. Mais il avait l'intuition politique d'un grand poète.

L'angoisse pèse sur le *Dit de la campagne d'Igor*. La ville russe de Glebov a été dévastée, ses défenseurs taillés en pièces. Comme si un brandon de Glebov en flammes était tombé sur sa chemise et le brûlait, le prince de Novgorod Igor Sviatoslavovitch (1151-1202) est torturé par la honte. Et voilà que l'état des chemins, en cette fin d'hiver, l'a empêché de se joindre aux autres princes russes qui se sont levés contre les Polovtses.

La crainte que ceux-ci ne mettent en doute son désir de participer à l'expédition, la volonté de racheter sa faute devant la terre russe, l'ambition, la vaillance tenaillent Igor. En hâte, il se lève, seul, face à la steppe polovtsienne...

Le jour de la bataille, au réveil, les soldats d'Igor voient la steppe envahie d'une véritable forêt ! Le khan Kontchak a rassemblé toutes ses forces. Une autre chronique raconte que les princes auraient encore pu sauver leurs troupes, se frayer un chemin et s'enfuir au galop. Mais les princes ne furent pas déloyaux envers la piétaille et les simples hommes d'armes. Igor donna à tous l'ordre de marcher en avant...

De cette défaite, sans importance pour l'histoire russe, d'un prince de Novgorod, le génie du poète a fait une immense victoire spirituelle, qui marque aussi la naissance d'une grande poésie épique.

Plaines, forêts, steppes, la terre russe tout entière est présente dans le *Dit de la campagne d'Igor*. Jusqu'à l'horizon on voit les rapides du Dniepr, les bancs de sable sur le Don bleu, les kourganes herbeux, les murs de bois de Novgorod, de Polotsk, ▶

Photo © APN, Moscou

Photos © APN, Moscou

Le* Dit de la campagne d'Igor *(Slovo o* polku Igoreve *), célèbre épopée de la littérature russe ancienne, sans doute écrite au 12e siècle et découverte au 18e siècle, raconte en slavon un événement d'importance secondaire dans l'histoire de la Russie : l'expédition malheureuse du prince Igor Sviatoslavovitch contre les Polovtses (ou Coumans) en 1185. Si son authenticité en tant que texte médiéval a été contestée par certains, ce récit poétique d'environ 3 000 mots n'en est pas moins unanimement considéré comme un chef-d'œuvre de la littérature universelle. Pour le slaviste soviétique André Nikolaievitch Robinson, l'originalité du* Dit *vient notamment de sa richesse symbolique et de la force de son sentiment national : « Au point de vue géographique, historique et poétique, le* Dit de la campagne d'Igor *occupe une position intermédiaire entre les épopées d'Occident et celles d'Orient, ainsi qu'entre le stade archaïque (païen) et le stade féodal (...) L'originalité poétique du* Dit *est largement fondée sur les emprunts à l'ancienne poésie populaire russe (...) Certains symboles majeurs de la poésie héroïque médiévale, issus d'anciennes conceptions mythologiques sur une nature personnifiée en rapport étroit avec les hommes, semblent y retrouver une nouvelle vie... Par la force de la poésie, l'auteur a tenté de se dresser contre l'émiettement féodal de la Russie d'alors (...) L'idéalisation inspirée de la réalité qui apparaît dans cette œuvre à la fois lyrique et épique, et qui s'accompagne d'une attitude critique envers cette même réalité, annonce un des caractères majeurs de la littérature russe : l'esprit civique. » Très tôt, ce poème fit partie du fonds de la culture littéraire russe et inspira notamment au compositeur Aleksandr Porfirievitch Borodine (1833-1887) un opéra, inachevé, le* Prince Igor *, un des sommets du théâtre lyrique. Ci-contre, deux scènes de cet opéra, dans une interprétation du théâtre Bolchoï de Moscou.

▶ de Kiev. Toute la terre russe du 12e siècle ! Et l'auteur du *Dit* plane au-dessus de cet espace comme un homme aux sandales de vent, les joues rougies par le vent de la course.

Le manuscrit original de l'œuvre, découvert par le comte Moussine-Pouchkine (1744-1817), brûla dans l'incendie de Moscou en 1812. Dans les flammes, les lettres du *Dit* se sont tordues, comme vivantes. C'est un peu de l'âme de la Russie qui s'en allait avec elles. Ne subsista que la copie faite par Moussine-Pouchkine pour Catherine II ainsi que le triste dicton : « Les manuscrits ne brûlent jamais tout à fait »...

L'authenticité du texte a été mise en doute. Mais plus on lit le *Dit*, plus il devient évident que même un poète de l'étoffe de Pouchkine n'aurait pu le fabriquer. Comment retrouver la langue, le rythme et une telle vérité de sentiments face aux événements du 12e siècle ?

Si vraiment le *Dit* a été écrit au début du 18e siècle, comme certains l'affirment, comment expliquer cette hostilité de l'auteur à l'égard des Polovtses, six cents ans après ? Seul un contemporain pouvait éprouver de tels sentiments avec cette intensité ! Un témoin des incursions polovtsiennes. Quand l'odeur du feu et du sang flottait encore dans l'air... Il y a bien longtemps qu'il n'y a plus de Polovtses, qu'ils se sont fondus au sein d'autres peuples. Dès le 12e siècle, durant les années de calme et de trêve, les princes russes et les khans polovtses contractaient des liens de sang. Les mariages entre « la steppe et la forêt » n'étaient pas chose rare, comme le *Dit*, d'ailleurs, le reflète bien.

Derrière l'anonymat du *Dit de la campagne d'Igor* se cache tout un peuple. Le poète a accompli un exploit. Il a bandé son esprit comme un arc et décoché à travers le temps les flèches de sa pensée, tout affutées de courage. Dans ce poème âgé maintenant de huit cents ans, tout est en mouvement, tout est en vie : les troupes en armes, les nuages dans le ciel, les herbes, les vents, les oiseaux et les mots...Le *Dit* fait partie intégrante de notre langue. Il est mêlé à l'air que nous respirons, au sang qui coule dans nos veines. Il nous apprend à aimer notre terre sans exclusive. A penser large. A pardonner les offenses et à respecter les autres peuples. ■

IGOR IVANOVITCH CHKLIAREVSKI, *poète soviétique de renom, est l'auteur de quinze recueils de poèmes et d'un recueil de nouvelles intitulé* L'ombre d'un oiseau . *On lui doit la traduction en russe moderne d'œuvres aussi importantes que le* Dit de la Campagne d'Igor *et la* Geste de la bataille de Mamaev.

Chaka le Grand

par Mazisi Kunene

Photo © *Afrique histoire*, Dakar

Chaka (1786 - 1828), le fondateur de l'Empire zoulou, est une figure de légende dont la vie et l'action inspirèrent des poèmes épiques parmi les plus beaux de la littérature d'Afrique australe et inspirent encore un grand nombre d'écrivains du continent africain. Dans son recueil* Ethiopiques *(1956), Léopold Sédar Senghor (Sénégal) dédie « aux martyrs bantous de l'Afrique du Sud » son poème dramatique « Chaka », où il prête à celui-ci les paroles suivantes:

« Ce n'est pas haïr que d'aimer son peuple.
Je dis qu'il n'est pas de paix armée, de paix sous l'oppression
De fraternité sans égalité. J'ai voulu tous les hommes frères. »

Sur la photo, Chaka vu par le peintre sénégalais Alpha Diallo.

DANS le monde africain, la famille se définit comme une unité sociale englobant un grand nombre d'individus liés par une filiation commune. Les valeurs qui y sont reconnues sont celles qui valorisent la tradition, le consensus dans l'action et l'épanouissement par l'élargissement du cercle des relations. On ne saurait trop souligner le rôle de ces facteurs dans l'élaboration des formes et du langage littéraire. Ils impliquent en effet que la littérature est un phénomène de société nécessairement collectif, qui doit exalter sur le mode de la célébration l'intégration collective et les réalisations du groupe. Une telle littérature ne prend tout son sens que si elle utilise le langage oral et l'action collective (théâtre, chants, mimes, danses) pour renforcer son effet.

Si l'on considère la littérature zouloue proprement dite, il faut souligner que l'épopée ou poème héroïque colle étroitement aux événements de son époque, dont l'œuvre s'attache à dégager la valeur d'illustration d'une morale collective. C'est pourquoi le choix des événements qu'il convient de célébrer est une activité sérieuse qui exige du poète intégrité et acuité intellectuelle. A cet égard, le poète se double d'un philosophe et se trouve investi du même statut inviolable que le grand prêtre.

Son discours poétique doit intégrer les vérités sociales les plus hautes. Il ne s'agit pas seulement pour lui de consigner les événements, mais de choisir soigneusement ceux qui lui paraissent se prêter le mieux à l'affirmation des idéaux de la société à laquelle il appartient. Les louanges adressées au héros n'ont d'ailleurs pas un caractère très personnel. Il s'agit bien plutôt de célébrer, à travers l'approbation ou le blâme, la permanence d'un ordre social. Ainsi, le poète est tout à la fois un exécutant qui a besoin de la présence d'un auditoire, un philosophe chargé de rattacher le particulier à l'universel et un historien dont les moindres erreurs ne sauraient échapper à un public aussi attentif que critique.

Quels sont les facteurs politiques qui ont abouti à la grande époque héroïque zouloue et favorisé l'épanouissement du poème épique ?

Au milieu du 17e siècle, les peuples africains d'Afrique australe traversent une période de troubles territoriaux graves liés à la conjugaison de plusieurs facteurs, qui contribuent à déstabiliser toute la région : surpeuplement dû à l'accroissement naturel de la population de cette partie du continent africain, pressions croissantes de l'extérieur par suite des guerres coloniales et des expéditions esclavagistes des Portugais et des Bœrs et enfin, caractère essentiellement agraire et pastoral de l'économie africaine. Cette période voit l'émergence de nombreux Etats nationaux, dont chacun s'enorgueillit de ses origines héroïques, qu'elles s'incarnent dans un individu ou une lignée. C'est alors que se constitue la nation zouloue, d'abord sous la forme d'un petit Etat fréquemment contraint de payer tribut à ses voisins plus puissants tels que le Ndwandwe. Par la suite, on verra l'Etat zoulou s'intégrer dans une confédération aux liens très lâches. Le tournant de l'histoire de la nation zouloue est l'arrivée au pouvoir de Chaka, dont l'exceptionnel génie militaire et la finesse politique vont lui permettre de dominer et d'annexer de nombreux Etats jadis très puissants et ceci en un peu plus d'une dizaine d'années, de 1815 à 1828.

Non content d'être un guerrier et un stratège hors pair, Chaka est aussi l'initiateur d'un mode de gouvernement qui visait à rétablir un code social affaibli par un pouvoir égoïste. Cette loi sociale, conformément à la pensée zouloue, s'exprimait dans les codes sacrés des ancêtres.

L'action de Chaka s'inspire de la notion de service, qui signifie que le chef lui-même doit payer de sa personne au même titre que le reste de son peuple. Dès lors, l'un des principes fondamentaux de l'Etat zoulou allait devenir celui de l'abnégation au service de la communauté, et le mérite le critère d'accession aux postes de responsabilité à tous les niveaux.

Etudier l'impact et l'influence de l'épopée de Chaka revient inévitablement à analyser cette évolution de la société zouloue et l'affirmation progressive du principe d'abnégation. Alors que dans d'autres contextes sociaux, il pourrait s'agir d'un simple précepte moral, dans la société zouloue, influencée par les idées de Chaka, ce principe devient une loi dont la non-observation entraîne divers châtiments, allant de l'ostracisme communautaire à la peine de mort dans les cas les plus graves.

Il est normal que l'épopée de Chaka célèbre ces vertus. Dans la mesure où elle s'appuie sur une série d'événements réels, cette célébration cesse d'être un discours didactique et moralisateur. On assiste d'ailleurs en même temps à une transformation radicale du style poétique, qui doit désormais transmettre un sentiment d'urgence. Il fallut élaborer une nouvelle technique vouée essentiellement à la projection d'un message social. Le choix même des métaphores et des symboles témoigne d'une société exigeante à l'idéal élevé. Le courage et le sens de l'initiative cessent d'être des vertus guerrières pour s'appliquer à toutes les circonstances de la vie en société.

Ainsi, la première partie de l'épopée de Chaka est une invocation cosmique à toutes les forces de la réalité et de l'imaginaire. Le héros triomphe de tous les obstacles. Possédé de l'esprit des aïeux symbolisé par Ndaba, il incarne en fait la volonté ancestrale. Redoutable au combat, il a dompté nation après nation. S'il mérite la gloire, dit le poète, c'est par sa sagesse et ses vertus guerrières.

Pouvoir sauvage et sans repos ! Fils de Ndaba
Toi qui fus le tourbillon de la brigade Mbelebele
Qui ravageais les vastes villages des hommes
Et les bouleversais jusqu'à l'aube,
Toi dont la gloire s'étend sans effort, grand fils de Menzi!
Chaka l'invincible, qui, au contraire de l'eau, vaincs mais n'es pas vaincu
Hache dont le tranchant surpasse celui de toutes les autres
Chaka ! J'ai peur de te nommer, toi le chef
Aux innombrables prouesses guerrières
Siffleur aux réflexes de lion
Qui a pris les armes dans l'épaisseur de la forêt
Tu fus le possédé offert en spectacle aux yeux des hommes ! ▶

Photos © *Afrique histoire*, Dakar

Les Zoulous, descendants des clans Nguni, auraient reçu leur nom de Chaka. Dans le célèbre ouvrage que lui a consacré Thomas Mofolo (1877 - 1948), du Lesotho, grand écrivain de langue souto (appartenant au groupe des langues bantoues), un devin suggère à Chaka de donner un autre nom à son clan. Après avoir regardé le ciel orageux, Chaka s'écrie :« Zoulou ! Amazoulou ! (le ciel ! le clan du ciel !) ». Puis il dit à ses hommes : « Aujourd'hui, vous avez vaincu tous vos ennemis, c'est pourquoi je vous ai cherché un nom magnifique. » Sur la photo, un kraal (village) semblable à ceux qu'habitaient les contemporains de Chaka. Le kraal regroupe un ensemble de familles autour d'un enclos à bétail.

Photo © Dr Charles Henneghien, Bois d'Haine, Belgique

Les nombreux épisodes de la vie de Chaka, dramatisés et reformulés de façon très élaborée par le poète, ont été soigneusement sélectionnés en vertu de leur signification nationale et collective. Il ne s'agit pas seulement d'évoquer une réalité historique, mais aussi d'affirmer une fidélité au principe du service public. La légitimité du chef ne découle pas de sa naissance, mais d'actes sociaux approuvés par la communauté.

Tout au long de ce panégyrique, on ne trouve aucune référence à l'apparence de Chaka. Par contre, les événements acquièrent une signification primitive et symbolique; leur sens, leur importance et leur diversité sont exaltés avec emphase. Alors que les poèmes antérieurs mettaient l'accent sur la personnalité du chef, ceux qui furent composés sous le règne de Chaka privilégient l'événement par rapport à l'individu, qui n'est mentionné que pour en confirmer la portée sociale.

On peut regretter qu'il faille aujourd'hui passer par le texte écrit pour se faire une idée de la grandeur des poèmes épiques de l'ère de Chaka, qui n'étaient pas conçus pour être lus, mais pour être récités et représentés en public sous une forme dramatique destinée à en renforcer la signification. Ainsi, les signes muets sur la page imprimée sont impuissants à rendre l'utilisation hautement élaborée des sons idéophoniques. Le texte écrit ne constitue donc que le squelette du poème. En outre, puisque l'épopée est impérativement destinée à être représentée devant un auditoire attentif et chaleureux, sa signification collective ne saurait être pleinement exprimée sous la forme « privatisée » de l'écrit.

Cela ne veut pas dire que l'épopée de Chaka soit un fragment de littérature archaïque. Dès sa composition, ce poème a exercé une énorme influence sur la littérature zouloue. Pratiquement tous les enfants d'Afrique australe apprennent à en réciter un ou deux extraits. Son style très élaboré a influencé la langue poétique zouloue, qui se caractérise par sa concision, et a également assuré la pérennité du mode de représentation du poème héroïque. Nombreuses sont les manifestations publiques en Afrique australe qui donnent encore lieu à des récitals poétiques, au cours desquels les récitants prennent pour modèle de leur discours l'épopée de Chaka.

Depuis leur conversion au christianisme, certaines communautés ont pris l'habitude de représenter publiquement, sous une forme dramatique, certains épisodes de la vie de Jésus-Christ. Ces représentations s'inspirent invariablement de l'épopée de Chaka. Il ne s'agit pas, bien entendu, d'affirmer qu'avant cette œuvre, il n'existait pas de grande poésie héroïque zouloue, bien au contraire; mais il n'y avait jamais eu auparavant un poème épique écrit dans une langue aussi raffinée, puissante et riche, ni aussi idéalement tourné vers la vie publique que l'épopée de Chaka. Il n'est donc pas étonnant qu'une telle œuvre ait influencé toute la poésie ultérieure. Son influence se fait même sentir dans la poésie enfantine. Et surtout, toute la littérature zouloue ultérieure met l'accent sur les événements plutôt que sur les individus.

Génie militaire, Chaka créa une armée redoutable, qui devait plus tard opposer une résistance farouche à l'occupation coloniale. Cette armée était constituée de régiments qui se distinguaient par des insignes de couleurs différentes, ainsi que par la forme et l'ornementation de leur coiffure. Les guerriers allaient pieds nus, « car les sandales les empêchaient de marcher vite » (Thomas Mofolo), étaient armés de courtes sagaies qui les contraignaient à affronter l'adversaire au corps à corps et portaient de grands boucliers parsemés en leur centre de taches noires.

Beaucoup de nos poètes contemporains d'expression écrite ont pris pour modèle la grande poésie héroïque de la période de Chaka. Cette influence est particulièrement sensible chez Vilakazi, le plus grand poète zoulou moderne, notamment dans son célèbre ouvrage *Amal'ezulu*. En ce qui me concerne, j'ai été très influencé par le langage et le style de cette œuvre lorsque j'ai écrit mon poème épique *L'Empereur Chaka le Grand*. J'estime d'ailleurs que mes véritables maîtres sont Magolwane et Mshongweni, deux grands poètes zoulous du règne de Chaka. La combinaison du style épique de Chaka et de l'exigence disciplinaire de l'écrit dans la transcription de l'oral est venue à point poser des problèmes inédits et originaux à une poésie dont les qualités de précision et de perfection technique dissimulaient mal l'inspiration faiblissante. ■

MAZISI KUNENE, *d'Afrique du Sud, est l'auteur de nombreux recueils de poésie en zoulou, sa langue maternelle. Parmi les œuvres qu'il a publiées, traduites en anglais par lui-même, le poème épique* Emperor Shaka the Great *(L'empereur Chaka le Grand, 1979) et deux anthologies,* Zulu Poems *(Poèmes zoulous) et* Ancestors and the Sacred Mountains *(Les Ancêtres et la Montagne sacrée, 1980). Il fut pendant plusieurs années le représentant en Europe et en Amérique de l'*African National Congress *et enseigne actuellement la littérature et les langues africaines au Département des langues de l'Université de Californie.*

Circularités du dire arabe

par Salah Stétié

L'ARABE est un fait verbal. Plus qu'un fait, c'est un acte. Avant d'être brodées en lettres d'or sur les murs de la *Ka'ba*, alors temple des trois divinités mekkoises, les sept — ou dix ? — grandes odes de l'Arabie anté-islamique, les célèbres *Mu'allaqât* ou « suspendues » — par allusion, précisément, à leur suspension magnifiante sur les parois de l'enceinte sacrée — auront été pendant une longue période un intense événement de nature auriculaire, gloire du discours poétique à son sommet par qui, de tribu à tribu, se redéfinissait l'identité culturelle ressourcée dans la parole du poète et, ainsi revigorée, prête à défier non sans superbe ni panache les autres identités tribales regroupées à leur tour autour de leur propos.

Oui, fait verbal majeur, la *qacîda*, le grand poème inspiré, à la thématique toutefois assez rigoureusement préétablie — il s'agit pour chaque porte-parole, et le barde tribal est d'une certaine façon l'admirable porte-parole de sa communauté, d'amener jusqu'à l'excellence tel ou tel motif imposé par le profond jeu rhétorique — la *qacîda* sera, peut-on dire, l'étendard du groupe et le visage impressionnant de son défi existentiel. La *qacîda* est un fait de mémoire pour des populations mémoratives. Mémoratives et commémoratives. Tous les ans, dans l'Arabie *jâhilyte* (à savoir : « païenne » et « ignorante ») d'avant l'avènement de l'Islam, l'on venait des quatre coins de la péninsule et de derrière les horizons sans ombre se retrouver à *Souk-Oukaz*, le marché ou, si l'on préfère, la foire d'Oukaz — au sens originel où foire se confond avec fête — échanger, sur la place publique, par la médiation des poètes, devant des publics passionnés — fascinés, orageux, extasiés —, les vers fortement frappés du délire et de la sagesse, du désir et de la sérénité, du triomphe et de l'invective, de la désespérance et du verdoiement de l'espoir, de l'attachement comme amoureux à quelque cavale ou chamelle ou encore de l'irrésignation éplorée pour celle qui fut, femme ou jeune fille, le tout de la présence avant de se convertir en quelque totalité du néant. Tout cela, gloire du dit, opéra fabuleux du verbe, se déployant dans la splendeur scénique et non ornée ou guère qui est celle, sable et vent, du vieux désert — four solaire, théâtre pour protagonistes démesurés et d'absente figure.

« Je crois, je suis persuadé que la première langue, la plus archaïque, est née contre le désert (contre tous les déserts dans la multiplicité de leurs possibles définitions), et qu'elle est née comme une œuvre primitive de sauvegarde et de salut. »

Le dit de l'homme est, dès lors, la seule figure. Le verbe lui permettant, cet homme, de tenir tête à l'élément. Je crois, je suis persuadé que la première langue, la plus archaïque, est née contre le désert (contre tous les déserts dans la multiplicité de leurs possibles définitions), et qu'elle est née comme une œuvre primitive de sauvegarde et de salut. Opération de magie primordiale, talisman, façon de viatique. D'où, par cela même et par quelques autres caractéristiques, l'antiquité attestée de l'arabe, qui est l'une de nos langues mères et dont, dès avant Massignon[1] mais très particulièrement grâce à lui, l'on sait mieux qu'elle est matrice immémoriale. L'immémorial, c'est aussi le mémorial. Longtemps, les Arabes, inventeurs des chaînes généalogiques, *récitèrent*. Les autres abrahamiques, juifs et chrétiens qu'ils côtoyaient et fréquentaient, étaient à leurs yeux, par le seul recours au texte écrit, suffisamment exceptionnels pour être définis par la spécificité énigmatique de ce recours comme « Gens du Livre » ; catégorie à laquelle les Arabes eux-mêmes un jour s'annexeront, quand, à leur tour, ils accueilleront, par la révélation muhammadienne, le dépôt entre tous sacré du Livre.

Mais tel était en eux le sillon créé par l'archétypal, dont la voie est d'oralité pure, que le livre confié au Prophète et par lui communiqué aux hommes, c'est par l'oreille que Muhammed, illettré majeur, l'aura reçu sous la dictée de l'Ange Gabriel. Ce Livre, il le transmettra lui-même par la récitation, séquence après séquence, verset après verset, sourate après sourate, et ces étonnants silences venus se placer entre un verset et l'autre comme pour mieux faire ressortir ce qu'il y a de proprement miraculeux dans l'irruption de la parole dans le cirque sonore, oui, verset après verset, silence après silence, sourate après sourate, le Prophète transmettra verbalement le dit-reçu à ceux qui, de leur côté, le retransmettront jusqu'à ce qu'enregistrement soit fait de la parole de Dieu par ceux, scribes et graphes, qui ▶

1. *Louis Massignon (1883 - 1962), orientaliste français, auteur d'importants travaux sur la mystique de l'Islam.*

Photo © Lucienne Saada, Paris

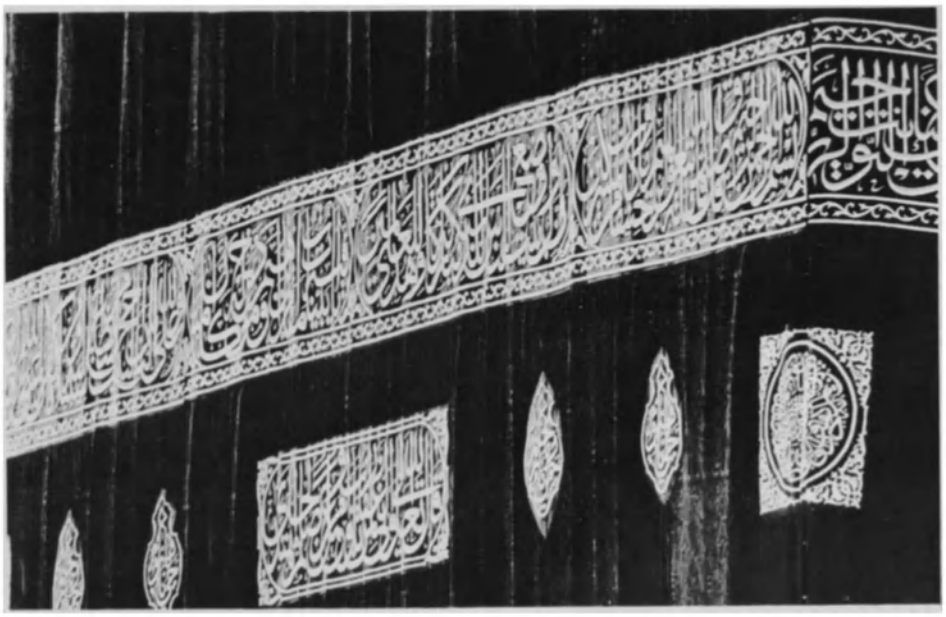


Photo Robert Azzi © Cosmos, Paris

D'une immense popularité dans le monde arabe, la* Geste hilalienne *est un récit poétique de la migration historique des Hilaliens, nomades arabes qui essaimèrent de la péninsule arabique en Egypte et au Maghreb. Cette épopée aurait été composée soit au 11e siècle, soit au plus tard au 14e siècle, car le sociologue et historien arabe Ibn Khaldoun (1332-1406) en rapporte quelques passages versifiés. Des recensions multiples de la* Geste *se trouvent un peu partout dans le monde arabe. Mais les versions encore audibles par la voix des poètes transmetteurs ou rhapsodes sont sur le point de s'éteindre. Lucienne Saada, chercheur au C.N.R.S. (Centre national de la recherche scientifique) de Paris, a recueilli du conteur tunisien Mohammed Hisni une version de la* Geste hilalienne *qui compte plus de 3 700 vers, récités en alternance avec de grandes périodes de prose, et couvre neuf siècles d'histoire arabe. La traduction française qu'elle a faite de cette œuvre capitale a paru cette année (* La Geste hilalienne, version de Bou Thadi (Tunisie), *Gallimard, Paris). Ci-dessus, peinture sous verre d'un artiste anonyme du 19e siècle représentant Jazia, l'une des grandes héroïnes du récit.

« Oui, verset après verset, silence après silence, sourate après sourate, le Prophète transmettra verbalement le dit-reçu à ceux qui, de leur côté, le retransmettront jusqu'à ce qu'enregistrement soit fait de la parole de Dieu par ceux (...) qui ont l'usage et l'art de l'écriture ainsi que la science de la conservation sacrée. Cela étant, de sa profonde racine orale le Coran gardera le signe : il est, pour l'éternité, le* Coran, *à savoir la* Lecture. *On peut certifier que le Coran a donné à l'écrit, dans le monde arabo-islamique, ses lettres de noblesse. » Ci-dessus, vue partielle du sanctuaire de la Ka'ba, à la Mecque, recouverte d'une* kiswa *ou parement, voile de brocart noir changé tous les ans.

▶ ont l'usage et l'art de l'écriture ainsi que la science de la conservation sacrée.

Cela étant, de sa profonde racine orale, le Coran gardera le signe : il est, pour l'éternité, le *Coran*, à savoir la *Lecture*. On peut certifier que le Coran a donné à l'écrit, dans le monde arabo-islamique, ses lettres de noblesse. Il est l'articulation métaphysique — et physique — qui fait passer d'une phase à l'autre l'ensemble du processus culturel en ses dynamismes visibles et ses latences invisibles. A partir de lui — dont la Mère, la matrice absolue, préexiste à toute création et à toute formulation ou émanation existentielle, établie qu'elle est de toute éternité, esprit et lettre, dans l'éternité même de Dieu — le texte se densifie et l'oralité, sans cesser d'être ferveur créatrice et fermentation multiplicatrice, se laisse capter, s'affinant, aux pièges symboliques de la page, ligne après ligne. Après la bibliothèque grecque, la bibliothèque arabe, héritière de toutes celles qui l'ont précédée mais elle-même prégnante et féconde, sera l'une des plus riches qui soient et, pillée, donnera naissance à d'autres bibliothèques et à d'autres encore, selon la loi du genre qui est constellation. Pourquoi dénierions-nous à Borges[2], pour citer quelqu'un, le droit d'être le descendant de Maïmonide et d'Averroès, lui-même se revendiquant comme tel ? Il a dit aussi très souvent sa dette de conteur à l'égard des *Mille et une nuits*.

Le conte est avant tout, lui aussi, un fait verbal. Le récit, le roman, viendront beaucoup plus tard, et profiteront pour se mieux constituer en genres distincts de l'apport, à la fois qualitatif et quantitatif, de l'imprimerie. Dans le récit arabe, le conte vient de loin, histoire et géographies mêlées. Le monde arabe s'est établi sur la poussière des plus vieux empires en qui se mélangent Sumer et Babylone, et ce qui vint un jour d'Athènes et d'Alexandrie, et ce qui vint de l'Asie centrale et de la Chine, et ce qui vint de l'Inde et de la Perse et ce qui, sur les rivages de la Méditerranée, traînait, avant l'Islam, d'histoires et de légendes. Sans compter ce qui, dans la Presqu'île arabique elle-même, grouillait, hommes et djinns mêlés, esprits et goules, et toutes fantasques dérives et toutes imaginations souvent cruelles confondues en de prodigieux désarrois dans la vaste fantasmagorie vide issue du désert. La tradition orale du conte arabe est au confluent de toutes ces influences et de toutes ces interférences.

C'est pourquoi l'on ne s'étonnera pas outre mesure de découvrir; par exemple, dans *Kalîla et Dimna*, d'Ibn al-Muqaffa' (v.720 - v. 756), à côté du vieux fond indien des récits animaliers de Baydaba — le Bidpaï des Européens — telle ou telle évocation recueillie chez Esope ou tel autre fabuliste, peut-être chinois, dont le nom s'est effacé au profit d'une « histoire » de qui le sens continue de nous être blé. On ne s'étonnera pas non plus, dans les *Mille et une nuits* que, sous les traits de Sindbâd le Marin et dans bien des aventures de celui-ci, transparaissent tel ou tel épisode de l'Odyssée, l'ingéniosité reconnue à Ulysse et sa malicieuse sagesse. Plus énigmatiquement encore, et plus profondément dans la vrille du temps, peut-être osera-t-on reconnaître dans des récits qui mettent en scène des lieux retrouvés et perdus, des seuils interdits, de magnifiques infranchissables frontières, des sources vivantes et revivifiantes, des arbres miraculeux, des génies offensifs ou défensifs, oui, dans ces récits où se fragmente l'histoire extraordinaire de la quête babylonienne de Gilgamesh à la recherche de son ami En-Kidu, peut-être osera-t-on reconnaître quelques-unes des figures profondes de l'imaginaire collectif sémitique dont nous sommes tous plus ou moins les héritiers après des millénaires.

Aussi bien le thème du voyage initiatique reste aujourd'hui l'un des sujets les plus constants du roman arabe contemporain. Ainsi, entre le plus vieux fond légendaire dont se firent les mythes d'une antiquité qui dégorgera sa substance en d'autres mythes par la médiation de récits transmis oralement d'une génération à l'autre et certaines des inspirations actuelles les plus significatives du domaine écrit, un lien s'est perpétué que rien n'a réussi à rompre, ni la modification des structures de pensée ni l'évolution des hommes telle qu'elle s'inscrit dans l'histoire.

Il faut admettre que l'Orient reste un lieu d'aimantation unique pour tous ceux pour qui l'homme est, en quelque point de lui-même, blessé par l'invisible. L'homme, dit l'Orient, est — aussi — un invisible. Dont il découle naturellement que l'histoire apparente des hommes et de leurs civilisations n'est qu'une avancée équivoque et illusoire à partir d'un point d'ancrage absolu, puits central en qui se manifeste l'éternel, s'il affleure, et si de lui l'on a goût de s'abreuver. Dans bien des récits, dans bien des légendes, dans bien des épisodes de la mystagogie orientale, il

2. Jorge Luis Borges, écrivain argentin, né en 1899, auteur de poèmes, de nouvelles et d'essais.

y a un puits. Un puits, ou un point d'eau. C'est souvent là que les goules, les ogresses dévoreuses des vieux contes arabes, attendent leur proie — ce pauvre homme à qui, comme le sphynx dont triomphera Œdipe, elles poseront l'absurde question dont il mourra.

Je ne cite que pour mémoire et à titre d'exemple deux puits sacrés : c'est, en effet, dans un puits que Joseph fut jeté par ses frères, et c'est d'un puits, celui de Zemzem, éclos miraculeusement pour la soif de l'enfant Ismaël, que les pèlerins de la Mecque, au terme de leur pèlerinage, se désaltéreront.

Mais revenons à la poésie. Borges assure que si, selon la tradition grecque, Homère était aveugle, c'était façon d'affirmer la priorité du lyrique, à savoir du musical et du verbal, sur le visuel. Il y a en quelque sorte, dans le verbal à l'état brut, un pouvoir d'abstraction qui limite la charge imaginative inévitablement resserrée dans les frontières mêmes de l'image. Le système d'images de la poésie arabe classique me paraît, même dans l'inattendu, l'insolite et le précieux, assez étrangement restreint — d'abord par une codification consentie des thèmes, signes et symboles, ensuite par une décantation de nature comme musicale d'un vécu ontologique en qui tout est perçu par référence non point seulement aux constellations de la langue selon un mode déjà quasiment mallarméen, mais aussi, assez mystérieusement, par allusion à quelque ébranlement originel de la sensibilité, d'ampleur cosmique, dont la sensibilité propre du poète, mise en mots, ne serait qu'un épiphénomène.

Ainsi, dans la poésie arabe classique se conjoignent — au niveau de l'inconscient collectif — l'archétypal et le très étroitement singulier. Cela ne manque pas d'accentuer, de cette poésie, au travers même de sa corporalité souvent insistante — insistante par l'évocation du plus naturel et, s'il y a lieu, du plus dénudé et cru —, l'effet abstractisant. Que vient aussitôt non pas vraiment compenser mais au contraire, et paradoxalement, élargir de façon concentrique la projection de la parole dans une oralité déclamatoire, rythmée fortement par le jeu des brèves et des longues. Le chant arabe est incantation : il est cela surtout, comme magique. A la limite, l'on pourrait s'autoriser à dire que la *qacîda* est un schéma d'univers. Elle est centration, elle est équivalence d'un univers regroupé, reformé autour de ses pulsions principales : l'amour et la nostalgie, la destruction et la gloire, le désir et son exaltation dans le fantasme, l'exaltation également de la fête en sa substance unificatrice de manifestation communautaire, l'espace et la mesure connue de l'espace : ce cheval affiné et nerveux, cette chamelle jeune et belle comme fille belle et jeune, qui sont pour le poète l'un des noms possibles de son identification à sa solitude la plus intime, cheval, cavale ou chamelle étant pour lui confidence faite à soi-même, destin de son avenir, détournée magnification d'une plus secrète identité. J'ajoute que si l'espace est partout présent dans la *qacîda*, le temps, ce point éternel, sans en être véritablement absent, ne s'y propose que sous l'aspect d'une intemporalité sans figure : il est, pour l'essentiel, ce qui fut, bien plus que ce qui est ou ce qui sera, c'est-à-dire qu'il est un référent fixe.

Photo © Bibliothèque Nationale, Paris

Le livre de* Kalîla et Dimna*, célèbre recueil d'apologues mettant en scène des animaux, est la traduction arabe, due à Abd Allah ibn al-Muqaffa (2e siècle de l'Hégire, VIIIe siècle ap. J.-C.), des* Fables *indiennes de Bidpaï. Ci-dessus, épisode de* Kalîla et Dimna*, le lion tombant dans le piège tendu par le lièvre, sur un manuscrit arabe du 15e siècle.

Ainsi, l'oralité de la *qacîda* est-elle, invisiblement, l'un des arcs de sa structure ontologique et, face à l'espace cristallisé dans l'imaginaire de la parole, elle est, de cette parole, la dimension temporelle. Oralité guère simple, on le voit. Oralité du niveau second. Les Arabes avant même d'être gens du Livre avaient donc pressenti cela qu'un jour, beaucoup plus tard, à travers une autre langue et une toute autre expérience formulera admirablement Joë Bousquet[3] : « La poésie est la parole de la parole. »

Est-ce cela dont eut l'intuition Labîd (560-661 ?), poète qui se situe à la charnière des deux temps et qui se convertit à l'Islam naissant ? Sa célèbre *Mu'allaqa*, la voilà qui s'ouvre par les quelques vers suivants, que Jacques Berque[4] commente ainsi : « Le retour à la masse est aussi un retour à l'originel » :

Effacées les demeures à Mina
pour l'étape ou le séjour
Rijâm et Ghawl retournent aux permanences
ainsi que les versants du Rayyân
dont l'empreinte se dénude jusqu'à la masse
comme la pierre recèle une inscription.

Commentaire de Berque en note : « La naissance du poème coïncide en l'espèce avec la dynamique de ses contenus. Circularités. » ■

3. Joë Bousquet, poète français (1897 - 1950).

4. Jacques Berque, né en 1910, sociologue et orientaliste français, est un spécialiste de la culture arabe. Citation extraite de Les dix grandes odes arabes de l'anté-Islam, *traduites par Jacques Berque, Paris, Sindbad, 1979.*

SALAH STETIE, *du Liban, est l'un des principaux poètes et essayistes contemporains du monde arabe. Après avoir longtemps représenté son pays auprès de l'Unesco, il en est aujourd'hui l'ambassadeur au Pays-Bas. Trois de ses livres traitent plus particulièrement de la culture arabe :* Les porteurs de feu *(1972),* La unième nuit *(1980) et* Firdaws, essai sur les jardins et les contre-jardins de l'Islam *(1984).*

Le dit des Heiké

Une grande épopée sur le petit écran

par René Sieffert

Photo © NHK, Tokyo

Le chef du clan des Heiké tenant dans ses bras la femme de son pire ennemi... Cette scène vient d'un feuilleton télévisé tourné au Japon dans les années 70 et adapté d'un roman de cape et d'épée,* Shin Heiké monogatari *(1950-1957). L'auteur de celui-ci, Eiji Yoshikawa, y a repris les personnages du* Dit des Heiké, *une des œuvres les plus populaires de la littérature japonaise.

A partir des années 1320, l'on rencontre sur les routes du Japon des « moines au *biwa* » (le biwa est un luth à quatre cordes venu du Moyen-Orient par la Chine). Aveugles pour la plupart, ils portent le costume des moines pérégrinants et vont de village en village, de château en château, chanter les exploits des héros de la grande guerre qui dans les années quatre-vingt du 12e siècle opposa les deux grands clans, tous deux issus de la Maison Impériale; des Taïra et des Minamoto, dans une lutte implacable pour le pouvoir.

Voilà qui rappelait singulièrement les rhapsodes qui en d'autres temps colportaient en Hellade les épopées homériques. Et rhapsodes, ils l'étaient assurément à en juger d'après les innombrables variantes et les épisodes visiblement interpolés que comportent les centaines de manuscrits aujourd'hui recensés du principal de ces récits épiques, à savoir le *Heiké monogatari* (que j'ai traduit par « Le dit des Heiké »). La version la plus courte est en six « livres » (*maki* ou rouleaux), la plus développée en quarante-huit...

L'étrange, toutefois, est que cette épopée, monument apparemment de littérature orale, naît au Japon après quelque cinq siècles de littérature l'on ne peut plus écrite, qui a produit, entre autres chefs-d'œuvre, le *Man. yôshû*, anthologie de poésie pour une bonne partie savante (8e siècle), et le *Gengi monogatari*, véritable roman d'analyse psychologique, que l'on pourrait dire « proustien » s'il n'était antérieur de près d'un millénaire à *La recherche du temps perdu.*

Le paradoxe cependant n'est qu'apparent : il semble bien établi, en effet, qu'à l'origine il y avait un texte écrit, une sorte de chronique dont l'auteur reste inconnu bien que l'on ait au fil des siècles cité divers noms, de moines en général. Ce *Heiké* primitif, en trois livres, était vraisemblablement le troisième volet d'une trilogie dont les deux premiers, conservés sous les noms de *Hôgen monogatari* et *Heiji monogatari*, nous ont été transmis à peu près dans leur premier état.

Nous avons donc là, dans un pays de civilisation avancée, un cas original de formation d'une littérature épique, orale et populaire, à partir de l'écrit. Mais ce n'est pas tout. Le phénomène s'est propagé, en effet, dans un

milieu — les environs de la capitale — où les lettrés sont nombreux. Ces gens de la Cour, de l'administration ou ces moines des grands monastères témoignent d'une curiosité et d'un intérêt rares pour ce que nous appellerions aujourd'hui les « arts populaires » ou le « folklore ». Ils nous ont laissé, en de multiples écrits, chroniques, essais, journaux, des descriptions qui rendent compte de la permanence et de l'évolution de la nouvelle culture, dont la diffusion des récits épiques constitue un des éléments fondamentaux. Ce sont eux aussi qui ont assuré l'enregistrement écrit des états successifs des textes. Ainsi pouvons-nous suivre, en gros du 14e à la fin du 16e siècle, les multiples avatars de ce qui sera le livre de référence essentiel de la culture nationale japonaise jusqu'au siècle dernier.

Dès la fin du 16e siècle, l'impression va figer dans une version « définitive » une œuvre jusque là collective et malléable, et diffuser, dans une société en voie d'urbanisation explosive, ce *Dit,* qui va devenir à la fois le *best-seller* absolu de l'édition japonaise et le livre le plus imité et le plus adapté aux nouvelles formes d'expression, en particulier au théâtre.

Notons en passant que l'une des toutes premières éditions imprimées est celle publiée à Nagasaki en caractères latins à l'usage des missionnaires ibériques pour leur faciliter l'étude de la langue du pays. Le choix est significatif : quel meilleur modèle, en effet, pour prêcher l'Evangile au plus grand nombre, que ce texte connu de tout un chacun, lettré ou illettré.

Car les « moines au biwa », devenus entretemps les « moines au Heiké » ou *Heiké-hôshi,* poursuivent leur activité ambulante de musiciens et de chanteurs, et la poursuivront jusqu'à nos jours. Ainsi a-t-on pu enregistrer, ces récentes années, les récits des derniers chanteurs de *heikyoku* (chant épique), qui sont non point des reconstitutions plus ou moins arbitraires, mais une manière de dire transmise de maître à élève depuis le Moyen Age.

Et par un nouveau paradoxe de son histoire, ce genre, que les médias modernes semblaient définitivement condamner, a retrouvé, grâce à ces mêmes médias, grâce aussi à la civilisation des loisirs qui se développe rapidement au Japon, un renouveau inespéré et une singulière popularité : un seul chanteur, par le disque et surtout par la télévision, atteindra aujourd'hui, en une seule séance, un public cent fois, mille fois plus nombreux que celui que tel maître du passé pouvait espérer toucher en une vie.

Et ce n'est pas tout encore : ces derniers survivants d'un art que l'on croyait moribond — on dénombrait trois ou quatre chanteurs en tout voilà une trentaine d'années — ont non seulement trouvé des successeurs qui en assureront la pérennité, dans des conditions matérielles infiniment plus satisfaisantes, mais de plus en plus nombreux sont les jeunes gens qui viennent l'étudier sous leur direction comme d'autres se mettent à l'école des acteurs de *nô* (ces amateurs actifs sont quelque deux millions à l'heure actuelle), ou se livrent aux joies du *haïku* (dix millions), de l'arrangement floral ou de tout autre art classique.

Cette brève évocation du destin singulier de l'épopée japonaise, des échanges continus dont elle est l'objet entre l'écrit et l'oral, laisse de côté peut-être l'essentiel, à savoir les emprunts que toutes les formes de littérature et de spectacle n'ont cessé d'y faire depuis sept siècles. Le théâtre classique tout d'abord — *nô, jôruri (bunraku)* et *kabuki* —, mais aussi le roman, avec la vogue très récente d'une sorte de récit de cape et d'épée, qui est immédiatement transposé en feuilletons télévisés — tous ces genres anciens et récents trouvent leurs thèmes, leurs personnages, leur inspiration, dans le cycle épique. Et ce qui, plus que tout, témoigne d'une popularité jamais démentie, c'est l'emploi constant qu'en fait aujourd'hui la publicité audio-visuelle. ■

Le* Dit des Heiké *est une version épique de l'affrontement de deux clans guerriers qui luttèrent pour le contrôle du pouvoir dans le Japon de la seconde moitié du 12e siècle : les Taïra (ou Heiké) et les Minamoto (ou Genji). Après une irrésistible ascension, les Heiké garderont le pouvoir absolu jusqu'à la mort en 1181 de leur chef, Taïra no Kiyomori, dont on voit, ci-dessous à droite, une statue en bois peint conservée dans un temple bouddhique de Kyoto. Mais les Genji finiront par écraser le clan rival pour instaurer le gouvernement des* shogun *de Kamakura au bénéfice de Minamoto no Yoritomo (1147-1199) dont cette effigie, ci-dessous à gauche, se trouve dans un temple shintoïste.

RENE SIEFFERT, *de France, est professeur à l'Institut national des langues et civilisations orientales (Paris) où il est également directeur du Centre d'études japonaises. Il a traduit et présenté en français un grand nombre d'œuvres majeures de la littérature japonaise. Outre* Le dit des Heiké *(P.O.F. et Unesco, 1976), il a publié notamment* La tradition secrète du nô et Une journée de nô *(Gallimard et Unesco, 1960),* Le dit du Genji *(1979, réédité en 1985) et, cette année,* Les contes des provinces de Saikaku *(P.O.F.).*

Photos Frédéric © Rapho, Paris

Le *Mahabharata* et le buvetier

par Lokenath Bhattacharya

JARATKARU, ou Jamadagni ? A moins que ce ne soit Jayadratha, ou Jarasandha ? Qui était qui et qui a fait quoi ? Avec tous ces personnages du *Mahabharata* dont le nom commence par un J, je finis par m'y perdre.

Notre groupe de voyageurs et de pèlerins venait de couvrir à pied les 9 km qui séparent Bhairongat de Gangotri, près de la source du Gange. A peine arrivés, nous nous étions entassés dans l'unique buvette de la halte en attendant l'autobus du lendemain matin qui nous mènerait en 48 heures à Rishikesh à partir de Lanka, sur l'autre rive du Gange. Le soir était tombé et nous frissonnions de froid; nous étions à quelque 3 000 mètres d'altitude et les montagnes autour de nous se dressaient comme autant de sentinelles géantes, gardant tous les points de l'horizon et bouchant la vue de tous côtés. Seul bruit perceptible, la voix du fleuve en contrebas, tour à tour murmurante et grondante, engloutissait nos chuchotements, avec tant d'autres néants, dans un océan de silence.

Notre bavardage, qui nous aidait à passer le temps et à lutter contre le froid, comme les tasses ébréchées pleines d'un thé bouillant que nous tenions à la main, tournait autour d'une question banale : comment s'appelait ce roi dont le nom commençait par un J et qui présidait le grand sacrifice au cours duquel fut récité pour la première fois par un sage le dit du *Mahabharata* ?

Alors que nous nous perdions en conjectures, la réponse nous fut donnée par le propriétaire de la buvette, un homme entre deux âges, très simple et d'un type plutôt courant mais dont le visage, le sourire et la voix évoquaient l'Inde immémoriale. « Non, dit-il dans un hindi que tous les membres du groupe, qu'ils fussent originaires du Bengale ou de l'Inde du sud, n'eurent aucun mal à comprendre, non, il s'agit de Janamejaya, fils du roi Parikshit; c'est lui qui au cours d'un sacrifice qu'il présidait, pria le sage Vaisampayana de lui réciter le poème épique composé par son maître, Vyasa. »

Mais Jaratkaru alors ? Eh bien, c'était le père du sage Astika qui intervint pour sauver la vie du serpent Takshaka lorsque Janamejaya entreprit de faire un grand sacrifice de serpents pour les exterminer.

A partir de là, le buvetier commença à passer en revue tous les autres personnages que nous avions évoqués — Jamadagni, Jayadratha, Jarasandha ... — et à nous raconter par le menu qui ils étaient et ce qu'ils avaient fait.

Le temps passait et nous écoutions, subjugués, le buvetier, nous imaginant être l'assistance rassemblée à la cour de Janamejaya devant le sage Vaisampayana, qui semblait revivre en cet homme illettré. Dans un coin de la buvette, la pauvre lumière d'une lampe permettait tout juste de distinguer la silhouette d'un homme, peut-être un sadhu, debout sur une jambe, dans la pose de l'arbre. Nous apprîmes qu'il avait fait le vœu de rester ainsi toute une année sans interruption et que son vœu prenait fin le lendemain. Ce personnage qu'on eût dit sorti tout droit du *Mahabharata* était en harmonie avec l'environnement et les propos que nous tenions. Transportés dans un espace hors du temps, nous nous sentions imprégnés de la vérité du proverbe qui dit qu'en fait, ce qui ne figure pas dans le *Mahabharata* n'est pas *bharata*, c'est-à-dire indien. De même que chacun de nous porte le Gange dans ses veines, notre cœur est le champ de bataille de Kurukshetra, où s'affrontèrent 18 jours durant les Kauravas et les Pandavas. Car cette bataille est une bataille intérieure, celle que nous livrons contre nous-mêmes. Et pour en revenir au Gange, sa source n'est-elle pas la source même du *Mahabharata*, puisque c'est la déesse du fleuve qu'une malédiction contraignit à prendre la forme humaine pour épouser le roi Santanu et lui donner huit fils dont le dernier, Bhisma, est le personnage clé du poème ?

Le *Mahabharata* est une épopée orale qui continue à être récitée et écoutée par des millions de gens dans tout le pays — à l'occasion des fêtes, dans une infinité de spectacles comme le Kathakali ou le Yakshagana, ou encore les théâtres de marionnettes des diverses régions de l'Inde. Qu'il soit un intellectuel ou un humble illettré, aucun Indien n'échappe à son extraordinaire pouvoir de fascination. Les petits l'apprennent dans le giron de leur aïeule et encore aujourd'hui, tous les villages s'animent lorsque les paysans s'assemblent à la tombée du jour dans le temple ou sous un arbre pour écouter un récitant leur en lire les histoires. Et même dans des villes comme Calcutta, les places de marché les plus animées semblent s'imprégner le soir d'une atmosphère de magie lorsque les gens s'agglutinent dans le moindre recoin pour écouter l'un d'entre eux réciter et commenter tel ou tel épisode.

L'oralité même du *Mahabharata* est providentielle. Dans un pays où le taux d'analphabétisme s'élève encore à 37%, combien pourraient accéder au texte écrit du poème ? Par contre, demandez à n'importe quel passant qui était Arjuna, par exemple, et il saura vous le dire.

Le nom d'Arjuna me rappelle un incident qui remonte à mon enfance. Je me souviens qu'un jour, en visitant le temple de Mahabalipuram en compagnie de mon père, je fis quelque remarque stupide sur le célèbre rocher sculpté représentant la pénitence d'Arjuna. Le héros y était figuré debout sur une seule jambe, exactement dans la posture du sadhu rencontré plus tard dans la buvette de Bhaironghat. Je m'étais mis à ricaner devant ce que je croyais être une futile mise en scène à propos de quelqu'un qui n'avait peut-être jamais existé. La réponse de mon père fut aussi cinglante qu'immédiate : « Si Arjuna n'existe pas, qui peut prétendre exister, toi ou moi? Nous ne faisons que passer, mais Arjuna demeure. Et parce qu'il existe véritablement en nous, et qu'il vit dans notre imagination, il est beaucoup plus réel que toutes les prétendues réalités du monde concret. »

Vieux de plusieurs millénaires, le *Mahabharata*, l'exemple même du poème épique dans toute son authenticité, demeure une source infaillible de réconfort spirituel pour les peuples de l'Inde. Des générations d'auteurs talentueux n'ont cessé d'enrichir l'œuvre originale de Vyasa, pour aboutir aux quelque 90 000 versets du poème dans son état actuel, ce qui en fait incontestablement le plus long du monde. Les ajouts qui se sont accumulés au cours des siècles sont de toute nature — historique, mythique, géographique, philosophique —, en fait tout ce que l'on considérait comme méritant d'être conservé. Le *Mahabharata* représentait pour tous ces auteurs, surtout avant l'apparition de l'imprimerie, une sorte de trésor littéraire, et ils avaient le sentiment d'enrichir le patrimoine national en y apportant leur contribution.

Plus que dans le texte lui-même, c'est dans le cœur des hommes qu'en réside toute la grandeur. ■

***Le* Kapalike *est l'une des deux écoles du* Pandavani*, forme importante de narration orale en Inde, presque exclusivement consacrée au* Mahabharata*. Un conteur récite et chante plusieurs épisodes de l'épopée, en jouant d'une « tamboura », luth à long manche et à trois cordes, dont la caisse de résonance formée d'une demi-calebasse est recouverte d'une peau de salamandre. Cet instrument rustique est généralement fabriqué par le chanteur lui-même. Celui-ci est accompagné par deux joueurs de tambours, un joueur d'harmonium portatif et un chanteur qui lui donne la réplique au rythme d'un tambourin à sequins. Sur la photo, Teejan Baï, l'une des plus célèbres interprètes contemporaines du* Pandavani.**

LOKENATH BHATTACHARYA, *de l'Inde, directeur du* National Book Trust of India *, est l'auteur de plus de vingt recueils de poèmes, essais, pièces de théâtre et romans en bengali. Ont paru en français,* Pages sur la chambre *(1976) et* Des aveugles très distingués *(1983).*

Liu Jingting, le roi des conteurs

par Yao Zhenren

LIU Jingting (1587-1670), celui que l'on peut considérer comme le créateur de l'art des conteurs sous sa forme moderne en Chine, a vécu pendant une période agitée de l'histoire chinoise, celle du renversement de la dynastie Ming par les Qing.

Né à Taizhou, dans la province de Jiangsu, il s'appelait en réalité Cao Fengchun. A l'âge de quinze ans il eut des ennuis avec les autorités et dut s'enfuir pour éviter le châtiment. Arrivé dans la région de Xuyi, il commença à s'initier à l'art des conteurs pour tenter de gagner sa vie, sans savoir qu'il inaugurait ainsi une carrière qui allait durer plus de soixante ans. Un jour, accablé par ses malheurs et sans doute dans l'espoir de déjouer les poursuites, il adopta le nom de Liu Jingting, « Liu le grêlé », sobriquet que lui avaient valu ses traits assez grossiers et son visage constellé de taches noires.

Il alla consulter un érudit vénérable et chargé d'ans, Mou Houguang, qui avait longuement médité sur la théorie de l'art des conteurs. Selon lui, en dehors de l'acquisition des techniques de base, un bon conteur devait avant tout se familiariser avec le mode de vie des diverses classes sociales, bien connaître les différents dialectes, être au fait des coutumes et des pratiques des diverses régions du pays et absorber toutes sortes d'informations. Mais surtout, Mou estimait qu'un conteur digne de ce nom devait pouvoir se mettre à la place de chacun de ses personnages, qu'il fût homme, femme, héros ou bouffon, au lieu de se contenter d'être leur porte-parole. Il devait également mimer leurs gestes et exprimer leurs émotions afin d'entraîner son auditoire dans le monde du conte.

Comme on le voit, les idées de Mou n'étaient guère différentes des théories occidentales du théâtre réaliste au 19e siècle. Au prix d'un long travail, Liu finit par si bien saisir l'essence de l'art du conteur qu'il devint capable d'émouvoir son auditoire avant même d'avoir prononcé un seul mot.

Son métier de baladin l'amena à visiter Yangzhou, Suzhou, Hangzhou et d'autres villes. Il se fixa en définitive à Nanjing, que l'on appelait alors la capitale des six dynasties et où l'éclat de son art ne tarda pas à susciter l'admiration enthousiaste du public.

Des contemporains de Liu nous ont laissé des descriptions qui ne donnent qu'une faible idée de son talent exceptionnel. Zhang Dai, érudit qui vivait à la fin de la dynastie des Ming, a tracé un portrait de Liu en train de raconter l'histoire « Au bord de l'eau »: « Au moment le plus dramatique, on entend une telle explosion de cris et de braillements que la maison tout entière tremble et semble sur le point de s'écrouler. Lorsqu'il évoque Wu Song qui entre chez le marchand de vin et n'y trouve personne, il pousse un rugissement si puissant que tous les pots et récipients vides du lieu résonnent à l'unisson. »

Image saisissante de l'art populaire des conteurs, qui mimaient leurs récits en s'accompagnant d'un tambour, cette figurine représentant un conteur fut découverte dans une tombe Han, à Tianwei, province de Sichuan. Elle date des dernières années de la dynastie des Han de l'Est (2e siècle apr. J.-C.), et appartient aux collections du musée d'Histoire de la Chine. Des statuettes du même genre, en bois ou en terre cuite, ont été retrouvées dans d'autres localités des provinces de Sichuan et de Jiangsu.

Wang Shaotang (1889-1968), célèbre conteur populaire chinois, était issu d'une famille de conteurs du Yangzhou. Il débuta dans le métier à l'âge de douze ans et l'exerça durant plus de soixante ans. Il se rendit fameux par sa version de l'histoire « Au bord de l'eau », qu'on le voit interpréter sur la photo, et qui finit par porter son nom. En 1959, fut publié à partir de ses récits « Le chant de Wu », un recueil de contes populaires de 800 000 mots.

Autre témoignage contemporain : « D'un moment à l'autre, sa voix, de tonitruante, devient murmure mélodieux et son expression passe du rire aux larmes. Il restitue d'une manière si vivante les particularités, la voix, le comportement et les gestes de chaque personnage que ceux qui l'écoutent se sentent entrer de plain pied avec eux dans l'univers évoqué par le conteur pendant que celui-ci semble s'en éclipser discrètement. »

La renommée de Liu lui valut même de participer directement durant trois ans aux affaires politico-militaires des Ming du sud. Vers la seizième année du règne de l'empereur Chongzhen (1643), il fut invité par le très puissant Zuo Liangyu, gouverneur militaire de Wuchang et marquis de Ningnan, à venir donner des représentations au quartier général de son armée. Il ne tarda pas à devenir l'un des proches collaborateurs du gouverneur, l'aidant à élaborer ses plans et à rédiger des documents.

Ce fut une période faste dans la vie de Liu. Mais lorsque les ambitions de Zuo Liangyu se furent effondrées en même temps que la dynastie des Ming du sud, il dut reprendre sa vie de conteur itinérant. Il écrivit alors et fit circuler un récit épique centré sur le personnage de Zuo, à un moment où l'on pouvait penser que le public s'intéressait aux récits traitant des « affaires de jour ». En fait, cette histoire n'était pas seulement le compte rendu de ce qu'il avait vu et entendu, mais bien l'expression d'un profond chagrin face à l'effondrement d'une nation et à l'éclatement d'innombrables familles.

Liu Jingting était un vieillard presque octogénaire aux cheveux blancs lorsqu'il arriva à Beijing en passant par Tianjin dans la première année du règne de l'empereur Kangxi des Qing. Toutefois, il ne semble pas que l'âge ait terni l'éclat de son art, car il était encore capable d'évoquer avec autant de brio la bravoure des guerriers et les tendres sentiments des jeunes amants.

Malheureusement, la fin de sa vie fut misérable et sordide. On raconte même qu'il serait mort de froid et de faim, mais à ce jour nul ne peut dire exactement quand et où prit fin l'histoire de ce maître conteur. ■

YAO ZHENREN, *de la République populaire de Chine, dirige la rubrique artistique de la revue d'art* Literary and Art Studies *que publie l'Institut d'étude des arts de la Chine.*

Photos © Edition chinoise du *Courrier de l'Unesco*, Beijing

Ce portrait de Liu Jingting, le seul qu'on connaisse de lui, est dû à Wang Su, un artiste qui vécut vers la fin de la dynastie Qing. Ce personnage grisonnant au regard malicieux, tenant un éventail et portant les vêtements traditionnels de l'époque correspond presque trait pour trait à la description que fit du grand conteur Zhang Dai, érudit de la fin de la dynastie des Ming.

L'épopée tibétaine de Ge-sar

par Mireille Helffer

Photo © Musée de l'Homme, Paris. Collection Mireille Helffer

Xylographie tibétaine récente représentant le roi Ge-sar en dieu guerrier.

DEPUIS le pays des Burushaski à l'ouest, jusqu'à la Mongolie à l'est, en passant par toutes les régions de culture tibétaine, la tradition orale, aussi bien qu'écrite, a retenu le nom d'un héros, Ge-sar, dont les exploits remplissent un cycle épique (*sgrung*) aux multiples ramifications.

Le nom de Ge-sar évoque certes le titre des Césars du monde méditerranéen et de Byzance; mais il faut aussi envisager la possibilité d'un Ge-sar historique sur l'existence duquel les tibétologues s'interrogent, même si des monnaies récemment découvertes permettent d'identifier au 9e siècle un certain Phromo Gesaro qui aurait pris place dans la lignée des souverains du Gandhara (dans le nord-ouest de l'Inde ancienne). Des documents chinois et tibétains font également état d'un Gru-gu Ge-sar qui renverrait aux tribus turques d'Asie centrale et enfin, d'un Ge-sar de Gling, lié au royaume du même nom à l'est du Tibet; ce dernier terme, Gling, pourrait d'ailleurs être pris comme une abréviation de 'Dzambu-gling, désignant en tibétain le monde.

Quoi qu'il en soit, le Ge-sar de l'épopée apparaît tour à tour comme un roi des armées, comme un souverain universel vainqueur des démons des quatre orients, comme un dieu de la guerre auquel on rend un culte, et même comme un bouddha.

Parmi les nombreux épisodes illustrant les qualités exceptionnelles de Ge-sar, on retiendra la naissance miraculeuse du héros, fils d'un père céleste et d'une mère elle-même fille d'une divinité du monde souterrain; son enfance misérable; son accession au trône de Gling et son mariage, à la suite d'une course de cheval; ses combats victorieux contre Klu-btsan démon du nord, Gurdkar roi des Hor, Shing-khri roi des Mon, Satham roi de 'Jang.

Sur ces épisodes centraux viennent se greffer d'autres épisodes dont la succession n'apparaît pas évidente : conquête du Stag-gzig, du Cachemire, de la Chine, des quatre grands et huit petits châteaux, voire des dix-huit châteaux, descente aux Enfers.

Pour la plupart de ces épisodes, on possède, sous forme de manuscrits et de xylographies, des versions couvrant des dizaines de milliers de pages. Une version imprimée, en langue mongole, mais reflétant un original tibétain, parut à Beijing en 1716; et vers le milieu du 19e siècle, des savants tibétains ont vigoureusement contribué au développement du culte de Ge-sar et à l'édition d'une version de l'épopée.

Actuellement, on assiste à un renouveau de l'intérêt des Tibétains pour celui qu'ils considèrent comme un héros national; cet intérêt est stimulé par les nombreuses rééditions faites tant en Inde et au Bhoutan qu'en République populaire de Chine.

Cette diffusion de l'épopée sous une forme écrite n'a pas interrompu la continuité de la tradition orale qui s'est maintenue grâce aux chanteurs d'épopée, les *sgrung-mkhan*. Certains de ces chanteurs sont supposés être habités par l'un ou l'autre des personnages de l'épopée; ils entrent parfois en transe et prétendent savoir l'épopée sans l'avoir apprise, par inspiration directe; d'autres se sont formés auprès de maîtres; d'autres enfin, simples amateurs, se servent de livres qu'ils ont pu se procurer ou qu'on leur a lus.

Si l'on analyse les documents sonores recueillis depuis une quarantaine d'années, on constate que les chanteurs de Ge-sar, quelles que soient leur formation et leur région d'origine, font alterner des récits en prose, débités à vive allure, et des chants strophiques en vers de sept à huit syllabes, dans lesquels, selon des formules immuables, les personnages mis en scène par le récit précisent le lieu où ils se trouvent, se présentent eux-mêmes et, à grand renfort de dictons, font le point de la situation.

Si les chanteurs de Ge-sar sont devenus rares en Mongolie et au Bhoutan, ils sont encore relativement nombreux au Ladakh. En août 1984, une rencontre de chanteurs de Ge-sar venait d'avoir lieu à Rtse-thang, dans la Région autonome du Tibet. Parmi les vingt participants, on avait particulièrement remarqué une jeune femme de 25 ans, illettrée, originaire du Byang-thang, qui connaissait par cœur une soixantaine de chapitres de l'épopée qu'elle avait appris de son père, mort en 1968.

Ce dernier fait confirme, s'il en était besoin, la vitalité de l'épopée de Ge-sar en milieu tibétain et permet d'espérer qu'une étude systématique des modalités de sa transmission pourra être entreprise dans un proche avenir. ■

MIREILLE HELFFER, *de France, ethnomusicologue et directeur de recherche au Centre national de la recherche scientifique, à Paris, a écrit* Les chants dans l'épopée tibétaine de Ge-sar, d'après le Livre de la Course de cheval *(1977). Spécialiste de l'étude des musiques et des notations qui accompagnent les rituels du bouddhisme tibétain, elle a édité deux disques :* Castes de musiciens au Népal *et* Ladakh, musique de monastère et de village.

Le chanteur d'épopée tibétain Rin-chen dar-rgyas, photographié en 1956.

Hir et Ranjha, les amants du Pendjab

par Hakim Mohammed Said

AU Pakistan, où la littérature écrite est de tradition très ancienne, les œuvres orales ont été intégrées à diverses époques dans le patrimoine de l'écrit, mais la parole est toujours restée leur mode privilégié de transmission. Dans chacune des quatre provinces du pays (la Province frontalière du Nord-Ouest, le Pendjab, le Sind et le Baloutchistan), se sont ainsi transmis de génération en génération un grand nombre de contes populaires, de forme poétique et presque toujours conçus pour être chantés avec accompagnement d'instruments de musique locaux.

L'histoire de Hir et Ranjha est un des récits les plus appréciés du Pendjab, cette immense plaine aux terres fertiles qu'arrosent cinq fleuves (l'Indus, le Jhelam, le Chenab, le Ravi et le Satlej). Pour Richard Temple, une autorité en matière de légendes du Pendjab, ce conte « serait né il y a 700 ou 800 ans, mais certains spécialistes le datent du règne de l'empereur moghol Akbar le Grand, soit du 16e siècle ». La version considérée comme classique, celle du poète Waris Shah, remonte à 1766 et est en pendjabi, l'une des langues-mères de l'ourdou, langue nationale du Pakistan.

L'histoire de Hir et Ranjha, dans cette version, est à à la fois simple, symbolique et dramatique. En commençant son récit par ces mots : « Loué soit Dieu qui a fait de l'amour la base du monde », le poète évoque le lien sacré, fondé sur l'amour, qui unit l'homme à Dieu ; cette philosophie pleine d'humanité transparaît à maintes reprises au cours de ce long récit dont voici un résumé.

« Takht Hazara était un endroit très agréable. Le plus grand propriétaire du lieu avait huit fils. Ranjha, le plus jeune, était son préféré ; ses frères, à cause de cela, le détestaient. A la mort de leur père, ils le chassèrent. Ranjha chemina à travers forêts et déserts et parvint aux rives du Chenab. Là il aperçut une embarcation, mais le batelier refusa de le prendre à bord. Pour passer le temps, Ranjha joua de la flûte ; cette musique plut au batelier qui l'autorisa à monter et Ranjha s'endormit bientôt. Un peu plus tard, il fut réveillé par un bruit et, à sa grande surprise, vit à côté de lui une ravissante jeune fille. C'était Hir, la fille du chef de la famille Sial, de la ville de Jhang. Lorsqu'elle monta dans le bateau, elle fut d'abord furieuse d'y voir cet étranger, mais quand elle l'eut regardé de plus près, elle tomba amoureuse de lui.

Elle revint chez elle avec Ranjha et sut habilement convaincre son père de le prendre à son service comme bouvier. Chaque jour elle le retrouvait quand il menait paître son troupeau dans la forêt. Mais on ne tarda pas à découvrir qu'ils se rencontraient en secret : Ranjha fut chassé et Hir donnée comme épouse à Saida, à qui elle avait été promise dès son jeune âge. Celui-ci appartenait à une famille de Rangpur. Hir n'était pas heureuse avec son mari et Ranjha lui manquait cruellement.

Photo © Adarts, Karachi

Hir et Randjha, héros d'une très ancienne histoire d'amour qui serait née au 16e siècle dans la vallée du Chenab, au Pendjab (Pakistan), sont représentés ici par Ustad Allah Bux, célèbre peintre contemporain pakistanais.

Déguisé en mendiant, Ranjha partit pour Rangpur. En chemin, il rendit visite à un gourou et le supplia de l'aider. Le maître le bénit. Une fois à Rangpur, Ranjha parvint à entrer en relation avec Hir et, quelque temps après, ils s'enfuirent ensemble. Mais on les poursuivit, on les rattrapa et on les ramena à Rangpur. Là ils furent jugés et Ranjha fut condamné à l'exil.

Par malheur, juste après ces événements, la ville de Rangpur prit feu. Les habitants virent dans la séparation imposée aux amants la cause de cette calamité. On fit revenir Ranjha et Hir lui fut rendue. Tous deux allèrent à Jhang, dans la maison de Hir. Mais la famille de la jeune femme, se jugeant déshonorée, décida d'employer une ruse. A Ranjha on demanda de rentrer chez lui afin de veiller aux préparatifs de son mariage solennel avec Hir. Quand il fut éloigné, on dit à Hir qu'il avait été assassiné. A cette nouvelle, elle tomba évanouie et pendant qu'elle était inconsciente, on lui donna à boire un poison qui la fit mourir. Un messager s'en alla annoncer à Ranjha la mort de la jeune femme. Ranjha revint et aussitôt on l'emmena jusqu'au tombeau : le choc fut tel qu'il s'écroula, mort, sur la tombe de sa bien-aimée. »

Cette histoire, qui rappelle celle de Roméo et Juliette, a un sens symbolique et ésotérique. C'est une protestation contre les maux et les vices du système féodal qui était en vigueur à l'époque où elle fut écrite par Waris Shah. Hir symbolise l'opposition à l'exploitation de la femme et Ranjha le refus de la société féodale et des institutions inefficaces de son temps.

L'histoire de Hir et Ranjha est toujours aussi populaire aujourd'hui. Le professeur Mumtaz Hasan écrit : « Buffles et bouviers sont restés les mêmes dans l'antique Pendjab, où des baladins chantent encore ce poème familier, tout comme les rhapsodes de la Grèce ancienne chantaient Homère. Et lorsque les laboureurs se rassemblent sur la *Dara*, la place du village, à la fin d'une longue journée de travail, on est frappé de voir combien ils sont désireux d'entendre Hir et Ranjha pour apaiser et délasser leur esprit fatigué. Un homme qui sait bien réciter cette histoire est toujours très demandé. La popularité de ce poème ne se borne pas aux villages. Les citadins écoutent avec un égal ravissement l'histoire de Hir et Ranjha racontée à la radio. » ■

HAKIM MOHAMMED SAID, *du Pakistan, est le président de la Fondation Hamdard, le rédacteur en chef de la revue* Hamdard Medicus *que publie cette institution de recherche scientifique et médicale, et le responsable de l'édition ourdoue du* Courrier de l'Unesco.

Aux fontaines de l'oral
La littérature basque

par Juan Mari Lekuona

LA tradition orale et la tradition écrite sont étroitement imbriquées dans la littérature basque.

Pour ceux qui la connaissent bien, il est évident que la littérature basque est aussi riche et variée que celle de toute autre nation, qu'elle est aussi féconde en formes littéraires originales et authentiques et que l'oralité véhicule l'essence même de notre culture.

Cette conscience aiguë de l'importance de la tradition orale s'accompagne d'une perception réaliste de la littérature écrite; même si elle est jugée tardive, peu abondante et rarement représentative, elle apparaît comme indispensable à toute adaptation du fait littéraire aux exigences de la vie moderne et, en définitive, à la survie même de la langue.

Si cet état des choses est aujourd'hui amplement reconnu, il n'en fut pas toujours ainsi et nous pensons qu'un retour en arrière peut nous aider à comprendre la complémentarité actuelle de ces deux modes d'expression littéraire basques.

Dans un premier temps, les 16e et 17e siècles virent, sous l'impulsion de la Renaissance et des exigences religieuses de l'époque, la publication des premiers textes en langue basque. Cette production, assez rare, resta pratiquement confinée dans le nord, dans le pays basque dit français, socialement moins développé que la partie espagnole, où ne se publiaient guère plus à l'époque que les catéchismes paroissiaux.

L'expression orale était alors prédominante. De par leur vocation pastorale, les textes sacrés ou d'instruction religieuse publiés sous forme de livres étaient souvent lus publiquement aux assemblées des fidèles dans les églises. En les composant, leurs auteurs tenaient compte de ce caractère pédagogique — autant dire qu'ils puisaient délibérément forme et inspiration dans la littérature orale.

Ces textes à la fois écrits et dits passèrent ainsi dans la mémoire collective, imprégnant même les formes d'expression populaires; on peut les considérer comme les produits d'une véritable greffe réalisée par les minorités religieuses cultivées.

Par ailleurs, c'est à cette époque que remontent les premières collections écrites de textes oraux. Dans les deux régions du pays basque, sont recueillis divers témoignages, ainsi que quelques chansons anciennes, refrains et maximes populaires. Outre leur valeur linguistique et littéraire inappréciable du point de vue diachronique, ces collections attestent aussi la vigueur de la veine poétique et la qualité de la tradition littéraire de la Renaissance au Baroque.

Les liens entre l'oral et l'écrit prennent une nouvelle tournure aux deux siècles suivants dans le sud du pays, et plus précisément dans les provinces de Guipúzcoa au 18e et de Biscaye au 19e, qui connaissent une floraison littéraire et distancent dans leur production écrite la région du nord.

L'emprise de plus en plus grande du profane dans le domaine de l'écrit, s'accompagnant d'une élévation du niveau culturel et d'un goût plus prononcé pour le classicisme dans la production orale, a eu pour conséquence de créer de nouveaux rapports de force entre ces deux formes de littérature. La littérature écrite doit désormais trouver dans l'oralité la source première des structures et des techniques de l'expression littéraires, tandis que la tradition orale, surtout au Siècle des lumières, doit se plier chaque fois davantage aux règles de la littérature écrite, sous peine de perdre de son actualité ou même de disparaître complètement.

C'est alors que commence la transcription écrite des œuvres de la littérature orale: des feuilles volantes où sont diffusés les vers des poètes populaires, aux revues et périodiques, et aux recueils des œuvres du folklore, de nombreuses publications consignent par écrit ce qui se transmettait auparavant de bouche à oreille. Ainsi, contrainte de se plier aux rythmes, aux normes et aux mécanismes spécifiques de l'écriture, la production orale va s'adapter progressivement aux exigences de la littérature écrite. Elle devient plus précise et rigoureuse, fait siennes des structures plus complexes et donne naissance à une branche particulière de la littérature basque, née de l'oralité mais préservée et actualisée par l'écriture.

Cette photo, prise en 1936 à Rentería, dans la province basque de Guipúzcoa (Espagne), réunit les plus grands* bersolaris *(poètes improvisateurs) de l'époque, à l'occasion de l'hommage rendu à l'un d'entre eux, Txirrita, que l'on voit assis au centre du groupe, une canne à la main.

Photo © Edition basque du *Courrier de l'Unesco*

Les genres qui ne purent être sauvegardés par l'écriture finirent par régresser, pour disparaître tout à fait au 20e siècle. C'est ainsi que furent perdues ballades, romances, *coplas*, chansons lyriques, compositions chorales et ludiques ou bien festives, saynètes et autres formes parathéâtrales, dont l'ensemble avait constitué la littérature traditionnelle.

La vie moderne nous a conduits inexorablement à adopter l'écriture comme moyen d'expression et de conservation des œuvres littéraires. Mais, dans la langue basque, la production écrite n'a pas encore atteint le volume, la qualité ou la popularité nécessaires pour remplir les fonctions qu'on attribue de nos jours à la littérature dans les sociétés contemporaines. L'oral reste donc un réservoir inépuisable de moyens d'expression suffisamment amples pour atteindre l'universel à partir du particulier et traduire la complexité du monde moderne à partir de la personnalité collective.

Enfin, le 20e siècle a vu se tisser de nouveaux liens d'interdépendance entre ces deux traditions littéraires. Il est clair, d'une part, que la littérature basque ne peut plus échapper à la forme écrite et qu'elle doit tendre au niveau des meilleures littératures nationales environnantes, avec pour seul critère celui de la qualité. D'autre part, à mesure que s'approfondit la connaissance de la littérature orale, celle-ci devient une référence indispensable à la constitution d'une littérature nationale moderne.

Dans la période qui précéda la guerre civile espagnole, le peu de retentissement populaire qu'eut la poésie lyrique minoritaire et érudite, auprès du succès de la poésie improvisée, du théâtre populaire et de la narration folklorique, obligea à redéfinir le projet culturel établi et à chercher un rapprochement avec les formes d'expression majoritaires et mieux enracinées de la littérature orale. Parallèlement, naissait un mouvement néo-populiste qui ne manquait pas d'attraits pour les auteurs et les lecteurs issus des milieux linguistiques traditionnels.

Cette tendance s'est maintenue dans la période de l'après-guerre. Le style oral, avec ses fonctions et ses règles particulières, s'est transformé en un sujet de recherches pour l'écrivain. Celui-ci s'en inspire pour créer une esthétique nouvelle qui lui permet de passer du particulier à l'universel à partir des données fondamentales de sa propre vérité culturelle. ■

JUAN MARI LEKUONA, *spécialiste de la littérature orale basque, a publié une importante étude en la matière, fruit de 25 ans de recherches. Il est professeur de littérature basque à l'Université de Deusto, à Bilbao, et l'auteur de deux recueils de poèmes :* Muga Beroak *(Aimables frontières) et* Ilargiaren eskolan *(A l'école de la Lune).*

Latitudes et longitudes

Une nouvelle édition du *Courrier de l'Unesco*

Nous avons le plaisir d'annoncer le lancement d'une édition du *Courrier de l'Unesco* en thaï, publiée sous les auspices de la Commission nationale de la Thaïlande auprès de l'Unesco. Le premier numéro a paru en janvier 1985. Avec cette nouvelle édition, le *Courrier de l'Unesco* paraît désormais en 32 langues, sans compter l'édition trimestrielle en braille.

La Collection Unesco d'œuvres représentatives

Depuis sa création en 1948, le Programme Unesco de traduction d'œuvres littéraires s'efforce de contribuer à une plus large appréciation internationale du patrimoine littéraire mondial en encourageant la traduction et la publication, essentiellement en anglais et en français, de littératures écrites dans une langue de moindre diffusion. A côté de traductions de textes fondamentaux de caractère philosophique, religieux ou historique, les diverses séries de la **Collection Unesco d'œuvres représentatives** comprennent des anthologies consacrées à telle ou telle littérature nationale, des poèmes épiques, des sagas, des légendes, des fables et des épopées romanesques, des pièces de théâtre, des romans et des nouvelles, ainsi que de très nombreuses œuvres poétiques, dont nous proposons ici une sélection.

Série africaine

Textes sacrés d'Afrique noire. Choix et introduction de Germaine Dieterlen ; préface d'Amadou Hampaté Ba. Paris, Gallimard, 1965.

En anglais

Kunene, Mazisi. *Emperor Shaka the Great (A Zulu Epic).* Traduit par l'auteur. Londres, Ibadan, Nairobi, Lusaka et Johannesburg, Heinemann, 1979.

Série européenne

Anthologie des chansons populaires grecques. Choix d'Aghis Théros ; introduction de de Georges C. Spyridakis et Dimitri A. Petropoulos ; traduction et notes de Jean-Luc Leclanche. Paris, Gallimard, 1967.

Série ibéro-américaine

Tovar, Juan de. *Manuscrit Tovar ; origines et croyances des Indiens du Mexique.* Edition bilingue, établie d'après le manuscrit de la John Carter Brown Library par Jacques Lafaye. Traduction de Constantino Aznar de Acevedo. Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1972. (Chronique.)

Séries orientales

Traduit de l'arabe

Al-Farabi. *Idées des habitants de la cité vertueuse (Kitab Ara Ahl Al-Madinat al-Fadilat).* Traduction, introduction et notes par Youssef Karam, J. Chlala et A. Jaussen. Beyrouth, Commission libanaise pour la traduction des chefs-d'œuvre, 1980. (Traité philosophique.) [Edition bilingue]

Traduit du chinois

Ling Mong-tch'ou. *L'amour de la renarde. Marchands et lettrés de la vieille Chine (Douze contes du XVIIe siècle)* [tirés du *'P'ai-an king-k'i*]. Traduction, préface et notes d'André Lévy. Paris, Gallimard, 1970, 1979. (Traduction française de quatre contes rééditée dans *L'honnête commis Tchang*, Gallimard (Collection folio junior légendes), 1982.)

Traduit des langues de l'Inde

Banerji, Bibhouti Bhousan. *La complainte du sentier (Pather panchali)* [bengali]. Traduction de France Bhattacharya. Paris, Gallimard, 1969. (Roman.)

Narayaniya Parvan du Mahabharata (Un texte Pancaratra) [sanskrit]. Traduction et notes de Jean Varenne. Paris, Gallimard, 1967.

Traduit du japonais

Le dit des Heiké (Le cycle épique des Taïra et des Minamoto). Traduction de René Sieffert. Paris, Publications orientalistes de France, 1976.

Traduit du tibétain

Vie et chants de Brug-pa Kun-legs le yogin. Traduction de R. A. Stein. Paris, G. P. Maisonneuve et Larose, 1972.

Traduit du kirghiz

Aventures merveilleuses sous terre et ailleurs de Er-Töshtük, le géant des steppes (Manas). Traduction de Pertev Boratav ; introduction et notes de Pertev Boratav et Louis Bazin. Paris, Gallimard, 1965. (Epopée.)

Les clubs des lecteurs du *Courrier de l'Unesco*

Le *Courrier de l'Unesco* a décidé de créer un réseau de clubs de lecteurs couvrant le plus grand nombre de pays possible. Des expositions, qui peuvent être organisées avec l'aide technique du Siège de l'Unesco et du *Courrier*, et des débats sur des thèmes traités dans la revue, sont deux exemples des nombreuses et diverses activités auxquelles se consacrent ces clubs afin de favoriser le dialogue entre les cultures. Il existe déjà des clubs de lecteurs du *Courrier de l'Unesco* en Bulgarie et en Egypte, où ils ont été créés dans le cadre d'unions d'écrivains ou d'artistes, et au Tamil Nadou, où ils ont un statut autonome. En Union soviétique, l'édition en langue russe de la revue a accepté d'en constituer à l'intérieur d'associations culturelles déjà existantes, et en République de Corée on s'efforce d'en lancer au sein d'associations régionales de l'Unesco établies dans les collèges, les écoles et les universités. De leur côté, les éditions en swahili et en néerlandais tentent de créer des clubs du *Courrier de l'Unesco* dans le cadre du projet des Ecoles associées de l'Unesco. Pour plus ample information, les lecteurs peuvent écrire au : Rédacteur en chef, *Le Courrier de l'Unesco*, Unesco, place de Fontenoy, 75700 Paris.

Ventes et distributions :
Unesco, PUB/C, 7, place de Fontenoy, 75700 Paris.
Belgique : Jean de Lannoy, 202, avenue du Roi, Bruxelles 6.
Reproduction sous forme de microfiches : 150 francs (1 an).

Abonnement
1 an : 68 francs français. 2 ans (valable uniquement en France) : 120 francs français. Reliure pour une année : 52 francs.
Paiement par chèque bancaire, mandat, ou CCP 3 volets à l'ordre de : l'Unesco.

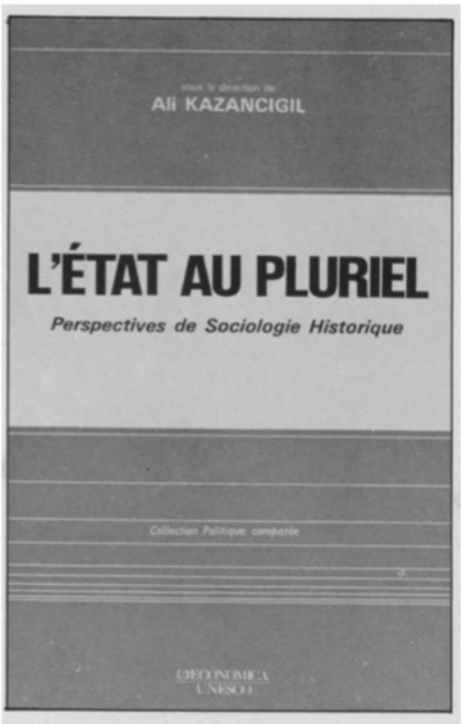
Bureau de la Rédaction :
Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 Paris, France.

Rédacteur en chef adjoint : Olga Rödel
Secrétaire de rédaction : Gillian Whitcomb
Rédacteurs :
Edition française : Alain Lévêque
Neda el Khazen (Paris)
Edition anglaise : Howard Brabyn
Roy Malkin (Paris)
Edition espagnole : Francisco Fernandez-Santos
Jorge Enrique Adoum (Paris)
Edition russe : Nikolaï Kouznetsov (Paris)
Edition arabe : Sayed Osman (Paris)
Edition allemande : Werner Merkli (Berne)
Edition japonaise : Seiichiro Kojima (Tokyo)
Edition italienne : Mario Guidotti (Rome)
Edition hindie : Rajmani Tiwari (Delhi)
Edition tamoule : M. Mohammed Mustafa (Madras)
Edition hébraïque : Alexander Broïdo (Tel-Aviv)
Edition persane : Hossein Razmdjou (Téhéran)
Edition néerlandaise : Paul Morren (Anvers)
Edition portuguaise : Benedicto Silva (Rio de Janeiro)
Edition turque : Mefra Ilgazer (Istanbul)
Edition ourdoue : Hakim Mohammed Saïd (Karachi)
Edition catalane : Joan Carreas i Marti (Barcelone)
Edition malaise : Azizah Hamzah (Kuala Lumpur)
Edition coréenne : Paik Syeung-Gil (Séoul)
Edition kiswahili : Domino Rutayebesibwa (Dar-es-Salaam)
Editions croato-serbe, macédonienne, serbo-croate, slovène : Vitomir Sudarski (Belgrade)
Edition chinoise : Shen Guofen (Pékin)
Edition bulgare : Goran Gotev (Sofia)
Edition grecque : Nicolas Papageorgiou (Athènes)
Edition cinghalaise : S.J. Sumanasekera Banda (Colombo)
Edition finnoise : Marjatta Oksanen (Helsinki)
Edition suédoise : Inger Raaby (Stockholm)
Edition basque : Gurutz Larrañaga (San Sebastián)
Edition thaï : Savitri Suwansathit (Bangkok)
Editions braille : Frederick H. Potter (Paris)
Documentation : Christiane Boucher
Illustration : Ariane Bailey
Maquettes : Georges Servat
Promotion-diffusion : Fernando Ainsa
Projets spéciaux : Peggy Julien
Toute la correspondance concernant la Rédaction doit être adressée au Rédacteur en Chef.

BRODARD GRAPHIQUE, COULOMMIERS - Dépôt légal C 1 - Août 1985 - IMPRIMÉ EN FRANCE (Printed in France) - Commission paritaire N° 27.253 - Diffusé par les N.M.P.P.
PHOTOCOMPOSITION/PHOTOGRAVURE DAWANT - 13, rue des Arquebusiers - 75003 PARIS.

L'Etat moderne est assurément un fait incontournable de notre temps. A la fois entité protectrice et structure de domination, il suscite attraction et rejet. Instance de médiation entre le politique, le culturel et l'économique, il intervient dans toutes les sphères de la société. L'Etat-nation prend une extension mondiale, se développant dans les pays du tiers monde, après son édification dans les pays industialisés. Il cherche à s'imposer comme la forme privilégiée d'organisation politique et territoriale du XXe siècle, tout en rencontrant des difficultés, voire des obstacles, liés à la pluralité des histoires.

L'Etat au pluriel rassemble les essais de sociologues, d'anthropologues, de politologues de premier plan venus de différentes régions du monde. A l'origine de leurs problématiques, il y a des questions telles que : Pourquoi l'Etat existe-t-il ? Pourquoi lui obéit-on ? L'Etat fait-il *un* avec la société, avec l'ensemble des processus sociaux, économiques et politiques, ou constitue-t-il une instance à part, issue de la société, mais située au-dessus d'elle et autonome ? Que signifie cette



autonomie ? Comment l'Etat intervient-il dans les différentes sphères de la société et jusqu'où va son intervention ? Est-il un concept juridique (souveraineté, ordre public) ou, dans une perspective sociologique, un lieu où s'affrontent les forces sociales ? Ou encore, peut-on indistinctement classer sous ce concept toutes les formes de domination politique depuis les chefferies primitives ?

L'apport exceptionnel du présent volume est de rendre compte, par sa diversité, de la complexité du phénomène étatique et de son irréductibilité à des schémas simplificateurs : tel est bien le sens de « *l'Etat au pluriel* ».

France : En vente dans les librairies universitaires ou à la Librairie de l'Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 Paris, et par correspondance en joignant votre règlement par chèque bancaire, mandat ou CCP 3 volets libellé à l'ordre de l'Unesco.
Autres pays : Consulter notre agent de vente (voir liste ci-dessous).

L'État au pluriel
Perspectives de Sociologie Historique
Coédition Unesco/Economica
1985. 289 p. 95 FF
ISBN 93.3.202283.4

Comment obtenir les publications Unesco

Les publications de l'Unesco peuvent être commandées par l'intermédiaire de toute librairie. Dans chaque pays il existe un ou plusieurs libraires qui assurent le rôle de distributeurs nationaux (voir liste ci-dessous). A défaut, elles peuvent être obtenues par correspondance, au Siège de l'Organisation avec règlement joint par chèque libellé en une monnaie convertible ou sous forme de mandat poste international ainsi que de bons internationaux Unesco.

ALGÉRIE. ENAMEP, 20, rue de la Liberté, Alger.
RÉP. FÉD. D'ALLEMAGNE. Mr. Herbert Baum Deutscher Unesko-Kurier Vertrieb, Besaltstrasse 57 5300 BONN 3.
ARGENTINE. Librería El Correo de la Unesco EDILYR S.R.L. Tucumán 1685 1050 Buenos Aires.
AUTRICHE. Gerold and Co., Graben 31, A-1011 Wien
BELGIQUE. Jean de Lannoy, 202, Avenue du Roi, 1060 Bruxelles. CCP 000-0070823-13. ; N.V. Handelmaatschappij Keesing, Keesinglaan 2-18,21000 Deurne-Antwerpen.
RÉP. POP. DU BÉNIN. Librairie nationale, B.P. 294. Porto Novo ; Ets Koudjo G. Joseph, B.P. 1530 Cotonou.
BRÉSIL. Fundaçao Getúlio Vargas, Editora-Divisao de Vendas, Caixa Postal 9.052-ZC-02, Praia de Botafogo, 188 Rio de Janeiro RJ
BULGARIE. Hemus, Kantora Literatura, bd Rousky 6, Sofia. Librairie de l'Unesco, Palais populaire de la culture, 1000 Sofia.
CAMEROUN. Librairie des Editions Clé, B.P. 1501, Yaoundé ; Librairie St-Paul, B.P. 763, Yaoundé ; Commission nationale de la République-Unie du Cameroun pour l'Unesco, B.P. 1600, Yaoundé ; Librairie « Aux messageries », avenue de la Liberté, B.P. 5921, Douala ; Librairie « Aux frères rèunis », B.P. 5346, Douala. Buma Kor and Co., Bilingual Bookshop, Mvog-Ada, B.P. 727, Yaoundé ; Centre de diffusion du livre camerounais, B.P. 338, Douala.
CANADA. Editions Renouf Limitée, 2182, rue Ste. Catherine Ouest, Montréal, Que H3H IM7 ; Renouf Publishing Co. Ltd., 61 Sparks Street, Ottawa, Ontario K1P 5A6.
CHINE. China National Publications Import and Export Corporation, P.O. Box 88, Beijing.
COMORES. Librairie Masiwa 4, rue Ahmed Djoumoi, B.P. 124, Moroni.
RÉP. POP. DU CONGO. Librairie Maison de la presse, B.P. 2150, Brazzaville ; Commission nationale congolaise pour l'Unesco, B.P. 493, Brazzaville
RÉP. DE CORÉE. Korean National Commission for Unesco, P.O. Box central 64, Séoul.
CÔTE-D'IVOIRE. Librairie des Presses Unesco, Commission Nationale Ivoirienne pour l'Unesco, B.P. 2871, Abidjan.
CUBA. Ediciones Cubanas O'Reilly N° 407, La Habana.
DANEMARK. Munksgaard Export, OG Tidsskriftservice, 35 Norre Sogade, DK-1970 Kobenhavn K.
ÉGYPTE (RÉP. ARABE D'). National Centre for Unesco Publications, N° 1, Talaat Harb Street, Tahrir Square, Le Caire.
ESPAGNE. MUNDI-PRENSA Libros S.A., Castelló 37, Madrid 1, Ediciones LIBER, Apartado 17, Magdalena 8, Ondàrroa (Viscaya) DONAIRE, Aptdo de Correos 341, La Coruña ; Libreria Al- Andalus, Roldana, 1 y 3, Sevilla 4. Libreria CASTELLS, Ronda Universidad 13, Barcelona 7.
ÉTATS-UNIS. Unipub, 1180 Ave. of the Americas, New York, N.Y., 10036.
FINLANDE. Akateeminen Kiirjakauppa, Keskuskatu 1, 00100 Helsinki. Suomalainen Kirjakauppa Oy, Koivuvaraan Kuja 2, 01640 Vantaa 64
FRANCE. Librairie Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 Paris ; et grandes librairies universitaires.
GABON. Librairie Sogalivre, à Libreville, Franceville ; Librairie Hachette, B. P. 3923, Libreville.
GRÈCE. Librairie H. Kauffmann, 28, rue du Stade, Athènes ; Librairie Eleftheroudakis, Nikkis 4, Athènes ; John Mihalopoulos and Son, 75, Hermou Street, P.O. Box 73, Thessalonique ; Commission nationale hellénique pour l'Unesco, 3 rue Akadimias, Athènes.
RÉP. POP. REV. DE GUINÉE. Commission nationale guinéenne pour l'Unesco, B.P. 964, Conakry.
HAÏTI. Librairie A la Caravelle, 26, rue Roux, B.P. 111, Port-au-Prince.
HAUTE-VOLTA. Lib. Attie B.P. 64, Ouagadougou. — Librairie Catholique « Jeunesse d'Afrique ». Ouagadougou.
HONGRIE. Kultura-Buchimport-Abt., P.O.B. 149-H-1389, Budapest 62.
IRAN. Commission nationale iranienne pour l'Unesco, 1188 Enghlab Av., Rostam Give Building, Zip Code 13158, P.O. Box 11365-4498, Teheran.
IRLANDE. The Educational Co. of Ir. Ltd., Ballymount Road Walkinstown, Dublin 12. Tycooly International Publ. Ltd, 6 Crofton Terrace, Dun Laoghaire Co., Dublin.
ISRAËL. A.B.C. Bookstore Ltd, P.O. Box 1283, 71 Allenby Road, Tel Aviv 61000.
ITALIE. Licosa (Libreria Commissionaria Sansoni, S.p.A.) via Lamarmora, 45, Casella Postale 552, 50121 Florence.
JAPON. Eastern Book Service, Inc. 37-3 Hongo 3-chome Bunkyo-ku, Tokyo 113
LIBAN. Librairie Antoine, A. Naufal et frères, B.P. 656, Beyrouth.
LUXEMBOURG. Librairie Paul Bruck, 22, Grande-Rue, Luxembourg ; Service du Courrier de l'Unesco, 202 avenue du Roi, 1060 Bruxelles - CCP 26430-46.
MADAGASCAR. Toutes les publications : Commission nationale de la Rép. dém. de Madagascar pour l'Unesco, B.P. 331, Antananarivo.
MALI. Librairie populaire du Mali, B.P. 28, Bamako.
MAROC. Librairie « Aux belles images », 282, avenue Mohammed-V, Rabat ; Librairie des Ecoles, 12, avenue Hassan II, Casablanca ; Commission nationale marocaine pour l'Unesco 19, rue Dqba, B.P. 420, Rabat Agdal.
MAURICE. Nalanda Co. Ltd., 30, Bourbon Street, Port-Louis.
MAURITANIE. Gralicoma, 1, rue du Souk X, avenue Kennedy, Nouakchott.
MEXIQUE. Libreria El Correo de la Unesco, Actipán 66, Colonia del Valle, Mexico 12 DF.
MONACO. British Library, 30, bd. des Moulins, Monte-Carlo.
MOZAMBIQUE. Instituto Nacional do livro e do Disco (INLD), Avenida 24 de Julho, 1921 r/c e 1° andar, Maputo.
NIGER. Librairie Mauclert, B.P. 868, Niamey.
NORVÈGE. Johan Grundt Tanum, P.O.B. 1177 Sentrum, Oslo 1 ; Narvesen A/S Subscription and Trade Book Service 3, P.O.B. 6125 Etterstad, Oslo 6 ; Universitets Bokhandelen, Universitetssentret, Postboks 307 Blindern, Oslo 3.
NOUVELLE-CALÉDONIE. Reprex SARL, B.P. 1572, Nouméa.
PAYS-BAS. Keesing Boeken B.V., Joan Muyskenweg, 22, Postbus 1118, 1000 B C Amsterdam.
POLOGNE. ORPAN-Import. Palac Kultury, 00-901 Varsovie, Ars-Polona-Ruch, Krakowskie- Przedmiescie N° 7, 00-068 Varsovie.
PORTUGAL. Dias & Andrade Ltda. Livraria Portugal, rua do Carmo, 70, Lisbonne.
ROUMANIE. ARTEXIM, Export/Import, Piata Scienteii n° 1, P.O. Box 33-16, 70005 Bucarest.
ROYAUME-UNI. H.M. Stationery Office P.O. Box 276, London S.W.8. 5 DT ; Third World Publications, 151 Stratford Road, Birmingham B II IRD.
SÉNÉGAL. Librairie Clairafrique, B.P. 2005, Dakar. Librairie des Quatre-Vents, 91, rue Blanchot-avenue Georges Pompidou, B.P. 1820, Dakar.
SUÉDE. Svenska FN- Forbundet, Skolgrand 2, Box 150-50, S-10465 Stockholm ; Wennergren-Williams AB Box 30004-S-104 25 Stockholm ; Esselte Tidskriftscentrale Gamla Brogatan 26 Box 62 - 101 20 Stockholm.
SUISSE. Europa Verlag, 5, Ramistrasse, Zurich, CH 8024. Librairie Payot, 6, Rue Grenus, 1211, Genève 11. C.C.P. : 12.236. Librairie Payot aussi á Lausanne, Bâle, Berne, Vevey, Montreux, Neuchâtel et Zurich.
SYRIE. Librairie Sayegh Immeuble Diab, rue du Parlement, B.P. 704, Damas.
TCHAD. Librairie Abssounout, 24, av. Charles de Gaulle, B.P.388, N'Djamena.
TCHÉCOSLOVAQUIE. S.N.T.L., Spalena 51, Prague 1. Artia, Ve Smekach 30, P.O.Box 790, III-27 Prague 1. Pour la Slovaquie seulement : Alfa Verlag Publishers, Hurbanovo nam. 6, 893 31 Bratislava.
TOGO. Librairie Evangélique, B.P. 378, Lomé ; Librairie du Bon Pasteur, B.P. 1164 ; Lomé, Librairie universitaire, B.P. 3481, Lomé.
TRINITÉ-ET-TOBAGO. Commission Nationale pour l'Unesco, 18 Alexandra Street, St. Clair, Trinidad, W.I.
TUNISIE. Société tunisienne de diffusion, 5, avenue de Carthage, Tunis ; Société chérifienne de distribution et de presse, Sochepress, angle rues de Dinant & St. Saens, B.P. 683, Casablanca 05.
TURQUIE. Haset Kitapevi A.S., Istiklâl Caddesi, N° 469, Posta Kutusu 219, Beyoglu, Istambul.
U.R.S.S. Mejdunarodnaya Kniga, Moscou, 121200
URUGUAY. Edilyr Uruguaya, S.A. Maldonado, 1092, Montevideo.
YOUGOSLAVIE. Mladost, Ilica 30/11, Zagreb ; Cankarjeva Zalozba, Zopitarjeva 2, Lubljana ; Nolit, Terazije 13/VIII, 11000 Belgrade.
RÉP. DU ZAIRE. La librairie, Institut national d'études politiques, B.P. 2307, Kinshasa. Commission nationale de la Rép. du Zaire pour l'Unesco, Ministère de l'Education nationale, B.P. 32, Kinshasa.

Lokenath Bhattacharya
Heikki Kirkinen
Mazisi Kunene
J.M.G. Le Clézio
René Sieffert
Salah Stétié
Paul Zumthor