

Culture de performance, univers communicationnel et horizon post-traditionnel : les chanteurs-improvisateurs dans l'Europe balkanique du XIX^e siècle

TRISTAN LANDRY

Résumé : Une fois transcrite, imprimée ou enregistrée, la performance musicale ne relève plus du monde dynamique de la culture communicationnelle qui l'a fait naître. Au siècle dernier, bien des chanteurs n'acceptaient de chanter pour l'ethnomusicologue slovène Murko que sous promesse qu'il n'y aurait pas de transcription ni d'enregistrement. La crainte des chanteurs était que l'impression de leur répertoire ne signifie la fin de la circulation des motifs et du renouvellement même du patrimoine musical. L'histoire a donné raison à leur crainte : la large diffusion de recueils de chansons bon marché et de gravures populaires a encouragé la fixation du texte de la chanson. Ces recueils paraissent tout au cours du XIX^e siècle et, de l'un à l'autre, les chansons sont les mêmes. On connaît ces chansons par la lecture et on ne s'attend pas à ce que le texte change d'un recueil à un autre. À l'inverse, dans la culture de performance, le chanteur est libre. Il est un poète improvisateur. Il restaure des images, les combine à sa manière, chaque fois il crée une pièce artistique différente, mais elles sont toutes profondément traditionnelles. C'est cet art de l'improvisation complexe qui avait permis la transmission des chansons épiques depuis leur lointaine naissance. Cet art allait cependant se révéler extrêmement fragile dans un contexte de modernité et appelé à disparaître sous la pression de l'imprimé et de la bande magnétique, mais aussi de l'industrialisation et de l'urbanisation.

Cet article vise à montrer la pertinence analytique de trois concepts en ethnomusicologie. Le premier est celui de culture de performance défini ici comme la rencontre d'une mécanique mémorielle complexe (la tradition) et d'un art de l'improvisation. Si le jazz est un exemple de cet arrimage réussi entre tradition et improvisation, la performance de chants épiques dans l'Europe balkanique du XIX^e siècle en est un autre. Le second concept, inspiré d'Habermas (1993), est celui d'univers communicationnel, soit un

espace discursif où la rétroaction est possible ; en l'occurrence nous verrons le rapport qu'entretenaient les chanteurs-improvisateurs à leur public dans l'Europe balkanique du XIX^e siècle, rapport constitutif de leur performance. Les changements sociaux que sont l'industrialisation, l'urbanisation, la modernisation, l'alphabétisation, l'éducation, l'homogénéisation linguistique... ont éclipsé cet univers communicationnel. Le troisième concept, formulé par Foley (1991), est celui d'un horizon « posttraditionnel » de sens, l'adjectif étant défini par Foley comme « the kind of word whose meaning derives chiefly from a single text created by a single author and specifically without active dependence on an oral tradition » (Foley 1991:6, n 12). Ainsi, la retransmission d'un poème (oral à l'origine) au moyen d'un texte signifie son inscription dans un univers référentiel posttraditionnel. Ce texte se propose d'explorer les rapports entre ces trois concepts en se concentrant sur le répertoire des chanteurs-improvisateurs dans l'Europe balkanique du XIX^e siècle, et ce, en s'appuyant en grande partie sur les descriptions de Murko¹, de même que sur le travail d'édition des chansons épiques par Karadžić tel qu'analysé par Foley (*idem*).

Les chanteurs-improvisateurs

À l'instar des contes, les compétences du narrateur de chants épiques sont nombreuses : mémoire de l'intrigue, maîtrise de nombreux procédés narratifs et performanciers, maîtrise du chant (mélodie harmonie et rythme, du jeu, des rimes). La réunion de tant de qualités en une seule personne n'est pas courante, ce qui explique le nombre restreint de chanteurs de chants épiques. Pour l'ensemble de la communauté, ils sont considérés comme des « chanteurs » (*pjevač, piva*). Toutefois, pour les chercheurs de l'Europe balkanique, les chanteurs sont des *guslar*, c'est-à-dire des joueurs de *gusle* (cf. pop. *guslač*) – bien que ce ne soit pas tous les chanteurs qui accompagnent la récitation de chansons à la *gusle*². Les chanteurs, à la campagne, sont généralement des paysans. En ville, ce sont des artisans. Dans les régions montagneuses, les chanteurs sont des bergers qui, durant la révolte en Turquie et dans les terres chrétiennes, se transforment à l'occasion en *haïdouk* (hors-la-loi, brigand), et qui, parce qu'ils luttent contre les Turcs, sont néanmoins célébrés comme des héros dans les chants épiques.

Les exploits du *haïdouk* (rebelle des Balkans luttant contre les Turcs) sont célébrés dans les chansons, mais pas dans les cas où le chanteur a lui-même été un *haïdouk*. Le chanteur interviewé par Murko, un révolutionnaire ayant bataillé contre la Turquie et l'Autriche, disait ne pas vouloir se donner la peine de mettre en chansons ses propres actions, ce qui relevait, selon lui,

du travail d'un journaliste, d'un homme d'érudition (Murko 1929:27). On devine dans la figure du *haïdouk* celle d'un rebelle en guerre avec l'ordre public, en proie à un certain idéalisme, rappelant celle de Robin des Bois.

Les exploits des haïdouks étaient chantés partout en Europe balkanique, notamment dans les cafés de Bosnie, qui étaient très fréquentés durant l'hiver et les trente jours du ramadan par les musulmans. Dans ces cafés défilaient des chanteurs professionnels, parfois trois à la fois, en général contre rémunération, souvent moins sous la forme d'argent que pour du café, du thé, des cigarettes... En effet, ces chanteurs, quand ils n'étaient pas explicitement engagés par le patron du café, ne s'attendaient pas nécessairement à des rémunérations. Il était cependant convenu de leur donner de quoi à boire, surtout de la *rakija* (alcool de prune), supposément plus salubre pour les cordes vocales que le vin ou la bière (Murko 1929:18).

Les chanteurs chrétiens se produisaient aussi dans ces cafés, faisant la tournée de l'espace ottoman, voire de la communauté musulmane, pour entretenir une clientèle largement nobiliaire. Chez les musulmans, les femmes étaient autorisées à écouter, mais derrière un rideau, à moins que le chanteur ne soit un parent (Murko 1929:14). Certains nobles musulmans finançaient directement des chanteurs, même chrétiens (Murko 1929:7). La position sociale d'un chanteur était égale à celle d'un domestique de rang élevé ou à celle d'un soldat. Murko mentionne le cas d'un chanteur qui était tenu au rang de commandant. Toutes ces faveurs et tous ces égards récompensaient une vie consacrée à l'art difficile du chant épique.

Le chanteur professionnel apprenait généralement très tôt à jouer de la *gusle* et à mémoriser les chants traditionnels. De même que dans le cas des brahmanes ou des griots (qui vivent et existent socialement grâce à la capacité qu'ont leur mémoire de se souvenir fidèlement de narrations), le *guslar* était choisi pour sa grande capacité mémorielle (Landry 2005:13)³. Le *guslar* a une bonne mémoire, mais il peut aussi parfois jongler, chanter, imiter et tourner en dérision quiconque. Il est tout autant craint qu'apprécié : ses formules (proverbes, devinettes, comptines, etc.) ont d'ailleurs l'air de vraies formules magiques et il y en a qui croient que le chanteur a véritablement des pouvoirs surnaturels.

Les chanteurs professionnels, quand ils entendaient parler d'un bon chanteur, pouvaient se déplacer sur des dizaines de kilomètres pour entendre un paysan chanter, par exemple dans les rituels et les célébrations familiales ou lors de rassemblements populaires dans le village. Les chanteurs professionnels élargissaient ainsi le registre de leurs chansons. Ces chansons voyageaient par la suite avec ces chanteurs professionnels au cours de leur longue et grande tournée à travers l'Europe balkanique.

Mais une fois la prestation réalisée, que reste-t-il de ce répertoire? Les contes et chansons cessent-ils d'exister jusqu'à la prochaine visite du chanteur? Il semble que non. Selon Murko, il semble que certains membres de l'assistance, plus doués que d'autres, aient retenu un sujet ou deux, de même que les refrains. La suite est affaire de transmission. Ainsi, les chansons ne migraient pas seulement avec les chanteurs professionnels, mais également avec les marchands ambulants, les conducteurs de diligence, les nomades mendiants et les ouvriers saisonniers. Ayant entendu une chanson qui leur avait plu, ces chanteurs amateurs pouvaient – à défaut de la réciter entièrement, encore moins de l'exécuter musicalement – en résumer la substance, son intrigue, son refrain, etc.

Qu'il soit professionnel ou amateur, l'orateur est libre de son interprétation. Il est un poète improvisateur qui restaure des images, les combine à sa manière. Chaque prestation est source de création d'une pièce artistique unique, mais chacune d'elles s'inscrit aussi dans la foulée de la tradition en ce sens où l'improvisation s'organise autour de « noyaux mnémotechniques ». Certains indices permettent en effet de reconstituer la « navigation » par laquelle le conteur navigue d'une « bouée de mémoire » à une autre. Un refrain entonné rappelle aussitôt un couplet ou un autre refrain, et le chanteur peut ainsi laisser libre cours à son imagination au gré des formules qui lui reviennent en mémoire... C'est la rencontre de cet art de l'improvisation et de la mécanique mémorielle complexe qui avait permis la transmission du folklore oral depuis la nuit des temps. Cet art allait cependant se révéler extrêmement fragile dans un contexte de modernité et était appelé, ainsi qu'il sera démontré plus loin, à être éclipsé par la culture de l'imprimé.

L'émergence des recueils de chansons

L'instruction, l'alphabétisation, la diffusion de recueils imprimés permirent à quiconque, même à un enfant, d'entretenir une cour ou une maison avec des chansons ou des contes populaires. Dès lors, la capacité mémorielle des chanteurs professionnels n'était plus absolument nécessaire à la préservation des chants épiques. Mais le changement structurel impliquait aussi une perte de capital symbolique de la part des chanteurs. En effet, les chansons ne sont désormais plus jugées authentiques du fait qu'elles soient chantées par un professionnel, mais du fait qu'elles figurent dans l'un de ces recueils, l'imprimé devenant gage de vérité autant que d'authenticité, *a fortiori* quand le recueil est édité par un spécialiste reconnu, même si ce spécialiste est en réalité un improvisateur inventant carrément des chansons prétendues « populaires ».

La large diffusion de l'imprimé dans le peuple, particulièrement au moyen des recueils de chansons bon marché et des gravures populaires, a ainsi encouragé la fixation du texte. À partir de 1780, ces recueils paraissent et, de l'un à l'autre, les chansons sont inchangées, c'est-à-dire que le texte en est fixé et n'entretient aucune altération ou modification comme auparavant, grâce à la part d'improvisation réservée au chanteur. On connaît ces chansons par la lecture et on ne s'attend pas à ce que le texte change d'un recueil à un autre.

Peu à peu, le texte écrit s'impose comme référent, même pour les chanteurs. Murko mentionne à ce sujet le cas du chanteur Vučić qui, en 1928, sur l'invitation de Murko, avait accepté de chanter le poème *Majka Jugovića* pour le séminaire de philologie slave à Prague. Avant de livrer sa performance, le chanteur demanda à Murko de consulter le recueil de Karadžić et ce n'est qu'après l'avoir étudié avec assiduité qu'il apparut devant le public. Parry (1971) et Lord (1960) ont de même constaté, au cours de leur travail de terrain, que plusieurs chanteurs (*guslari*) étaient connus pour avoir mémorisé des chansons imprimées dans des recueils de chansons (*pjesmarice*), lors même que ces chanteurs présentaient le texte écrit comme de l'authentique poésie orale.

Graduellement, la culture écrite se substitua à la culture orale, si bien que les chansons épiques en vinrent à évoquer la culture écrite dans l'esprit populaire. Par exemple, au XIX^e siècle à Sarajevo, des intellectuels serbes demandèrent un jour à un chanteur de la région s'il connaissait les poèmes à propos du Prince Lazar, Miloš Obiliš et Vuk Branković. Le chanteur répondit : « Non, je suis illettré » (Murko 1929:24). Les chanteurs en vinrent alors à se méfier des folkloristes. Ainsi, bien des chanteurs n'acceptaient de chanter pour Murko que sous promesse qu'il n'y aurait pas de transcription. Cette crainte des chanteurs et leur refus de laisser transcrire leurs chansons montrent combien ils étaient conscients que la mise sur papier de leur répertoire signifiait la fin de la migration des motifs et du renouvellement même de ce répertoire au sein d'un contexte particulier, celui d'une culture de performance.

Un univers communicationnel

Ce contexte de communication propre à la performance fascine quand on le regarde de près. Certaines chansons historiques serbo-croates pouvaient durer plusieurs heures, des nuits entières, voire, chez les musulmans, deux ou trois jours. On faisait des pauses, bien sûr. Chaque session durait en moyenne une demi-heure ou une heure. Parmi les chansons recueillies par Vuk Stefanović Karadžić (1787-1864), il en est une particulièrement longue (*Žibdba Maksima*

Crnojevića), qui comprend 1225 vers de dix syllabes remplissant quarante-deux pages imprimées dans un volume grand octavo (Murko 1929:14). Trop longues à imprimer, les chansons sont généralement réduites, raccourcies pour la publication ; les plus longues qu'on peut trouver dans les recueils n'ont donc pas plus de 1862 lignes, alors que beaucoup de chansons pouvaient compter deux à trois mille lignes, comme on en trouve dans les archives de la Société croate (*Matica Hrvatska*) à Zagreb.

Le chanteur peut allonger ou écourter ses chansons selon son bon plaisir et selon son esthétique. Comme dans le cas du conteur, le chanteur insiste, selon sa volonté ou son inspiration *in situ*, sur tel ou tel aspect. Celui qui est bon dans les descriptions de jeunes filles ou de héros se lancera dans de longues descriptions faisant valoir son talent descriptif, son imagination, son éloquence, tandis que tel autre chanteur qui sait dépeindre les batailles suspendra son récit à ce stade pour laisser cours à sa verve descriptive. Le chanteur peut aussi changer le cours de la chanson selon son humeur ou celle du public.

L'assistance peut d'ailleurs, dans certains cas, directement influencer sur le cours de la chanson, par exemple quand la chanson est trop longue, en lui criant : *goni, goni!* (plus vite, plus vite!) (Murko 1929:15). Un autre procédé consiste à enduire de suif les cordes et l'archet de l'instrument du chanteur pendant que ce dernier prend sa pause pour l'empêcher de reprendre son interprétation! Le chanteur peut choisir de chanter certaines parties et de narrer les autres. L'alternance entre narration et chant se fait selon les capacités et l'humeur personnelles du chanteur. Certains sont naturellement enclins à l'emphase, comme le prisonnier de Lepoglava, mentionné par Murko, dont les chansons avaient entre 2500 et 4400 vers, alors que les chansons telles qu'ils les avaient apprises n'avaient à l'origine pas plus de 1200 et 1550 vers.

Les chanteurs connaissent en moyenne trente à quarante chansons, voire une centaine dans certains cas. Murko se souvenait avoir entendu (à Zagreb en 1887) le musulman Salko Vojniković de Bosnie chanter, ou plutôt dicter quatre-vingt-dix chansons comprenant en tout 80,000 vers, soit à peu près le double de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* combinées (Murko 1929:15). Ce calcul tient compte du fait que les vers décasyllabiques sont plus courts que les hexamétriques et que le nombre de vers est conséquemment trois fois plus grand. Les chanteurs mémorisent leurs chansons grâce aux répétitions caractéristiques des chants épiques⁴.

Les changements sociaux liés à l'industrialisation et l'urbanisation, l'uniformisation linguistique et l'alphabétisation favorisèrent la disparition de cet univers communicationnel. Ces changements ont non seulement transformé, d'une manière draconienne, la dynamique de la transmission, mais aussi

provoqué – de concert avec les modifications des structures socioéconomiques – la disparition de tout un contexte de transmission dont il ne reste que les rares descriptions issues du travail de terrain de Murko.

La disparition de ce contexte de transmission explique que les traditions familiales et populaires n'ont pu transmettre aux générations ultérieures l'émotion que ces chansons avaient véhiculée auparavant : le lyrisme avait perdu de sa force⁵. Des chansons ou passages de chansons ont été carrément oubliés et, avec eux, certains aspects des coutumes du passé dont les chansons étaient les témoins. Les passages les plus répétés ont survécu, d'abord grâce à la tradition mnémotechnique de la mémoire orale collective : le principe veut que plus le texte est systématique, plus aisément il se transmet; ensuite artificiellement, grâce aux recueils de chansons bon marché et à l'œuvre d'érudits tel Karadžić.

À propos du travail d'édition de Karadžić

Vuk Stefanović Karadžić était un autodidacte d'origine paysanne très humble, descendant d'une famille d'Herzégovine. Il avait vécu sous le joug du règne ottoman et fait ses premières études au temps de la révolution serbe, une époque où l'Église serbe était dans l'ombre d'un début d'État paysan suscité par la révolte armée. Les succès des patriotes galvanisaient les Serbes plus que les traités érudits de l'Église orthodoxe serbe. Karadžić a profité de ce contexte de révolte sociale pour nationaliser la culture serbe. Il fut grammairien, lexicographe, collecteur de chansons, de proverbes, de contes, etc. C'est lui que Kopitar choisit pour réviser l'orthographe et la langue des Serbes.

Karadžić a publié le plus important recueil de chants épiques serbes. Ce recueil fut accueilli avec beaucoup d'enthousiasme en Europe, notamment par Jacob Grimm. La seconde édition (Leipzig 1823-1824; Vienne 1833) provoqua une sorte d'extase dans la critique scientifique (Grimm, Goethe) et gagna rapidement toute l'Europe et l'Amérique. C'est cette édition qui a inspiré Prosper Mérimée pour la rédaction des chants de *La Gouzla* (Strasbourg, 1827), ces mêmes chants qui avaient fait sourire Goethe – conscient de la falsification, néanmoins séduit par la forme – et qui furent traduits par l'Anglais Bowring, l'Allemand W. Gerhard et le Russe Pouchkine. La troisième édition (Vienne 1841-1865), plus complète, établit définitivement l'autorité de Karadžić.

Karadžić disposait de centaines de sources manuscrites contenant des chansons, soit collectées par lui-même, soit par ses élèves selon ses instructions. Cela dit, il n'a pas transcrit et édité tel qu'il avait entendu ces chansons.

D'importantes modifications ont été apportées en accord avec les conceptions linguistiques et nationalistes de Karadžić. Il est cependant difficile d'étudier systématiquement ces modifications en raison de l'habitude qu'avait prise Karadžić de détruire systématiquement l'original ayant servi à la rédaction de la version du recueil. Murko a toutefois pu établir que Karadžić n'avait pas retranscrit une chanson (*Jakšiči kušaju ljube*), parue dans sa célèbre collection de récits oraux chrétiens (*Srpske narodne pjesme*, 1845), selon la dictée d'un jeune homme de dix-huit ans de la région d'Užica en Serbie, du moins comme Karadžić l'affirmait. En fait, il l'aurait simplement empruntée au poète croate A. Reljković, qui l'avait publiée dans son livre *Satir* (1779) pour apprendre aux hommes à ne pas faire confiance à leur femme. Karadžić l'a recopiée vers pour vers, créant ainsi des incongruités de nature anachronique. Karadžić aurait, en fait, apporté aux chansons éditées par lui des modifications d'ordre phonétique, morphologique et lexicographique.

On a reproché aux frères Grimm d'avoir volontairement « égaré » leurs sources pour que l'on ne puisse pas plus tard juger de leur travail d'adaptation. On peut faire un reproche semblable à Afanas'ev, le « Grimm russe » qui a réuni dans un recueil les *Contes populaires russes* mais dont le corpus a mystérieusement disparu. Le même reproche est à faire à Karadžić pour sa pratique de détruire systématiquement le manuscrit original après l'avoir adapté pour publication (Mladenović 1973:i-cclxxxix). John Miles Foley, qui a travaillé dans les Archives de l'Académie Serbe des Sciences avec des manuscrits de chansons ayant survécu à la pratique de Karadžić, a pu établir que Karadžić avait, en fait, procédé en deux étapes : un premier travail d'édition stylistique (qui apparaît en encre plus foncée que celle de l'original) qui s'applique à tous les manuscrits, et un second travail d'édition en vue de la publication (qui apparaît au plomb) et qui ne s'applique qu'à certains manuscrits.

Les changements relevés par Foley à l'un ou l'autre stade du travail d'édition par Karadžić sont, d'abord, des changements métriques : Karadžić change un mot, un groupe de mots par d'autres, trouve un équivalent dialectal de façon à ce que la ligne s'inscrive dans un vers décasyllabique régulier (*deseterac*). Foley donne l'exemple d'une chanson (*Djakon Stefan i dva andjela*) où Karadžić remplace *belu* par *belinu* (ligne 6) et *predje* par *pre* (ligne 17), de manière à conserver dix syllabes. À quelques occasions, Karadžić ajoute un hémistiche (moitié d'un vers indiquée par un repos ou une césure) ou une ligne pour préserver la structure syllabique du poème. Par exemple, à la ligne 12 d'une autre chanson (*Ljuba Jakšića Šćepana*), Karadžić opère les changements suivants : *Mitar skoči, u planimu podje* devient *Mitar skoči na lože lađane*, autrement dit : « Mitar sauta et se dirigea vers la montagne » devient « Mitar sauta sur [ses] pieds prestes ».

Dans les cas d'ajouts de lignes entières, assez rares nous dit Foley, ceux-ci ont pour but de faire progresser le récit de façon plus spécifique, mais, précise Foley, on ne peut pas dire que ces ajouts « améliorent » la chanson sinon d'un point de vue « cosmétique ». Par exemple, aux lignes 3-6 de la chanson *Djakon Stefan i dva andjela*, les lignes 4-5 sont des ajouts de Karadžić : *One ne ide u bijelu crkvu* (Il n'allait pas à l'Église Blanche); *Već on ide u to polje ravno* (Mais il allait dans ce champ plat). Comme le note Foley, les ajouts sont aussi « formulaïques » et traditionnels que ceux qui les entourent, en accord avec la théorie orale-formulaïque (*oral-formulaic theory*), donc la théorie Parry-Lord, c'est-à-dire celle de Milman Parry et de son assistant Albert B. Lord, qui interprète le style et la structure pour vérifier empiriquement si une œuvre, en tout ou en partie, est le produit d'une tradition orale.

Dans la théorie Parry-Lord, la tradition orale est reconnaissable – que ce soit dans un récit enregistré ou une transcription manuscrite – dans les schémas répétitifs de la phraséologie (tournures, formulations), de la narratologie (l'organisation du récit, de l'intrigue, la concaténation des événements) et de la typologie (à quel groupe de contes-types, par exemple, appartient le *Chat botté*). Dans l'hypothèse Parry-Lord, la structure formulaïque prend sa source dans un contexte de tradition orale où la fabrication de vers et la phraséologie formulaïque était un type d'idiome poétique fabriqué par des générations de bardes en réponse à la pression continue de la composition dans la performance. Dans cette hypothèse, le chanteur ne peut réciter une intrigue complexe, sous la forme d'un vers traditionnel, que s'il a bien appris son langage poétique au préalable, c'est-à-dire s'il a bien gardé en mémoire les phrases de grandeur métrique. Le problème dans le cas de Karadžić est qu'il apporte subséquemment des corrections de nature orthographique et morphologique, des verticalisations de formes dialectales, etc.

Le travail de Foley contient toutefois des contradictions : dans une note, Foley affirme, par exemple, que l'ajout d'hémistiche ou de ligne entière survient environ toutes les 75 lignes ; or, un peu plus loin dans le corps du texte, il conclut que « the emendations introduced by Vuk into the texts of the songs that he published seem, on the basis of the evidence available, to be infrequent and slight » (Foley 1990:371, n° 31). Foley nous semble ici avoir effleuré le sujet puisque son corpus n'est composé en tout que de deux originaux d'archives (ASAN: br. 8552/257, XXII, 5; VII, 57). Qui plus est, si on dit qu'à toutes les 75 lignes environ survient une ligne affectée par un changement, cela veut dire qu'un poème contenant 1840 lignes comporterait approximativement 24 lignes modifiées par Karadžić. Or, si on adopte la méthode de Foley, ce chiffre apparaît inquiétant, voire irréaliste. Cependant, si Foley se penche de si près sur le travail de Karadžić et ses sources, c'est avant

tout pour justifier son choix d'utiliser des textes de chansons tirées des *Srpske narodne pjesme*. En fait, le traitement réservé à ce point de méthode est relativement court chez Foley (1990:345-348) et a pour but surtout de rétorquer à la critique qui pourrait lui être faite, c'est-à-dire d'analyser des passages formulaïques d'un poème qui ne seraient en fait qu'inventions de Karadžić. C'est pourquoi Foley conclut, mais trop hâtivement à notre avis, que les ajouts faits par Karadžić sont « as formulaic and traditional as that which surrounds [them] ».

Conclusion

L'examen des trois concepts au centre de cet essai, soit la culture de performance, l'univers communicationnel et l'horizon post-traditionnel, révèle un changement historique profond résultant de l'industrialisation, de l'urbanisation, de la modernisation, de l'alphabétisation, de l'éducation et de l'homogénéisation linguistique. On ne devrait cependant pas perdre de vue que ce changement est aussi marqué, *a fortiori* dans les Balkans, par le nationalisme. À cet égard, il importe de souligner le fait que l'appropriation du chant épique par les folkloristes a aussi signifié son instrumentalisation à des fins de construction nationale, dénaturant du coup le caractère originel du chant. Cet état de fait est patent dans le cas des chants épiques serbes entourant la bataille de Kosovo, événement fondateur s'il en est un. Si un tel désastre a pu, au XIX^e siècle, passer pour une gloire *nationale* chez les Serbes, c'est en grande partie dû au travail d'adaptation des folkloristes qui ont su transmuier toute la symbolique religieuse entourant cet événement dans les chansons épiques en une symbolique nationale. Le résultat est peut-être « posttraditionnel », au sens où le texte écrit ressemble à s'y méprendre au produit de la culture de performance, mais il a ceci en plus qu'il présente désormais cette bataille dans une lumière propre à enflammer les sentiments nationaux, ce qui introduit, selon nous, un autre changement significatif. ❀

Notes

1. Ethnologue slovène spécialiste des chants épiques balkaniques (1861-1952) qui a beaucoup influencé Milman Parry.

2. Selon l'*Encyclopædia Universalis*, « Le gusla (ou gusle, ou gousle) est un instrument de musique à cordes et à archet des Balkans, apparenté aux vièles. Il comporte une caisse de résonance ronde ou ovale, souvent piriforme, en bois, évidée

et recouverte d'une table d'harmonie en peau de mouton ou d'âne ; il possède une seule corde (plus rarement, deux) en crin de cheval fixée en haut du manche (taillé dans la même pièce que la caisse) par une cheville. L'instrument se joue en position verticale, avec un archet très incurvé. Il ne possède pas de touche, la longueur de la corde étant modifiée par la pression latérale des doigts de l'instrumentiste. Il est apparenté au rebec médiéval et à la lira grecque et est utilisé en Serbie, au Monténégro et en Bosnie pour accompagner les *guslari* (chanteurs des poèmes épiques). » En ligne.

3. Murko signale le cas de Janko Ceramić, soixante-huit ans, qui pouvait dès le lendemain réciter en entier une chanson entendue la veille. C'est ce même Ceramić qui, pendant trente-quatre jours, accompagna de ses chants et de sa musique les mariages au cours desquels furent célébrées trois unions (Murko 1929:12).

4. La mémoire à l'œuvre est néanmoins une mémoire fluctuante. Murko écrivit avoir un jour étudié en même temps deux chansons chantées par le même chanteur de Zagreb, mais transcrites à vingt ans d'intervalle. Murko notait des changements importants et instructifs (Murko 1929:8). L'ethnologue slovène, après expérimentation avec phonographe, constatait que non pas des mots isolés ou des séquences de mots, mais des vers entiers disparaissaient ou étaient modifiés. Loin d'être figé autour de « noyaux mémoriels », le folklore oral était vivant et changeant. À noter qu'Albert Lord constatait exactement le contraire (1960:28).

5. De façon tout à fait compréhensible, Murko était interpellé par la fin de la tradition orale de la geste épique et cherchait à en expliquer la cause. Il établissait à ce sujet un lien direct entre la disparition d'un « mode de vie patriarcal qui était vraiment épique, extrêmement idiosyncrasique et très durable » (disparition causée par l'acculturation à l'empire austro-hongrois) et la disparition du chant épique dans les Balkans. Au cours d'un voyage dans le sud-ouest de la Serbie en 1868-1869, l'ethnologue russe Gilferding (Hilferding) n'avait pas trouvé de poésie épique. Selon Murko, la tradition du chant épique était encore vivante, à son époque, seulement dans les « régions montagneuses de la Dalmatie, qui avait été négligées par les gouvernements vénitiens et autrichiens ». Pour Murko, la conservation de la culture épique s'était faite principalement là où avaient survécu le plus longtemps des valeurs patriarcales et martiales, soit en Bosnie, en Herzégovine, au Monténégro (particulièrement le long de l'ancienne frontière entre l'Herzégovine et le Monténégro où les chrétiens et les musulmans n'ont cessé de se battre jusqu'à l'occupation de la Bosnie-Herzégovine, en 1878, par l'empire austro-hongrois), dans le sandžak de Novi Pazar (situé entre la Serbie et le Monténégro), soit, en général, des plateaux montagneux habités par les peuples des Alpes dinariques. En fait, Murko établit un rapport explicite entre les faits de guerre et la constitution de gestes épiques. Dans l'armée du Monténégro, après les batailles, il était de coutume de recueillir les rapports faits par les témoins et de remettre ces manuscrits aux chanteurs militaires (des personnes que l'on imaginait préférablement instruites) qui en faisaient des poèmes épiques. Être cité dans une de ces chansons pour un acte de bravoure était une marque de distinction égale à la remise d'une médaille. Murko notait qu'en

Herzégovine et au Monténégro, on chantait des chansons commémorant les guerres modernes contre les Turcs, mais aussi les guerres gréco-turques, russo-japonaises, italo-turques, balkaniques, la Première Guerre mondiale, et que ces chansons étaient pour la plupart tirées de recueils imprimés. Murko écrit que très peu de ces chansons réfèrent à des événements antérieurs à l'occupation turque et que l'écrasante majorité des chansons épiques serbo-croates traitent des batailles contre les Turcs. La dispersion de ces chants accompagne l'exil des survivants (*uskoci*) en Croatie, en Dalmatie, au Monténégro. Murko reconnaissait que les poèmes épiques en Herzégovine et au Monténégro, où ils foisonnaient, étaient pour la plupart d'origine littéraire.

Références

- Banac, I. 1984. *The National Question in Yugoslavia: Origins, History, Politics*. Ithaca et London : Cornell University Press.
- Dundes, A. 1989. *Folklore Matters*. Knoxville : The University of Tennessee Press.
- Foley, J.M. 1991. *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*. Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press.
- Foley J. M. 1990. *The Oral-Formulaic Theory: A Folklore Casebook*. New York et London : Garland Publisher.
- Habermas, J. 1993. *L'espace public: archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris : Payot.
- Landry, T. 2005. *La mémoire du conte folklorique de l'oral à l'écrit : les frères Grimm et Afanas'ev*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Lord, A. 1960. *The Singer of Tales*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Parry, A., dir. 1971. *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*. Oxford : Oxford University Press.
- Mladenović, Ž. et V. Nedić. 1973. *Srpske narodne pjesme iz neobjavljenih rukopisa Vuka S. Karadžića I*. Belgrade : SANU.
- Murko, M. 1929. *La poésie populaire épique en Yougoslavie au début du XX^e siècle*. Paris : Honoré Champion.
- Rubin, D.C. 1995. *Memory in Oral Traditions: The Cognitive Psychology of Epic, Ballads, and Counting-out Rhymes*. Oxford : Oxford University Press.