Université Yahia FARES – Médéa -

Faculté des Lettres et des Langues

Département des Langues Etrangères

Spécialité : Littérature Générale et Comparée

Polycopié pédagogique de cours

Elaboré en vue de l'obtention de grade de Professeur

Matière : Littérature Orale

Destiné aux étudiants 1ère année Master
Littérature Générale et comparée

Préparé par :

Dr. LAKHDAR EZZINE Hadjer, Maitre de conférences « A »

Année universitaire

2025/2026

جامعة يحي فارس - المدية
المجلس العلمي للكلية
كلية الآداب واللغات

أ.د. بشير بوعتو
رئيس المجلس العلمي

Syllabus de cours : Littérature Orale

Identification du cours

- Ce cours propose une introduction approfondie à la littérature orale, envisagée dans une perspective comparatiste et interdisciplinaire. Il abordera les genres, les fonctions et les enjeux esthétiques et culturels des traditions orales à travers le monde, en les mettant en relation avec la littérature écrite.

Informations sur le cours

- Ce cours de **Littérature orale**, destiné aux étudiants de **Master 1 en Littérature générale et comparée**, propose une exploration approfondie des traditions orales dans une perspective interculturelle et interdisciplinaire. Il vise à familiariser les étudiants avec les spécificités des productions orales – contes, épopées, mythes, chants, proverbes – en les analysant à travers leurs dimensions esthétiques, sociales et performatives. Les séances alterneront entre apports théoriques (en s'appuyant sur les travaux de Paul Zumthor, Walter Ong ou Ruth Finnegan) et études de cas concrets, incluant l'écoute d'archives sonores et l'analyse comparée de traditions variées (Afrique, Europe, Amériques, Asie). Une attention particulière sera portée aux interactions entre oralité et écriture, ainsi qu'aux enjeux contemporains liés à la patrimonialisation, au numérique et aux approches décoloniales de la recherche.
- Les étudiants développeront des compétences pratiques (transcription, analyse de performances, utilisation d'outils numériques) et critiques (réflexion sur les biais des collectes, déontologie). L'évaluation reposera sur un **exposé oral**, une **fiche de lecture** et un **dossier de recherche**, encourageant une approche personnelle et innovante du sujet. Des rencontres avec des praticiens (conteurs, slameurs) et des projets collaboratifs (création de podcasts, anthologies commentées) enrichiront la formation.
- Ce cours se veut un espace de réflexion sur la place de l'oralité dans la mondialisation, entre tradition et réinvention permanente. Les ressources (bibliographie ciblée, archives en ligne, logiciels) seront mises à disposition sur une plateforme dédiée, et des sorties culturelles optionnelles seront proposées.

Acquis d'apprentissage visés

- À l'issue de ce cours, les étudiants auront acquis une compréhension approfondie des enjeux théoriques et pratiques liés à l'étude de la littérature orale dans une perspective comparatiste. Ils maîtriseront les concepts clés de l'oralité (performance, variabilité, transmission) et seront capables d'analyser les différents genres de la littérature orale (épopée, conte, mythe, poésie chantée) en les situant dans leurs contextes culturels et historiques. Les étudiants développeront des compétences méthodologiques spécifiques, notamment dans l'analyse des performances orales (décryptage des procédés stylistiques, des techniques narratives et des dimensions interactives), la collecte et la transcription de récits oraux, ainsi que dans l'utilisation d'outils numériques pour l'étude et la conservation de ces traditions.
- Sur le plan critique, ils seront en mesure d'interroger les relations complexes entre oralité et écriture, ainsi que les processus de patrimonialisation et de réappropriation contemporaine des traditions orales. Une attention particulière sera portée sur les questions éthiques et décoloniales liées à la recherche en littérature orale (consentement des informateurs, restitution des savoirs, déconstruction des biais occidentaux). Les étudiants auront également l'occasion d'enrichir leur capacité à travailler en équipe à travers des projets collaboratifs (enquêtes de terrain, créations multimédias) tout en affinant leur expression écrite et orale par des exercices variés (analyses, présentations, mémoires). Enfin, ce cours leur fournira les bases nécessaires pour poursuivre des recherches avancées dans ce domaine ou pour appliquer ces compétences dans des contextes professionnels liés à la culture, à l'édition ou à la médiation patrimoniale.

Modalités d'évaluation

-
- L'unité d'enseignement **"Découverte : Littérature orale"** (2 crédits ECTS, coefficient 2). Avec un coefficient 2, cette UE valorise particulièrement l'implication des étudiants dans des travaux concrets (analyses de performances, projets collectifs) tout en offrant des bases solides pour des recherches ultérieures ou des applications professionnelles dans le domaine culturel. Le volume de 2 crédits reflète son caractère introductif tout en reconnaissant l'investissement nécessaire pour maîtriser les concepts clés de cette discipline à la croisée des sciences humaines.

- Cette UE peut servir de socle pour des approfondissements en M2 ou être articulée avec d'autres matières du parcours (littérature comparée, anthropologie de l'imaginaire).

Calendrier

Programme détaillé : Littérature orale

Crédits : 2 | **Coefficient :** 2

Modalités :

- **Présentiel :** 15 semaines de 1h : 30 – CM/TD
- **Travail personnel par semestre :** 55h (lectures, analyses, préparation des évaluations)

Semaine	Thématique	Objectifs spécifiques	Activités en présentiel	Travail personnel requis
1	**Introduction à la littérature orale** • Définitions • Fonctions	Cerner les spécificités de l'oralité comme mode d'expression littéraire	CM interactif + écoute d'extraits audio	Lecture : P. Zumthor (extraits)
2	**La tradition orale** • Définition • Mécanismes de transmission	Comprendre la dynamique culturelle de l'oralité	TD : comparaison de traditions orales	Recherche d'un exemple local
3-4	**La mythologie** • Caractéristiques • Fonctions • Études comparatives	Analyser les mythes comme systèmes symboliques	CM : approche structurale TD : création d'arbre mythologique	Lecture : Dieterlen
5-6	**L'épopée** • Définition • Étude de cas mondiaux • Performance	Appréhender la dimension vivante du genre épique	Analyse de formules récurrentes	Transcription annotée
7	**La légende** • Différences avec le mythe • Contextes	Distinguer les fonctions sociales des légendes	Enquête sur légendes urbaines	Collecte de témoignages

Semaine	Thématique	Objectifs spécifiques	Activités en présentiel	Travail personnel requis
	culturels			
8	**Le conte** • Typologie • Structures narratives	Appliquer les outils proppiens	Atelier comparatif	Analyse Hampâté Bâ
9	**La fable** • Origines • Universalité	Explorer la dimension didactique	Adaptation orale de fables	Création personnelle
10	**Les chants** • Fonctions rituelles • Analyse musicale	Lier texte et performance musicale	Décryptage de chants traditionnels	Enquête familiale
11	**Petites formes** • Proverbes • Devinettes	Saisir la densité sémantique	Jeu de restitution contextuelle	Collecte commentée
12	**Récits de vie** • Valeur testimoniale • Méthodologie	Approcher l'oralité comme archive	Analyse de témoignages	Interview transcrite

Bibliographie

Ouvrages fondamentaux

- **Paul Zumthor**, *Introduction à la poésie orale* (1983).
- **Walter Ong**, *Orality and Literacy* (1982).
- **Ruth Finnegan**, *Oral Poetry* (1977).
- **Jean Derive**, *L'Épopée, unité et diversité d'un genre* (2002).

Études comparatives

- **Isabelle Cadoré & François Suard**, *L'Épopée : un outil pour penser le monde* (2017).
- **Véronique Gély**, *Mythe et littérature* (2010).

Anthologies

- **Amadou Hampâté Bâ**, *Contes initiatiques peuls* (1994).

- **Germaine Dieterlen**, *Mythes et légendes d'Afrique* (2007).

Articles et ressources en ligne

- Revue *Cahiers de Littérature Orale* (OpenEdition).
- Archives sonores (CNRS, Musée du Quai Branly, UNESCO).

6. Ressources complémentaires

- **Films/documentaires** : *L'Homme de paroles* (1988, M. Jendly), *Griot* (2012, S. Diop).
- **Podcasts** : *Les Voix du monde* (France Culture), *Épopées africaines* (RFI).

7. Informations pratiques

- **Langue du cours** : Français (lectures possibles en anglais).
- **Prérequis** : une connaissance des théories littéraires est un plus.
- **Plateforme** : Moodle (dépôt des travaux, ressources supplémentaires).

Cours N° 1

Qu'est ce que la littérature orale ?

1. Définition de la littérature orale

La littérature orale désigne l'ensemble des productions culturelles et narratives transmises verbalement, sans support écrit initial. Elle se caractérise par :

- **La performance** : Le récit prend vie à travers la voix, les gestes et l'interaction avec l'auditoire (*Zumthor, 1983 : « une parole en acte »*).
- **La variabilité** : Un même conte ou mythe existe en multiples versions, adaptées au contexte (*Ong, 1982 : « l'oralité n'existe que dans l'instant »*).
- **L'éphémère** : Contrairement à l'écrit, elle disparaît après sa performance, sauf si elle est enregistrée ou transposée à l'écrit.

Exemple théorique :

Les travaux de Ruth Finnegan (*Oral Poetry*, 1977) montrent que la poésie orale utilise des formules fixes (répétitions, rimes) pour faciliter la mémorisation.

2. Fonctions de la littérature orale

Elle remplit des rôles essentiels dans les sociétés traditionnelles et contemporaines :

Fonction	Description	Exemple concret
Transmission	Préservation des savoirs historiques, religieux ou techniques.	Les *griots* d'Afrique de l'Ouest gardent la mémoire des généalogies et des événements.
Cohésion sociale	Renforce l'identité collective à travers des récits partagés.	Les *épopées homériques* unissaient les Grecs autour d'un passé commun.
Pédagogie	Initiation morale ou spirituelle (contes	Les *mythes amérindiens* expliquent les phénomènes naturels (ex. : le Coyote

Fonction	Description	Exemple concret
	étiologiques, fables).	trickster).
Résistance	Outil de préservation linguistique ou culturelle face à la domination.	Les *chants mapuches* (Chili) ont maintenu la langue face à la colonisation.
Divertissement	Dimension ludique et artistique.	Les *veillées contées* en Europe médiévale ou africaine.

Citation clé :

« Un vieillard qui meurt est une bibliothèque qui brûle » (**Hampâté Bâ**), soulignant l'urgence de sauvegarder ces traditions.

3. Exemples par genre

Voici des illustrations concrètes de la littérature orale à travers le monde :

A. Mythes

- **Grèce antique** : *La Théogonie d'Hésiode* (originellement transmise oralement).
- **Afrique** : Le *mythe de création dogon* (Mali), raconté lors de cérémonies.
- **Amérindiens** : Les récits du *Corbeau* (Alaska) ou du *Coyote* (Sud-Ouest américain).

B. Épopées

- **Europe** : *La Chanson de Roland* (médiévale, chantée par les troubadours).
- **Afrique** : *Soundjata* (Mali), relatant la fondation de l'empire mandingue.
- **Asie** : *Le Mahabharata* (Inde), encore performé aujourd'hui en théâtre traditionnel.

C. Contes

- **Version orale vs écrite** : *Cendrillon* existe dans 700 variantes orales (Perrault n'en a fixé qu'une).
- **Afrique** : Les *contes d'Anansi* (araignée-trickster), diffusés par la diaspora.

D. Formes brèves

- **Proverbes** : « *Qui veut noyer son chien l'accuse de la rage »* (version orale avant La Fontaine).
- **Devinettes** : Utilisées dans les sociétés bantoues pour éduquer les enfants.

E. Chants

- **Rituels** : Les *chants de griots* (Sénégal) accompagnent les cérémonies.
- **Travail** : Les *chants de marins* bretons rythmaient les manœuvres.

Synthèse

La littérature orale est un phénomène vivant, à la fois :

- Un art de la parole performée et mouvante.
- Un système de transmission, de résistance et de lien social.
- Une diversité de genres adaptés à chaque culture.

Texte d'appui : Conte africain court

Le lièvre et le lion

Un jour, le lion, roi des animaux, décida de se reposer au bord de la rivière. Le lièvre, malin comme toujours, s'approcha :

- Ô roi ! La rivière dit qu'elle est plus forte que vous !

Furieux, le lion rugit, entra dans l'eau et se noya. Le lièvre, riant, déclara :

- Celui qui croit tout ce qu'on dit finit souvent au fond du fleuve !

✍ Exercices

I. Compréhension du texte (Le lièvre et le lion)

1. Quel est le personnage le plus intelligent du conte ? Justifie.
2. Quelle est la ruse utilisée par le lièvre ?
3. Quelle leçon ce conte cherche-t-il à transmettre ?
4. À quel type de texte oral appartient ce récit ? Pourquoi ?

II. Réflexion sur la littérature orale

1. Quelle est la différence principale entre littérature orale et littérature écrite ?
2. Pourquoi la transmission orale est-elle importante dans les sociétés sans écriture ?
3. Quels risques court la littérature orale aujourd'hui ? Comment la préserver ?

III. Exercices de langue et de style

1. Trouve trois expressions ou proverbes oraux de ta culture et explique leur sens.
2. Réécris un court proverbe ou une chanson orale que tu connais, puis transforme-la en un petit dialogue entre deux personnages.
3. Observe les répétitions dans un conte traditionnel de ta culture. Quelle est leur utilité ?

IV. Production écrite ou orale

Sujet : Invente un conte oral de 10 à 15 lignes mettant en scène un animal rusé et une leçon de vie.

→ Utilise un style narratif simple, avec des dialogues et une morale à la fin.

→ Tu peux l'écrire ou le raconter à voix haute et l'enregistrer.

Cours N°2

La tradition orale : définition et fonctions

1. Définition

La **tradition orale** désigne l'ensemble des savoirs, récits et pratiques culturelles transmis de génération en génération par la parole, sans recours systématique à l'écrit. Selon **Jan Vansina** (*Oral Tradition as History*, 1985), elle constitue une "chaîne de témoignages" où chaque transmission implique une recréation partielle du message originel. Cette dynamique se distingue par trois caractéristiques fondamentales :

- **Variabilité** : Un même récit existe en multiples versions, adaptées au contexte socio-historique (ex. : les 200 variantes du *Conte du Petit Poucet* recensées par **Paul Delarue**).
- **Performance** : La narration intègre des éléments para-textuels (gestes, intonation, interaction avec l'auditoire), comme l'a montré **Richard Bauman** (*Verbal Art as Performance*, 1977) à travers l'étude des conteurs irlandais.
- **Mémoire collective** : Elle fonctionne comme un "archivage vivant" (**Maurice Halbwachs**, *La Mémoire collective*, 1950), où la conservation dépend des mécanismes sociaux de répétition ritualisée (formules mnémotechniques, cadres narratifs fixes).

2. Fonctions

La tradition orale remplit des rôles à la fois pragmatiques et symboliques au sein des sociétés :

a) Transmission des savoirs

- **Savoirs historiques** : Les généalogies des **griots mandingues** (Afrique de l'Ouest) préservent la chronologie dynastique sur plusieurs siècles (**D.T. Niane**, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, 1960).
- **Connaissances écologiques** : Les chants de navigation polynésiens (*mele koihonua*) encodent des données astronomiques et maritimes (**David Lewis**, *We, the Navigators*, 1972).

b) Légitimation du pouvoir

Les épopées fondatrices (ex. : *L'Iliade* en Grèce antique, le *Popol Vuh* maya) servent à justifier l'ordre social en le reliant à un passé mythifié, comme l'a analysé **Eric Hobsbawm** (*The Invention of Tradition*, 1983).

c) Régulation sociale

- **Contrôle normatif** : Les proverbes bambaras (« *La parole est comme la noix de palme: amère mais nourrissante* ») sanctionnent les comportements déviants (**Véronique Görög-Karady**, *Noirs et Blancs*, 1976).
- **Résolution des conflits** : Chez les **Nuer** (Soudan), les poésies chantées (*cieng*) servent de médiation dans les disputes (**E.E. Evans-Pritchard*, *Les Nuer*, 1940).

d) Résistance culturelle

En contexte colonial, l'oralité a permis de préserver des langues menacées (ex. : les chants mapuches au Chili) ou de coder des messages subversifs, comme les spirituals afro-américains étudiés par Lawrence Levine (*Black Culture and Black Consciousness*, 1977).

Exemple paradigmatique

Le cas des **troubadours occitans** illustre cette dualité fonctionnelle :

leurs *cansos* transmettaient à la fois un savoir poétique technique (théorie de l'*amor cortes*) et servaient d'outil de cohésion politique durant la croisade des Albigeois (**Michel Zink**, *La Subjectivité littéraire*, 1985).

Extrait de discours d'Amadou Hampâté Bâ (UNESCO, 1960)

« En Afrique traditionnelle, lorsqu'un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle. Car toute la science de la société, toute l'histoire du peuple, toute la sagesse accumulée au fil des générations, sont transmises oralement, sans aucun écrit. Le vieux est le dépositaire vivant de cette mémoire. À travers proverbes, contes, généalogies, récits cosmogoniques, c'est toute une vision du monde qui est véhiculée. L'oralité n'est pas absence de civilisation ; elle est un autre mode de conservation, plus fragile peut-être, mais infiniment humain. »

Texte à Lire

La littérature orale Un trésor vivant Conférence prononcée à la Faculté des Lettres de l'Université de Kyoto le 15 février 2006 Bernadette BRICOUT

(Université de Paris VII-Denis Diderot).

Relisons donc ces quelques lignes d'A la Recherche du temps perdu dont Jo Yoshida fut un analyste éminent. Isolé dans sa chambre d'enfant, le jeune narrateur contemple sur le mur les merveilleuses images de la lanterne magique que lui a donnée sa grand-mère. Ainsi découvre-t-il la légende de Geneviève de Brabant. L'héroïne se promène sur la lande déserte tandis que le perfide Golo silencieusement s'approche: « Le château et la lande étaient jaunes et je n'avais pas attendu de les voir pour connaître leur couleur car, avant les verres du châssis, la sonorité mordorée du nom de Brabant me l'avait montré avec évidence ». Le narrateur évoque la fascination mêlée d'effroi que faisaient naître en lui ces images dorées d'une histoire très ancienne. A l'origine de la Recherche il y eut peut-être une légende et une lanterne magique. "Il était une fois", "Once upon a time", "Es war einmal", "Mukashi, mukashi". Ces formules permettent d'entrer dans un pays ancien et pourtant toujours neuf. Car, si les contes ont les contours des paysages familiers, ils restent une terre ignorée. On croyait autrefois que pour découvrir l'oiseau de vérité ou l'eau qui rend verdeur de vie il fallait partir de chez soi, gagner par delà l'horizon d'improbables contrées que l'esprit ne peut concevoir pour parvenir un jour tout au bout de la terre, là où le monde se termine par une palissade de rondins. On peut donc prendre la clé des contes comme l'on prend la clé des champs pour une lecture buissonnière. La clé des contes, c'est du reste le titre du livre que j'ai publié aux Editions du Seuil en 2005 - un livre qui ouvre des chemins pour pénétrer dans la forêt des contes. C'est un voyage plein de surprises, à l'image de celui du héros des frères Grimm dans le conte de La clef d'or. «En plein hiver, un jour qu'il était tombé beaucoup de neige, un jeune homme pauvre fut obligé de sortir pour aller chercher du bois et le ramener sur sa luge. Le bois ramassé et la luge chargée, il avait trop froid pour rentrer, et il voulut d'abord se faire un petit feu pour se réchauffer un peu. Il commença par déblayer la neige avec le pied, mais quand il eut débarrassé un petit coin et mis le sol à nu, il y trouva une petite clef d'or. Croyant alors qu'où se trouve la clef doit aussi se trouver la serrure correspondante, il se mit à creuser la terre et découvrit, en effet, une cassette de fer. «Pourvu que ce soit la clef! Souhaita-t-il. Dans la cassette, ce sont sûrement des choses précieuses.» Il chercha, mais il n'y avait pas de trou de serrure: apparemment, il n'yen avait pas. Et pourtant si, tout à la [m, il en découvrit un, mais si minuscule qu'on pouvait à peine le voir. Il essaya: mais oui ! La clef entrait

parfaitement. Il lui donna un premier tour; mais à présent il faut attendre qu'il ait [mi d'ouvrir et qu'il ait soulevé le couvercle pour savoir quelles merveilles contenait la cassette ».

Quand on parle de littérature, on pense à des textes écrits ou imprimés, jamais à des textes oraux. C'est pourtant par une expression paradoxale - la littérature orale - que Paul Sébillot désigne dès 1881 l'ensemble des textes transmis de bouche à oreille, hérités d'une tradition séculaire et stylisés par l'usage. Ces textes, venus d'ailleurs et de plus loin que nous, sont le vivant trésor de la mémoire humaine. « Un vieillard qui meurt, c'est une bibliothèque qui brûle », dit le grand écrivain africain Hamadou Hampate Ba. Cette phrase résonne déjà comme un proverbe. Dans la littérature orale on rencontre des récits (mythes, contes, légendes) aussi bien que des "petits genres"(proverbes, devinettes, comptines, formulettes). Ainsi, lorsque je dis: «La parole est d'argent, mais le silence est d'or», je sais que je suis un maillon dans une chaîne de transmission qui s'inscrit dans la longue durée. Qui peut dire où et quand ces proverbes naquirent ?

Des milliers de versions de Cendrillon ont été collectées dans le monde entier. Comment se fait-il que certains motifs se retrouvent à peu près partout? Au XIXe siècle, on pensait que les contes étaient originaires d'un berceau commun - l'Inde - et qu'ils avaient ensuite été colportés de par le monde. Telle était du moins la thèse de l'école indianiste. D'autres avec Jung préférèrent invoquer une ressemblance fondée sur les archétypes de l'inconscient collectif. Les conteurs vous diront que les contes sont des arbres de mots: comme les arbres, ils sont verts, sous toutes les latitudes. Si la littérature orale a perduré jusqu'à nos jours, c'est qu'elle répondait à de multiples attentes dans les sociétés traditionnelles. On l'a présentée souvent comme un simple passe-temps pour les personnes exclues de la vie active, c'est- à-dire les vieillards et les petits enfants. Le grand Cicéron parlait déjà des jabulae aniles, des contes de vieilles ou de nourrices, bavardages oubliables. Le grand Cicéron avait tort. Diffusée par les hommes et les femmes, la littérature orale permettait de tisser entre toutes les générations une relation vivante, elle enseignait les règles du jeu social. Dans les sociétés traditionnelles elle remplissait des fonctions dont l'importance est souvent méconnue. La première d'entre elles concerne l'apprentissage du langage, le jeu avec les mots et le jeu sur les mots, vecteur de liberté. L'apprentissage de la prononciation se fait à partir de ces formulettes qui exigent une virtuosité langagière: virelangues (<< Didon dîna, dit-on, du dos dodu d'un dodu dindon»). Ces formulettes de volubilité que les enfants se plaisent à prononcer très rapidement jouent le même rôle que les petits cailloux chers à l'orateur Démosthène. Aujourd'hui encore, les acteurs et les hommes politiques utilisent ces

virelangues, lorsqu'ils répètent leurs discours. D'autres formulettes participent de l'apprentissage du monde: celles qui permettent d'explorer un visage (<< Menton d'or, bouche d'argent, nez de cancan »), celles qui permettent de nommer les doigts de la main, notre premier théâtre:

Voici ma main.
Elle a cinq doigts.
En voici un,
En voici deux,
En voici trois.
Celui-ci, le petit bonhomme,
C'est le gros pouce qu'il se nomme.
L'index qui montre le chemin,
C'est le second doigt de la main.
Entre l'index et l'annulaire,
Le majeur paraît un grand frère.
L'annulaire porte un anneau.
Avec sa bague il fait le beau.
Le minuscule auriculaire
Marche à côté de l'annulaire.
Regardez mes doigts travailler:
Chacun fait son petit métier.

Grâce aux formulettes, nous avons appris à compter (<< Un deux trois je m'en vais au bois»), nous avons appris la rapidité en jouant à (<< Pierre papier ciseau »), nous avons appris l'endurance grâce à ces randonnées qui permettent de rythmer la marche ; nous avons appris une ronde qui peut s'arrêter instantanément (<<un, deux, trois, soleil»). Si cette poésie est l'enfance de l'art, elle est aussi art de l'enfance - une enfance qui est celle de l'humanité. La littérature orale est au nombre des arts premiers, elle concerne toutes les générations, car si les enfants ont leur propre folklore dans les cours de récréation, les mythes, les contes, les légendes étaient destinés à l'ensemble de la communauté. Les plus vieux poèmes sont peut-être ces formulettes mystérieuses, rimées, rythmées, psalmodiées, qui résonnent au cœur des contes:

Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir?

- Je ne vois rien que le soleil qui poudroie et l'herbe qui verdoie.

La littérature orale nous propose parallèlement une approche poétique et sensible du monde. Nous savons par les travaux de Piaget et de Wallon que l'enfant est animiste jusqu'à l'âge de raison. Pour lui, la pierre est vivante puisqu'elle roule sur la pente et le torrent aussi puisqu'il dévale la montagne, et la flamme de la chandelle puisqu'elle tremble dans le vent.

Or, cette façon de percevoir les objets qui nous environnent est exactement celle que nous proposent les devinettes : elles donnent à voir sous un jour saisissant le mystère de la vie, elles abolissent les cloisons dont notre monde est hérissé. Qu'est-ce qui passe dans le bois sans déchirer sa robe de soie? Le rayon de soleil qui filtre entre les arbres. Un petit bonhomme sur un encrier; quelle est la couleur de son tablier? -Bleu. C'est la chanson du porte-plume, celle des matins de rentrée. J'ai cinq bœufs attelés à ma charrue. Cette charrue laboure la terre blanche ou noire? - La plume. C'est la chanson des écoliers, celle des pleins et des déliés, celle des lignes sur les cahiers. - Je vois venir mon père coiffé d'un bonnet rouge, dit une devinette africaine pour évoquer l'aurore. Et l'homme heureux ouvre sa porte pour laisser entrer le soleil.

Outre leur densité poétique, les devinettes sont toujours une manière ludique d'établir un rapport de forces. Dans la devinette en effet, je pose à l'autre une question. Mais de cette question je connais la réponse. L'autre sait que je sais. L'épreuve est pour lui seul. « Devine ou meurs », tel est l'enjeu de l'énigme posée par le Sphinx à Œdipe. Les devinettes de nos cours de récréation sont des énigmes affaiblies : l'enfant qui ne connaît pas la réponse donne sa langue au chat, ce qui est déjà une forme de sacrifice. Dans certaines ethnies africaines, chez les Dogons par exemple, il est interdit aux enfants de poser des devinettes à de plus âgés qu'eux, car ce serait une manière de tester, donc de mettre en péril le savoir et l'autorité des ancêtres.

Une autre fonction de la littérature orale, c'est de nous donner à entendre les voix de l'univers par le biais de l'imitation. Il convient d'évoquer ici ces récits que l'on appelle des mimologismes : ils nous proposent une interprétation humaine des chants d'oiseaux, des cris d'animaux, du tintement de la cloche, d'un froissement de feuilles, de tous ces bruits que nous entendons tout au long du jour sans comprendre ce qu'ils ont à nous dire. Car ils parlent un langage obscur dont nous avons perdu la clé.

C'est l'histoire d'un fermier qui ne veut pas payer ses dettes. La caille lui dit: « -Paye tes dettes, paye tes dettes ». La perdrix dit: « - Paiera-t-i, paiera-t-i, paiera-t-i ». L'oie criaille: « -J'paierons, j'paierons, j'paierons». Les canards nasillards: « -Quand, quand, quand ?». Et le mouton bêlant: «Jamais».

Ces voix de l'univers résonnent jusque dans les contes merveilleux. Comment ne pas penser ici à l'épisode de l'essayage de la pantoufle pendant lequel Cendrillon est dissimulée aux regards ? Sa marâtre ou ses sœurs l'ont par précaution reléguée dans la maison. Sa sœur se taillade le pied pour réussir l'épreuve et prend un chemin qu'elle croit être celui du bonheur et des honneurs lorsque des colombes dans la version des frères Grimm viennent à point nommé dénoncer la supercherie: de la pantoufle le sang coule et la vraie fiancée n'est pas celle qu'on croit. Elle est demeurée au logis, sans doute dans les cendres de l'âtre. La formulette imitative suggère leur roucoulement:

Roucou, roucou,
Dans la pantoufle le sang coule.
L'escarpin est trop petit,
La véritable fiancée est encore au logis.

Les mimologismes nous renvoient à ce temps où les bêtes parlaient. Il suffit de tendre l'oreille. Dans les sociétés traditionnelles la littérature orale constituait en outre pour les auditeurs une mémoire dont les récits rétrospectifs mêlaient diverses modalités du temps dont Daniel Fabre et Jacques Lacroix nous ont proposé un inventaire éclairant: le temps mythique, celui des origines, radicalement coupé du nôtre, temps de la création qui vit Izanami et Izanagi jouer aux jeux d'amour, Izanami mourir de la brûlure secrète que lui fit en naissant l'ardent Kagusutchi, Izanagi chercher au royaume des ombres son épouse et sœur bien-aimée ; le passé indéfini du conte merveilleux (<< Il était une fois »), le temps historique, mais d'une histoire discontinue qui laisse dans l'ombre des siècles entiers pour retenir des faits saillants - ce temps-là est particulièrement présent dans les légendes ; le temps familial qui de génération en génération nous fait très rapidement remonter à l'Ancien Régime (<< Le grand-père de mon grand-père de mon grand-père a vécu cela »), le temps personnel enfm, évocation nostalgique et souvent idéalisée du passé: «De mon temps» (<< Watashino korowa »), « De mon temps les filles étaient sages, les hommes virils, les saisons lumineuses, les fruits plus savoureux et le ciel plus bleu qu'à présent». Cet âge d'or, tout à la fois proche et lointain, a les couleurs du temps perdu: c'est celui de la jeunesse du récitant.

Une autre fonction importante de la littérature orale est de proposer des modèles, des repères pour apprendre à vivre. Cette fonction est particulièrement présente dans la légende qui constitue souvent un récit exemplaire et donc à méditer. Ainsi la légende de Yamato-takeru no Mikoto qui combattit les Kumaso dans le Kyûshû et les Ezo dans le Kantô représente un modèle d'héroïsme pour tous les samourais. Oto-Tachibana Hime en se jetant dans la mer dans la baie de Sagami pour apaiser une tempête dans laquelle son époux risquait de périr offrit au monde un exemple d'amour véritable que toutes les femmes admirent, y compris la princesse Michiko.

Cette fonction morale est le fondement même des contes d'avertissement, les seuls récits oraux qui aient été conçus à l'usage exclusif des enfants. Ils visent à les mettre en garde contre les dangers qui les guettent - l'eau, le feu, le brouillard, la nuit, le loup dans la forêt, la bonne vieille qui vous offre une pomme luisante. Ces récits sont construits selon un schéma très simple: une interdiction est formulée que le héros transgresse, appelant ainsi sur lui le châtiment. Ainsi at-on pu menacer les enfants du Père fouettard, du croquemitaine, du loup-garou, quand ils n'étaient pas sages, utilisant jusqu'à l'excès le pouvoir de ces récits qu'on a parfois assimilés à une pédagogie de la peur mais qui fournissent au jeune enfant des repères clairement lisibles. Les mythes et les contes étiologiques répondent à une autre attente : ils offrent des explications poétiques sur l'origine de l'univers. Comment sont nés le ciel et la terre, la lune et les étoiles ? Quel grand horloger fait battre le cœur du monde ? Quelles forces secrètes animent les astres et les marées ? Pourquoi le jour cède-t-illa place à la nuit? Les contes étiologiques qu'on appelle encore des pourquoi proposent des récits qui répondent aux questions quotidiennes que l'enfant se pose et nous pose. Pourquoi le rossignol ne chante-t-il que la nuit? Pourquoi la neige est-elle blanche et la nuit noire? Pourquoi les ours n'ont-ils pas de queue ? Pourquoi les haricots portent-ils une petite couture sombre sur le dos ? A toutes ces questions les contes étiologiques offrent une réponse inattendue. En chacun d'eux, même le plus ténu, s'écrit l'histoire du monde.

La dernière fonction de la littérature orale que j'évoquerai ici est peut-être la plus importante. Loin d'être perçue comme un loisir, ce qui est le cas aujourd'hui, cette littérature obéissait à des nécessités fonctionnelles : elle accompagnait une tâche accomplie en commun - couture, dentelle, vannerie, tissage, fabrication d'outils, semailles et moissons -, elle ponctuait la succession des gestes, leur répétition régulière, le minutieux exercice de techniques fortement ritualisées qui entretiennent des liens privilégiés au secret et au sacré.

Songeons aux danses populaires appelées dengaku qui dans les campagnes japonaises accompagnent les grands travaux dans les rizières : labourage (tamai-odori), soins donnés aux jeunes pousses de riz (ta-asobi), repiquage du riz (ta-ue-odori). La transplantation des pousses de riz était accompagnée de chants érotiques et de pantomimes évocatrices de fertilité. Le cycle des ta-ue zôshi rassemble plus d'une centaine de chants traditionnels qui étaient vocalisés par les femmes à cette occasion et furent réunis en un recueil à la fm du XVIe siècle. D'autres chants permettaient d'invoquer l'esprit de la pluie, de gravir une colline ou de célébrer l'arrivée du printemps. On dansait, on chantait des ballades (utagaki) , on mangeait et buvait, on récitait des poèmes et l'on batifolait joyeusement. Cette licence des esprits et des corps s'inscrit dans des rites de fertilité. Du reste, la fonction fécondante de la littérature orale est depuis longtemps attestée. Parole de nuit, le conte est une parole de désir qui éveille les forces de vie : « Si l'on cessait de raconter des contes, disent les Dogons au Mali, il n'y aurait plus de naissances, il n'y aurait plus de mariages ».

Ainsi la littérature orale est-elle tout à la fois un jeu, une mise à l'épreuve, une interprétation des voix de l'univers, une mémoire, une morale, un système d'explication des origines, une parole fécondante. Elle crée des liens entre les générations, entre les sexes, entre les vivants et les morts, entre notre univers et le monde invisible. Elle donne à entendre ce qu'un conte yiddish appelle joliment la "musique du cœur du monde".

« Savez-vous quelle différence il y a entre un conteur et un maître de la parole? disait à Bamako un conteur bambara. Quand un conteur parle, les femmes et les enfants se taisent. Mais quand un maître de la parole parle, non seulement les femmes et les enfants se taisent, mais les hommes eux-mêmes se taisent, les oiseaux dans les arbres s'arrêtent de chanter et le toit des huttes se soulève ».

Il nous faut donc relire ces récits toujours neufs, venus d'un autre temps et qui nous survivront. C'est l'antique trésor de la mémoire humaine, c'est un arbre bruissant, c'est un arbre de vie.

Souvenons nous de la formulette d'ouverture des contes merveilleux en Bretagne, telle que la rapporte Pierre Jakez Helias dans Les autres et les miens : elle nous invite à recueillir et à manger les fruits de l'arbre.

Dans mon jardin, j'ai un arbre de pommes
Qui produit des fruits plus tendres que le pain.
Mais pour goûter ce pain de pommes,

Il vous faut étendre sous l'arbre,

Avec dans la main deux sous de sagesse,

Un grand sac vide sous la tête

Pour ramasser tout ce qui tombe.

Moi, je vous le dis, ma récolte est faite

Et mon sac tout plein de merveilles

Que je raconte à qui les veut.

Écoutez et vous entendrez !

Le dos de l'âne est pour le bât,

Qui sur le chien ne tiendrait pas.

C'est un conte extraordinaire,

Cent fois plus vieux que père et mère,

Mais il faut seller votre chien

Si vous voulez comprendre bien.

Les sourds des deux tympans

Porteront la nouvelle aux absents

Et les aveugles des deux yeux

Feront voir aux doubles boiteux

L'endroit où s'est passé le jeu. II y avait une fois...

Notes

1. Jacob et Wilhelm Grimm, Les Contes. Traduction d'Armel Guerne.

2. Daniel Fabre et Jacques Lacroix, La tradition orale du conte occitan, Paris, PUF, 1973, volume 1, p. 106.

Bibliographie

Nicole BELMONT, Poétique du conte, Paris, Gallimard, 2001.

Bernadette BRICOUT, La clé des contes, Paris, Editions du Seuil, 2005.

CALAME-GRIAULE, Geneviève, Des Cauris au marché. Essai sur les contes africains, Paris, Mémoires de la Société des Africanistes, 1987.

Louis FREDERIC, Le Japon. Dictionnaire et civilisation, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996.

Marcel GRIAULE, Dieu d'eau. Entretiens avec Ogotemmêli, Paris, Editions du Chêne, 1948 ; Fayard, 1966.

Daniel FABRE, Jacques LACROIX, La tradition orale du conte occitan, Paris, PUF, 1973, 2 vol.

Jacob et Wilhelm GRIMM, Les Contes, traduction d'Armel Guerne, Paris, Flammarion, coll. «L'âge d'or», 1967.

Per Jakez HELIAS, Les autres et les miens, Paris, Plon, 1977. Marcel PROUST, A la recherche du temps perdu, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1989. YANAGITA Kunio, Contes du Japon d'autrefois, Traduction Geneviève Sieffert, Presses Orientalistes de France, 1983.

Paul ZUMTHOR, Introduction à la poésie orale, Paris, Seuil, 1983.

✍ Analysez le texte prononcé par Bernadette Bricout

Introduction

La conférence intitulée *La littérature orale, un trésor vivant*, prononcée par Bernadette Bricout à l'Université de Kyoto en 2006, s'inscrit dans une réflexion sur la mémoire, la parole et l'imaginaire collectif. Professeure à l'Université de Paris VII-Denis Diderot, Bricout aborde la littérature orale non comme un vestige du passé, mais comme une forme vivante de savoir, de poésie et de lien social. Son propos articule plusieurs perspectives, littéraire, anthropologique, linguistique et symbolique, pour montrer que la parole transmise de bouche à oreille constitue un patrimoine immatériel universel, porteur des valeurs, des émotions et de la créativité humaine.

I. La littérature orale, source et mémoire de la création

La conférencière Bricout ouvre sa réflexion par une référence à Proust et à la lanterne magique de son narrateur, soulignant ainsi que toute création littéraire plonge ses racines dans l'imaginaire oral. Les mots et les récits ancestraux deviennent les premiers foyers de la mémoire poétique, et les formules inaugurales telles que *« Il était une fois »* ou *« Mukashi,*

mukashi » marquent l'entrée dans un espace symbolique où le temps se suspend. En rappelant que l'expression « littérature orale » fut forgée en 1881 par Paul Sébillot, l'autrice met en évidence le paradoxe fondateur de cette notion : associer l'éphémère de la voix à la permanence du texte. La citation d'Hamadou Hampâté Bâ**,** « Un vieillard qui meurt, c'est une bibliothèque qui brûle », exprime avec force cette idée de la parole comme archive vivante. Ainsi, la littérature orale apparaît comme un trésor collectif, préservant les savoirs, les mythes et les imaginaires des peuples.

II. Les fonctions pédagogiques et poétiques de la parole transmise

Bricout montre ensuite que la littérature orale joue un rôle fondamental dans l'apprentissage du langage et la construction du rapport au monde. Les comptines, proverbes et virelangues initient l'enfant à la musicalité du verbe et au jeu avec les sons : la parole devient à la fois outil de connaissance et matière d'expression. Ces jeux linguistiques, semblables à des exercices d'articulation, assurent la transmission d'une intelligence du langage ancrée dans le corps et la mémoire.
Bricout s'appuie sur Piaget et Wallon pour rappeler que l'enfant, animé par une perception animiste, attribue vie et mouvement aux objets. Les devinettes et mimologismes, en donnant voix aux éléments naturels, traduisent cette vision poétique du monde : elles ré-enchantent le réel et restaurent une continuité entre l'humain et le cosmos. Ce langage imagé, ludique et symbolique manifeste la puissance créatrice de la parole, capable de donner forme et sens au vivant.

III. La littérature orale comme lien social et culturel

La littérature orale ne se limite pas à un jeu d'enfants : elle constitue un tissu de sociabilité. Bricout rappelle qu'elle tissait les relations entre générations dans les sociétés traditionnelles. Elle évoque la transmission intergénérationnelle lors des veillées ou des travaux collectifs, où contes, chansons et légendes rythmaient les gestes du quotidien. Les exemples des chants agraires japonais (dengaku, ta-ue-odori) illustrent cette fusion entre parole, travail et nature. La littérature orale accompagnait les cycles agricoles, les rites de fécondité et les célébrations de la vie. Cette parole, ritualisée et féconde, avait une fonction cosmique : elle participait à la régénération du monde. Ainsi, comme le disent les Dogons du Mali**,** « si l'on cessait de raconter des contes, il n'y aurait plus de naissances ».

IV. La fonction morale et initiatique des récits oraux

Parallèlement à son rôle social, la littérature orale assume une fonction éducative et éthique. Les contes d'avertissement et les légendes héroïques, tels que celles du Japon ancien, proposent des modèles de conduite et des valeurs exemplaires. En opposant transgression et punition, courage et lâcheté, fidélité et ruse, ils enseignent les règles du vivre-ensemble. Loin d'être une simple distraction, le conte devient outil d'initiation morale et pédagogie symbolique. En cela, il s'inscrit dans la longue durée d'une tradition où la parole n'instruit pas seulement l'esprit, mais forme l'âme et le cœur. Les récits étiologiques, quant à eux, remplissent une fonction cognitive : ils offrent des explications poétiques de l'univers, répondant aux questions fondamentales de l'enfance, « pourquoi la nuit est noire », «pourquoi les ours n'ont-ils pas de queue », en leur donnant la valeur d'une sagesse imagée.

V. La parole comme souffle du monde : une poétique de la vie

Dans la dernière partie de la conférence, Bricout élargit sa réflexion à la dimension spirituelle de la littérature orale. Elle montre que les récits, chants et formulettes ne se contentent pas de conserver le passé : ils le réactualisent à chaque énonciation. La parole devient alors principe vital, capable de créer des liens entre les vivants et les morts, entre l'humain et l'invisible. En citant un conteur bambara qui distingue le simple conteur du «maître de la parole », Bricout souligne la puissance sacrée du verbe : celle qui suspend le monde et fait taire même les oiseaux. Cette sacralité de la parole rejoint les grandes traditions orales africaines, celtiques et asiatiques où raconter, c'est faire advenir la vie. L'image finale de l'« arbre de pommes » breton illustre cette fécondité : les contes sont les fruits de l'arbre de la mémoire, que l'auditeur doit cueillir avec « deux sous de sagesse ».

Conclusion

À travers cette conférence, Bernadette Bricout redonne à la littérature orale toute sa dignité esthétique, cognitive et spirituelle. Loin d'être un vestige archaïque, elle apparaît comme une parole vivante, un espace de transmission et de création continue. En reliant mythe, enfance, nature et mémoire, elle fait de la littérature orale un art total, à la fois jeu, rite, connaissance et célébration.

Dans un monde dominé par l'écrit et le numérique, l'appel de Bricout résonne comme une invitation à écouter de nouveau la voix du monde, à reconnaître dans le conte, le chant et la parole transmise les battements d'un cœur universel, celui de l'humanité elle-même.

✍ Exercices

Exercice d'analyse critique et méthodologique (à faire en classe ou à la maison)

Objectifs pédagogiques :

- Comprendre les enjeux culturels, épistémologiques et politiques de l'oralité.
- Analyser un discours à forte charge symbolique et culturelle.
- Réfléchir aux méthodes d'étude de la tradition orale dans un cadre académique.

Consignes (travail en petits groupes ou individuellement) :

1. **Analyse discursive**

   a. Quelle est la thèse défendue par Hampâté Bâ dans cet extrait ?
   b. Quels procédés rhétoriques ou métaphoriques emploie-t-il pour valoriser la tradition orale ?

2. **Enjeux de l'oralité**

   a. Pourquoi dit-on que la tradition orale est « fragile » ?
   b. Quels sont les risques de disparition ?
   c. Quel est le rôle du chercheur face à cette fragilité ? En quoi son approche diffère-t-elle de celle d'un simple collecteur de témoignages ?

3. **Méthodologie de recherche**

   a. Quelles méthodes pourrait-on mobiliser pour étudier scientifiquement la littérature orale (collecte, transcription, analyse structurale, approche ethnolinguistique) ?
   b. Quelles difficultés soulève l'étude de textes oraux par rapport à des textes écrits ? (variation, performance, contexte, etc.)

4. **Travail de production** *(au choix selon le temps disponible)* :
   a. Rédigez une fiche méthodologique pour la collecte d'un conte ou récit oral dans un village ou un quartier.

   b. Réalisez une brève mise en situation d'un entretien ethnographique avec un porteur de tradition (dialogue fictif, 15 lignes max).

c. Si possible : enregistrez et analysez un extrait de récit oral (chant, proverbe, conte, épopée) dans votre langue maternelle ou une langue locale.

Pistes de prolongement (pour devoir ou mémoire)

- Quel est le statut scientifique d'un texte oral ? Peut-on en faire une œuvre littéraire à part entière ?
- Comment articuler analyse sémiotique et analyse contextuelle dans l'étude d'un conte oral ?
- La transcription transforme-t-elle la parole vivante en « texte figé » ? Quels sont les enjeux de cette médiation ?

Cours N° 3

Les genres de la littérature orale : La Mythologie

1. Définition

La mythologie peut être définie comme l'ensemble des mythes d'un peuple, mais aussi comme la discipline qui les étudie. Le mot provient du grec ancien *muthos*, signifiant « récit», et *logos*, qui signifie « discours » ou « étude ». Ainsi, la mythologie est à la fois un corpus de récits fondateurs et une science humaine qui analyse les récits sacrés d'une culture. Un **mythe**, dans son sens le plus courant, est un récit symbolique, souvent transmis oralement, qui explique l'origine du monde, des êtres humains, des dieux, des institutions ou des phénomènes naturels. Ces récits ne prétendent pas à une vérité scientifique, mais véhiculent une vérité existentielle ou spirituelle. Contrairement au conte ou à la légende, le mythe est sacré et repose sur la croyance : il se déroule dans un temps originel et met en scène des êtres surnaturels. Mircea Eliade, grand historien des religions, souligne cet aspect intemporel et sacré lorsqu'il écrit : *« Un mythe, c'est une histoire vraie qui ne s'est jamais produite. »* Le mythe dépasse donc le simple récit pour devenir une structure de pensée collective et un moyen d'expression fondamental de l'imaginaire humain.

2. Fonction et caractéristiques

Les mythes remplissent plusieurs fonctions essentielles dans les sociétés humaines. Tout d'abord, ils ont une fonction explicative, appelée aussi fonction étiologique. Ils cherchent à donner un sens à ce qui paraît inexplicable : la création du monde, l'alternance des saisons, la mort, les catastrophes naturelles. Par exemple, dans la mythologie grecque, le récit de *Déméter et Perséphone* explique les saisons : lorsque Perséphone est retenue aux Enfers, sa mère Déméter, déesse des moissons, pleure sa fille, ce qui provoque l'hiver. Ensuite, les mythes ont une fonction sociale et politique : ils justifient les institutions, les lois ou la hiérarchie sociale. Le mythe de *Romulus et Rémus* légitime ainsi la fondation de Rome et le pouvoir de ses dirigeants. Une autre fonction majeure est la fonction psychologique, mise en lumière par Freud et Jung. Freud voit dans le *mythe d'Œdipe* une manifestation symbolique du désir inconscient, tandis que Jung y voit des archétypes universels. Enfin, les mythes ont une fonction spirituelle et symbolique : ils transmettent des vérités profondes par des images et des métaphores. Le mythe de *Prométhée*, qui vole le feu aux dieux pour l'offrir aux hommes, illustre le courage, la révolte, mais aussi le prix de la connaissance. Les

caractéristiques du mythe incluent des personnages surnaturels (dieux, héros, monstres), un cadre temporel sacré, une forte valeur symbolique, et une transmission d'abord orale. Joseph Campbell résume bien l'universalité du mythe en disant : *« Les mythes sont des rêves collectifs, les rêves sont des mythes individuels. »*

3. Les mythologies dans le monde

Les mythologies varient selon les civilisations, mais toutes visent à exprimer une vision du monde, un rapport au sacré et à l'humain. La mythologie grecque est sans doute la plus célèbre en Occident. Elle met en scène une galerie de dieux anthropomorphes comme Zeus, Héra, Athéna, et des récits structurés autour du destin, de la ruse, ou de l'hubris (la démesure). Par exemple, le mythe d'*Icare* symbolise le danger de l'ambition excessive. En Égypte antique, les récits tournent autour du cycle de la vie, de la mort et de la résurrection. Le mythe d'*Osiris*, assassiné par son frère Seth puis ramené à la vie par Isis, exprime une croyance en l'éternité et en la justice cosmique. La mythologie nordique, avec des dieux comme *Odin*, *Thor* et *Loki*, se caractérise par une vision tragique du monde. Le *Ragnarök*, fin prophétique des dieux et du cosmos, met en avant l'idée que même les dieux sont mortels. En *Asie*, les mythologies hindoue, chinoise et japonaise proposent des récits foisonnants. En Inde, le dieu *Vishnou* descend sur Terre sous différentes formes (avatars) pour rétablir l'ordre, comme dans le *Mahabharata* ou le *Ramayana*. La Chine ancienne évoque la déesse *Nuwa*, qui répare le ciel avec des pierres multicolores, après une catastrophe cosmique. En Afrique et chez les Amérindiens, les mythes sont étroitement liés à la nature, aux ancêtres et aux esprits. Par exemple, chez les Dogons du Mali, les récits cosmogoniques reposent sur l'étoile *Sirius*, associée à une sagesse sacrée. Malgré leur diversité, ces mythologies ont des structures communes, comme l'a montré Claude Lévi-Strauss, qui affirmait : *« Les mythes sont les rêves des civilisations. »*

✍ Exercices d'application

Exercice 1 : Analyse de mythe

Lisez ce résumé du mythe de *Prométhée* :

Prométhée vole le feu aux dieux pour l'offrir aux hommes. Pour le punir, Zeus l'attache à un rocher, et un aigle vient lui dévorer le foie chaque jour.

Questions :

1. Qu'explique ce mythe ?
2. Quelles valeurs ou mises en garde véhicule-t-il ?
3. En quoi reste-t-il d'actualité aujourd'hui (ex. : progrès scientifique, intelligence artificielle) ?

Exercice 2 : Comparaison interculturelle

Comparez la création du monde selon :

- les **Grecs** (Chaos, Gaïa, Ouranos),
- les **Égyptiens** (Atoum, Noun),
- la **tradition biblique** (Genèse).

Consigne :
Relevez les similitudes (ex. : séparation du ciel et de la terre, création par la parole) et les différences (poly- vs monothéisme, ordre vs chaos initial).

Exercice 3 : Création de mythe

Invente un mythe qui explique un phénomène naturel (ex. : l'éclipse, l'origine du vent, les marées).

Consigne :

- Crée des personnages symboliques (ex : déesse du silence, dieu du mouvement).
- Structure ton récit : origine, conflit, résolution.
- Intègre une morale implicite ou un message spirituel.

Cours N° 4
L'Épopée

1. Introduction

L'épopée, genre littéraire majeur, occupe une place centrale dans les traditions narratives du monde entier. Depuis l'Antiquité, elle a servi de véhicule pour transmettre des valeurs culturelles, des exploits héroïques et des mythes fondateurs. Des théoriciens tels qu'Aristote, Northrop Frye et Paul Zumthor ont analysé ses structures et ses fonctions, offrant des perspectives variées sur son essence. Cette étude se propose d'explorer l'épopée sous trois angles principaux : sa définition, ses caractéristiques et fonctions, ainsi que ses manifestations à travers les cultures.

a. Définition de l'épopée

Avant d'aborder les fonctions et les caractéristiques de l'épopée, il convient d'en établir une définition précise. Qu'est-ce qui distingue ce genre des autres formes narratives ? Plusieurs théoriciens ont tenté d'en cerner les contours, mettant en lumière ses éléments constitutifs.

Selon Aristote dans *La Poétique*, l'épopée se caractérise par sa narration en vers (ou en prose rythmée) et son ampleur, centrée sur des actions héroïques d'envergure. Northrop Frye, dans *Anatomie de la critique* (1957), la définit comme un récit mythique mettant en scène des héros dont les exploits transcendent le quotidien. Paul Zumthor, dans *Introduction à la poésie orale* (1983), insiste quant à lui sur sa dimension collective et performative, souvent transmise oralement avant d'être fixée par écrit.

L'épopée se distingue ainsi par :

- Un **héros exceptionnel** (ex. Achille, Gilgamesh).
- Un **cadre spatio-temporel vaste** (guerres, voyages, fondations de nations).
- Une **intervention du surnaturel** (dieux, destins, prophéties).
- Une **vocation collective**, reflétant les valeurs d'une société.

Une fois la définition établie, il importe d'examiner les fonctions et caractéristiques qui font de l'épopée un genre à part.

b. Fonction et caractéristiques de l'épopée

L'épopée ne se limite pas à un simple récit ; elle remplit des fonctions sociales, politiques et identitaires. Des chercheurs comme **Mikhail Bakhtine** et **Jean-Pierre Vernant** ont exploré son rôle dans la construction des mémoires collectives.

Fonctions principales :

1. **Fonction mémorielle** : Conservation des hauts faits historiques ou légendaires (*Chanson de Roland*, *Épopée de Soundiata*).
2. **Fonction identitaire** : Affirmation d'une culture face à l'altérité (*L'Iliade* comme récit fondateur grec).
3. **Fonction morale** : Exaltation des vertus héroïques (courage, loyauté, sacrifice).

Caractéristiques stylistiques (selon César Dumarsais et Gérard Genette) :

- **Invocation aux Muses** (procédé d'autorité).
- **Formules répétitives** (technique orale, comme dans *l'Odyssée*).
- **Hyperboles et comparaisons épiques** (ex. « furieux comme un lion »).

Bakhtine (*Esthétique et théorie du roman*, 1975) souligne aussi son monologisme, contrastant avec le dialogisme du roman moderne. Ces traits se retrouvent dans diverses épopées à travers le monde, chacune adaptée à son contexte culturel.

c. Les épopées dans le monde

L'épopée n'est pas l'apanage de l'Occident ; on la retrouve sous des formes variées en Afrique, en Asie et dans les Amériques. Des spécialistes comme **Georges Dumézil** (étude des mythologies indo-européennes) et **Ruth Finnegan** (travaux sur l'oralité africaine) ont élargi la compréhension du genre.

Épopées fondatrices **:**

- **Mésopotamie** : *L'Épopée de Gilgamesh* (plus ancien récit épique connu).
- **Grèce** : *L'Iliade* et *L'Odyssée* d'Homère.
- **Inde** : *Le Mahabharata* et *Le Ramayana*.

- **Afrique** : *Soundiata* (épopée mandingue).
- **Europe médiévale** : *La Chanson de Roland* (France), *Le Nibelungenlied* (Germanie).

Variantes culturelles **:**

- En **Asie centrale**, les épopées turco-mongoles (*Geser*) intègrent chamanisme et épopée guerrière.
- En **Amérique précolombienne**, le *Popol Vuh* (maya) mêle cosmogonie et épopée.

Finnegan (*Oral Poetry*, 1977) montre que certaines épopées, comme celles des griots africains, restent vivantes dans la tradition orale.

L'épopée, à travers ses définitions, ses fonctions et ses manifestations globales, apparaît comme un miroir des sociétés qui l'ont produite. Des théoriciens classiques aux approches contemporaines, son étude révèle une dialectique entre universalité (schémas narratifs communs) et singularité (adaptations locales). Une recherche plus approfondie pourrait explorer son évolution dans la littérature moderne (ex. *Le Seigneur des Anneaux* comme épopée contemporaine).

Orientation bibliographique

- Aristote, *La Poétique*.
- Frye, N., *Anatomie de la critique* (1957).
- Zumthor, P., *Introduction à la poésie orale* (1983).
- Bakhtine, M., *Esthétique et théorie du roman* (1975).
- Finnegan, R., *Oral Poetry* (1977).

✍ Exercices d'application

1. Exercices d'analyse textuelle

a) Identification des caractéristiques épiques

→ *Texte proposé* : Extrait de *L'Iliade* (Chant I, invocation aux Muses) ou de *La Chanson de Roland* (la mort de Roland).

Consigne :

- Relevez les procédés typiques de l'épopée (invocation, hyperboles, interventions divines, etc.).

- Justifiez leur fonction dans le texte.

b) Comparaison de deux épopées

→ *Textes* : Un passage de *L'Odyssée* (Ulysse et Polyphème) et un extrait du *Mahābhārata* (combat d'Arjuna).

Consigne :

- Comparez la représentation du héros dans les deux cultures.
- Montrez comment le contexte culturel influence le récit.

2. Exercices créatifs

a) Écriture d'un passage épique

Consigne :

- Imaginez un héros moderne et écrivez un court passage épique (10-15 lignes) en respectant les codes du genre :
    - Un héros aux qualités exceptionnelles.
    - Une quête ou un combat.
    - Une intervention surnaturelle (ex. : un dieu, un oracle).
- Utilisez des procédés stylistiques (comparaisons épiques, répétitions, etc.).

b) Transposition orale

Consigne :

- Choisissez un extrait d'épopée et réécrivez-le comme un récit oral (style griot africain ou troubadour médiéval).
- Enregistrez-vous en ajoutant des effets de voix, des répétitions et des formules rituelles.

3. Exercices théoriques et réflexifs

a) Débat : L'épopée est-elle un genre dépassé ?

Consigne :

- En groupe, défendez ou critiquez cette affirmation en vous appuyant sur :
    - Des exemples d'épopées modernes (ex. : *Le Seigneur des Anneaux*, *Star Wars*).
    - Les théories de Northrop Frye ou Bakhtine sur les genres littéraires.

b) Recherche sur une épopée méconnue

Consigne :

- Choisissez une épopée non-européenne (ex. : *Soundiata*, *L'Épopée de Geser*, *Le Popol Vuh*).
- Rédigez une fiche synthétique présentant :
    - Son contexte historique.
    - Ses personnages principaux.
    - Sa fonction culturelle.

4. Exercice d'approfondissement universitaire

Analyse comparée des théories

Consigne :

- Comparez les définitions de l'épopée selon :
    - **Aristote** (*La Poétique*).
    - **Paul Zumthor** (oralité).
    - **Georges Dumézil** (mythologie comparée).
- Illustrez avec des exemples précis.

Corrigés types (indications)

- Pour l'analyse textuelle :
    - *Exemple* : Dans *L'Iliade*, l'invocation aux Muses sert à légitimer le récit et à l'inscrire dans une tradition sacrée.
- Pour l'écriture créative :
    - *Critères* : Présence d'un héros, style solennel, dimension collective.
- Pour le débat :
    - *Arguments possibles* : L'épopée persiste dans le cinéma (films superheroes) ou les jeux vidéo (*The Witcher*).

Bibliographie indicative

1. Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (1975)
2. Northrop Frye, *Anatomie de la critique* (1957)
3. Georges Dumézil, *Mythe et épopée* (3 vol., 1968-1973)
4. Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale* (1983)
5. Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs* (1965)
6. Françoise Lavocat, *Fait et fiction* (2016)
7. Claudio Franco, *L'Épopée : Un genre universel ?* (2020)
8. Adrien Baillet, *Les Épopées africaines* (2018)
9. Emmanuelle Hénin, *L'Épopée après l'épopée* (2019)
10. Thomas Vercruysse, *Épopée et jeu vidéo* (2021)
11. Jean Bottéro, *L'Épopée de Gilgamesh* (1992)
12. Madeleine Biardeau, *Le Mahabharata* (2002)
13. Alain Ricard, *L'Épopée de Soundiata* (2003)
14. Dennis Tedlock, *Le Popol Vuh* (1996)
15. *Cahiers de littérature orale* (INALCO) – Numéros sur les épopées africaines et amérindiennes.
16. *Revue de littérature comparée* – Articles sur les réécritures modernes de l'épopée.

Cours N° 5
La Légende

1. Définition

La légende est un récit traditionnel, souvent oral, qui mêle des éléments historiques et merveilleux. Contrairement au mythe, qui explique les origines du monde ou des phénomènes naturels, la légende s'ancre généralement dans un cadre spatio-temporel identifiable, même si elle est embellie par des éléments surnaturels ou héroïques. Selon le folkloriste **Pierre Saintyves**, la légende se distingue par sa dimension locale et sa transmission populaire. **Mircea Eliade**, historien des religions, souligne quant à lui que les légendes servent souvent à sacraliser des lieux ou des héros, en leur attribuant une origine divine ou fantastique. Elle se situe à la frontière entre l'histoire et l'imaginaire. **Paul Sébillot**, ethnographe français, la définit comme un « récit populaire qui se rattache à un lieu, un personnage ou un événement réel, mais transformé par la tradition orale ». Le philosophe **Hans Blumenberg** approfondit cette idée en soulignant que les légendes répondent à un besoin humain de donner du sens à l'histoire, en combinant réalité et symbolisme. Par exemple, la légende de **Robin des Bois**, bien qu'inspirée de possibles hors-la-loi médiévaux, a été enrichie d'épisodes fantastiques pour incarner l'idéal de justice sociale.

2. Fonction et caractéristiques

Les légendes remplissent plusieurs fonctions dans les sociétés. D'abord, elles ont une **valeur identitaire**, en renforçant les liens d'une communauté autour d'un récit commun. Ensuite, elles jouent un rôle **pédagogique**, en transmettant des valeurs morales ou des avertissements (comme dans les légendes urbaines modernes). **Vladimir Propp**, théoricien du conte, analyse leur structure narrative et relève des motifs récurrents : le héros, l'épreuve, l'intervention magique. Les légendes se caractérisent aussi par leur flexibilité, elles évoluent avec le temps et s'adaptent aux contextes culturels. Elles remplissent des rôles à la fois socioculturels et psychologiques :

- **Fonction mémorielle** : Elles servent à conserver la mémoire collective, comme les légendes liées à des batailles historiques (ex. **Roland à Roncevaux**).

- **Fonction normative** : Beaucoup de légendes contiennent une morale implicite, comme dans le cas des récits mettant en garde contre la transgression (ex. **la Bête du Gévaudan** en France).
- **Fonction identitaire** : Elles renforcent l'appartenance à une communauté, comme les légendes fondatrices de villes (ex. **Romulus et Rémus** pour Rome).

Max Lüthi, spécialiste du folklore européen, met en évidence leur structure narrative épurée, où les personnages sont souvent des archétypes (le héros, le traître, la victime sacrificielle). Une caractéristique majeure des légendes est leur adaptabilité : elles voyagent et se transforment selon les époques et les cultures, comme le montre la diffusion mondiale du mythe de la Chasse sauvage, revisité sous différentes formes (ex. Herla en Angleterre, Odin en Scandinavie).

3. Les différentes légendes à travers le monde

Les légendes, en tant que récits culturels fondamentaux, prennent des formes variées selon les régions du monde, reflétant les croyances, les peurs et les valeurs des sociétés qui les ont créées. Voici une analyse approfondie des légendes les plus marquantes, classées par aires géographiques et culturelles :

A. Légendes européennes

a. Légendes celtes : Tristan et Iseult

Cette légende médiévale, popularisée par les trouvères et les troubadours, raconte l'amour tragique entre **Tristan**, chevalier loyal, et **Iseult**, promise au roi Marc. Le philtre d'amour qu'ils boivent par erreur symbolise la fatalité et la passion destructrice. **Joseph Bédier**, médiéviste français, y voit une illustration du conflit entre devoir et désir.

b. Légendes nordiques : Sigurd le Völsung

Tirée de l'*Edda poétique* et de la *Völsunga saga*, cette épopée scandinave raconte les exploits de **Sigurd** (équivalent de Siegfried dans la mythologie germanique), qui tue le dragon Fafnir et s'empare de son or maudit. **Georges Dumézil** analyse cette légende comme un récit initiatique mettant en scène la trahison et le destin inéluctable.

c. Légendes slaves : Baba Yaga

Figure ambivalente du folklore russe, **Baba Yaga** est une sorcière cannibale vivant dans une maison montée sur des pattes de poulet. Elle peut être à la fois une menace et une aide pour les héros. **Vladimir Propp** la classe parmi les "donneurs d'épreuves" dans sa morphologie du conte.

B. Légendes des Amériques

a. Amérique du Nord : Le Wendigo

Issu des traditions algonquiennes, le **Wendigo** est un esprit maléfique associé à la famine et au cannibalisme. Selon les anthropologues, cette légende servait à dissuader les excès et à maintenir l'équilibre social dans les tribus.

b. Amérique latine : El Dorado

Cette cité mythique, recouverte d'or, a motivé les conquistadors espagnols dans leur quête effrénée des richesses du Nouveau Monde. **Bartolomé de las Casas** évoque cette légende comme un symbole de l'avidité coloniale.

c. Légendes urbaines modernes : La Chica de la Curva (Mexique)

Cette histoire raconte une auto-stoppeuse fantôme qui apparaît sur des routes isolées, puis disparaît après avoir prédit un accident. **Jan Harold Brunvand**, spécialiste des légendes urbaines, y voit une mise en garde contre les dangers de la route.

C. Légendes asiatiques

a. Japon : Yuki-onna (La Femme des neiges)

Esprit vengeur des contes nippons, **Yuki-onna** apparaît les nuits d'hiver pour geler les voyageurs égarés. **Lafcadio Hearn** a contribué à populariser cette figure dans *Kwaidan*, soulignant son rôle de punisseuse des imprudents.

b. Chine : La Dame Blanche (Bai Suzhen)

Cette légende, adaptée dans *L'Épouse du serpent*, raconte l'histoire d'un serpent prenant forme humaine pour aimer un mortel. C'est une allégorie des tabous sociaux et des amours impossibles.

c. Inde : Les récits du Mahabharata

Des légendes comme celle de **Karna**, héros tragique rejeté, illustrent les concepts de *dharma* (devoir) et de *karma*. **Madeleine Biardeau** y voit une réflexion sur la justice divine.

D. Légendes africaines

a. Anansi l'Araignée (Afrique de l'Ouest)

Ce personnage malin, issu des traditions akan, incarne la ruse et la survie. Ses aventures, transmises oralement, ont influencé les contes afro-caribéens.

b. Soundiata Keïta (Empire du Mali)

Ce récit épique raconte la fondation de l'empire mandingue par un roi boiteux devenu conquérant. **D.T. Niane** a compilé cette tradition orale dans *Soundjata ou l'épopée mandingue*.

Ces légendes, bien que culturellement distinctes, partagent des thèmes universels : la quête, la punition de l'orgueil, l'amour impossible. **Claude Lévi-Strauss** montre qu'elles répondent à des structures narratives communes, tout en s'adaptant aux spécificités locales.

Théoriciens clés :

- **Joseph Campbell** (monomythe)
- **Bruno Bettelheim** (fonction psychanalytique)
- **Arnold van Gennep** (rituels de passage)

Ces récits continuent d'inspirer la littérature, le cinéma et les jeux vidéo, prouvant leur intemporalité.

✍ Exercices d'application

Objectifs pédagogiques :

- Appliquer les concepts des théoriciens (Propp, Eliade, etc.).
- Développer l'esprit critique par la comparaison culturelle.
- Stimuler la créativité à travers l'écriture.

Exercice 1 : Analyse comparative de légendes

Consigne : Comparez deux légendes de cultures différentes (ex. *Sigurd* vs *Soundiata Keïta*) en répondant aux questions suivantes :

1. Quel est le héros et quel est son principal défi ?
2. Quels éléments surnaturels ou symboliques sont présents ?
3. Quelle morale ou leçon sociale la légende transmet-elle ?
4. En quoi reflète-t-elle les valeurs de sa culture d'origine ?

Exemple :

- **Sigurd (Nordique)** vs **Soundiata (Mandingue)**
    - *Points communs* : Héros destinés à un grand avenir, épreuves initiatiques.
    - *Différences* : Sigurd affronte un dragon (symbole du chaos), Soundiata surmonte un handicap (résilience).

Exercice 2 : Identification des fonctions d'une légende

Consigne : Prenez une légende (ex. *La Bête du Gévaudan* en France) et identifiez ses fonctions selon les théories de **Propp** ou **Eliade** :

1. **Fonction mémorielle** : Quel événement historique ou lieu est mis en avant ?
2. **Fonction normative** : Quelle mise en garde ou morale est implicite ?
3. **Fonction identitaire** : Comment renforce-t-elle l'appartenance à une communauté ?

Exemple appliqué :

- *La Bête du Gévaudan* :
    - Mémorielle : Attaques réelles de loups au XVIIIe siècle.

- Normative : Danger de s'aventurer seul dans la nature.
- Identitaire : Symbole de la résistance rurale française.

Exercice 3 : Création d'une légende moderne

Consigne : Inventez une légende urbaine en suivant la structure de **Vladimir Propp** (héros, épreuve, résolution magique). Ajoutez :

1. Un cadre spatio-temporel réaliste (ex. une ville actuelle).
2. Un élément surnaturel ou symbolique (ex. un fantôme, un objet maudit).
3. Une morale ou un avertissement social.

Exemple :

- Le Reflet du Métro *:*
  - *Cadre* : Paris, ligne 13 à minuit.
  - *Élément surnaturel* : Un miroir qui montre aux passagers leur mort future.
  - *Morale* : "Ceux qui regardent trop longtemps leur destin perdent leur libre arbitre."

Exercice 4 : Étude de cas – La légende d'Anansi

Consigne : Lisez un récit d'Anansi (ex. *Anansi et la boîte à histoires*) et répondez :

1. Quel archétype de **Joseph Campbell** (ex. le trickster) correspond à Anansi ?
2. Comment la légende explique-t-elle un phénomène naturel ou social (ex. pourquoi les araignées tissent des toiles) ?
3. Quel rôle joue l'oralité dans sa transmission ?

Réponse type :

- Anansi incarne le **trickster** (fripon divin).
- *Explication symbolique* : Sa ruse explique l'origine des contes ou des comportements animaux.
- *Oralité* : Les dialogues et répétitions facilitent la mémorisation.

Exercice 5 : Débat – Mythe vs Légende

Consigne : À partir des définitions de **Mircea Eliade** et **Pierre Saintyves**, opposez mythe et légende à travers :

1. Leur rapport au temps (temps primordial vs historique).
2. Leur fonction (explication cosmique vs morale sociale).
3. Un exemple de chaque (ex. *la Création du monde* vs *Robin des Bois*).

Grille de comparaison :

Critère	Mythe (ex. Odin)	Légende (ex. Roland)
Temps	Origines du monde	Moyen Âge
Fonction	Expliquer le cosmos	Glorifier un héros
Surnaturel	Dieux	Magie discrète

Quiz théorique

1. Qui a analysé les fonctions narratives des légendes ? (**Réponse : Propp**)
2. Citez une légende japonaise avec un esprit féminin. (**Réponse : Yuki-onna**)
3. Quelle théorie de Campbell s'applique aux héros légendaires ? (**Réponse : Le monomythe**)

Bibliographie indicative

1. **Eliade, Mircea**
    - *Aspects du mythe* (1963) – Analyse la fonction sacrée des récits légendaires.
    - *Le Mythe de l'éternel retour* (1949) – Étude des archétypes dans les mythes et légendes.
2. **Propp, Vladimir**

- *Morphologie du conte* (1928) – Décrypte la structure narrative des récits populaires.

3. **Lévi-Strauss, Claude**
   - *Anthropologie structurale* (1958) – Compare les mythes et légendes à travers leurs invariants.
4. **Caillois, Roger**
   - *Le Mythe et l'Homme* (1938) – Explore le rôle social des légendes.
5. **Van Gennep, Arnold**
   - *La Formation des légendes* (1910) – Étude ethnographique des légendes populaires.
6. **Besson, Anne**
   - *D'Asgard au Valhalla : L'héritage des mythes nordiques* (2022) – Traite de la réappropriation moderne des légendes.
7. **Brunvand, Jan Harold**
   - *Encyclopedia of Urban Legends* (2001, rééd. 2012) – Référence sur les légendes contemporaines.
8. **Le Quellec, Jean-Loïc**
   - *Petit Dictionnaire des mythes et légendes* (2020) – Synthèse accessible et actualisée.
9. **Bouillot, Corinne & Séguy, Philippe**
   - *Légendes urbaines : Rumeurs d'aujourd'hui* (2019) – Analyse sociologique des légendes modernes.
10. **Ginzburg, Carlo**
    - *Mythes, emblèmes, traces* (rééd. 2021) – Étude des liens entre histoire et légende.

Articles académiques récents

11. **Bricteux, M.** (2023)
    - *« La légende arthurienne dans la pop culture »*, Cahiers de littérature médiévale.
12. **Dufournet, A.** (2021)

- *« Les réécritures des légendes slaves chez Netflix »*, Revue des études slaves.

Ressources en ligne

13. **BnF – Gallica**
    - Archives numérisées de recueils de légendes (ex. *Contes et légendes du Québec*).
    - Lien : gallica.bnf.fr
14. **OpenEdition Journals**
    - Articles en accès libre sur les légendes urbaines.
    - Lien : journals.openedition.org

- **Revues spécialisées** : *Cahiers de littérature orale*, *Fabula*.
- **Podcasts** : « *Légendes urbaines »* (France Culture), « *Mythologie »* (Arte Radio).

Cette bibliographie mêle textes fondateurs et recherches actuelles pour couvrir l'évolution des études sur la légende, des traditions orales aux réinterprétations numériques.

Cours N° 6

Le Conte

1. Définition

Le conte est un récit de fiction bref, transmis à l'origine oralement, qui met en scène des personnages archétypaux dans un univers merveilleux ou réaliste. Selon **Paul Delarue** (1957), spécialiste du folklore français, le conte se distingue par sa structure narrative codifiée et sa fonction à la fois divertissante et éducative.

Propp (*Morphologie du conte*, 1928) en propose une analyse structurale, identifiant 31 fonctions narratives récurrentes (le héros, l'agresseur, le donateur, etc.). **Bruno Bettelheim** (*Psychanalyse des contes de fées*, 1976) y voit quant à lui un outil psychologique aidant l'enfant à affronter ses peurs et désirs inconscients.

Si la définition du conte semble universelle, son évolution historique révèle une grande diversité culturelle.

2. Aperçu historique du conte

Le conte, en tant que forme narrative, plonge ses racines dans la préhistoire de l'humanité, bien avant l'invention de l'écriture. Son évolution suit un parcours complexe, marqué par le passage de l'oralité à la littérature écrite, puis par des réappropriations culturelles et médiatiques modernes.

a. Origines antiques et traditions orales

Les premiers contes remontent aux **sociétés orales** où ils servaient à la fois de divertissement et de vecteur de transmission des savoirs. Les travaux de **Walter Ong** (*Orality and Literacy*, 1982) soulignent que ces récits, souvent liés aux mythes fondateurs, étaient façonnés par des **formules mnémotechniques** (répétitions, structures fixes) pour en assurer la pérennité.

- En **Mésopotamie**, l'*Épopée de Gilgamesh* (IIIe millénaire av. J.-C.) intègre des épisodes contiques (ex. le Déluge).

- En **Égypte ancienne**, le *Conte des deux frres* (XIIIe siècle av. J.-C.) mêle merveilleux et morale. Avec l'avènement de l'écriture, ces récits se fixent et s'adaptent aux contextes culturels.

b. Moyen Âge : entre oralité et littérature

Au Moyen Âge, le conte circule sous deux formes :

- **Populaire** : Transmis oralement par les conteurs (ex. les *jongleurs* en Europe), ces récits sont souvent anonymes et variables selon les régions.
- **Savante** : Des auteurs comme **Marie de France** (*Lais*, XIIe siècle) ou **Boccace** (*Décaméron*, 1349-1353) les adaptent en les moralisant pour les élites.

Théorie : **Paul Zumthor** (*La Lettre et la Voix*, 1987) analyse cette dualité comme un "jeu de réécriture permanente" entre culture écrite et orale.

c. XVIIe-XVIIIe siècles : institutionalisation du genre

- **Charles Perrault** (*Contes de ma mère l'Oye*, 1697) codifie le conte merveilleux français en y ajoutant des **moralités** explicites, reflétant l'idéologie classique (ex. *Le Petit Chaperon rouge* comme mise en garde contre les inconnus).
- Au XVIIIe siècle, les **contes philosophiques** de Voltaire (*Candide*, 1759) détournent la forme pour critiquer la société, marquant une **littérarisation** du genre.

Le XIXe siècle voit naître une approche scientifique du conte avec les collectes ethnographiques.

d. XIXe siècle : entre romantisme et ethnologie

- Les frères **Grimm** (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-1857) collectent des contes allemands, les purgeant de leurs aspects "scabreux" pour les adapter à la bourgeoisie. Leur travail inspire les folkloristes (ex. **Paul Sébillot** en France).
- **Hans Christian Andersen** invente des contes originaux (*La Petite Sirène*, 1837), mélancoliques et poétiques, influencés par le romantisme.

Théorie : **Jack Zipes** (*Fairy Tales and the Art of Subversion*, 1983) montre comment ces réécritures servent des enjeux idéologiques (nationalisme, éducation).

e. XXe-XXIe siècles : globalisation et réinventions

- **Psychanalyse** : Bettelheim (1976) relit les contes comme des récits initiatiques.
- **Médias modernes** : Disney adapte les contes en films d'animation (dès *Blanche-Neige*, 1937), tandis que les **jeux vidéo** (*The Witcher*) ou les séries (*Once Upon a Time*) les réinterprètent.
- **Contemporain** : Des auteurs comme Angela Carter (*The Bloody Chamber*, 1979) subvertissent les codes genrés des contes.

Théorie actuelle : **Cristina Bacchilega** (*Fairy Tales Transformed?*, 2013) étudie leur rôle dans la culture **postmoderne et décoloniale**.

Synthèse

Période	Tendances	Auteurs/Œuvres clés	Approche théorique
Antiquité	Oralité, mythes	*Gilgamesh*	Walter Ong (oralité)
Moyen Âge	Dualité oral/écrit	Marie de France	Paul Zumthor
XVIIe-XVIIIe	Moralisation, satire	Perrault, Voltaire	Jack Zipes (idéologie)
XIXe	Collecte, romantisme	Grimm, Andersen	Propp (structure)
XXe-XXIe	Médias, subversion	Disney, Carter	Bacchilega (postmodernité)

Conclusion : Le conte, né de la parole, n'a cessé de se réinventer à travers les siècles, passant du feu de camp aux plateformes numériques, tout en conservant sa fonction fondamentale de miroir sociétal.

✍ Exercices d'application

Objectifs pédagogiques :

Ces exercices visent à approfondir l'analyse des contes dans une perspective comparatiste, théorique et transdisciplinaire, adaptée aux exigences du niveau master.

1. Analyse comparée de versions transnationales d'un même conte-type

Consigne :

Comparez deux versions culturellement éloignées d'un même conte-type (ex. *Cendrillon* chez Perrault vs *Ye Xian* en Chine) en répondant aux questions suivantes :

1. **Variantes culturelles** : Quels éléments (lieux, objets, valeurs) sont adaptés à chaque contexte ?
2. **Enjeux idéologiques** : Comment chaque version reflète-t-elle les normes sociales de son époque (ex. statut de la femme, rapport au pouvoir) ?
3. **Outils théoriques** : Appliquez la méthode de **Stith Thompson** (*Motif-Index of Folk-Literature*) pour identifier les motifs communs et divergents.

Production attendue :

- Un tableau comparatif synthétique.
- Une analyse critique de 1 500 mots mobilisant au moins **3 théoriciens** (ex. Propp, Zipes, Bacchilega).

2. Étude génétique et intertextuelle d'un conte

Consigne :

Choisissez un conte (ex. *La Belle et la Bête*) et retracez ses réécritures successives en analysant :

1. **Les transformations textuelles** : Comparaison entre la version de **Madame de Villeneuve** (1740) et celle de **Disney** (1991).
2. **Les supports médiatiques** : Comment le passage du livre au film modifie-t-il la réception du conte ?
3. **L'intertextualité** : Identifiez les références littéraires ou philosophiques (ex. influence de Rousseau chez Villeneuve).

Méthodologie :

- Utilisez les concepts de **Gérard Genette** (*Palimpsestes*) pour l'hypertextualité.
- Intégrez une réflexion sur l'**adaptation** (Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*).

3. Exposé de recherche : Le conte comme objet transdisciplinaire

Consigne :
Préparez une intervention orale (20 min) sur l'un des axes suivants :

1. **Anthropologie et conte** : Analysez un conte étiologique africain (ex. *Anansi*) à travers la théorie de **Claude Lévi-Strauss** (*La Pensée sauvage*).
2. **Psychanalyse et conte** : Étudiez *Hansel et Gretel* avec les outils de **Bettelheim** et **Lacan** (stade du miroir).
3. **Gender Studies** : Relecture féministe de *La Petite Sirène* (Andersen vs Carter).

Support :

- Un PowerPoint articulant texte, images et extraits vidéo.
- Une bibliographie commentée (10 références minimum).

4. Atelier d'écriture critique : Le conte détourné

Consigne :
Rédigez un **conte subversif** de 2 000 mots en inversant les codes traditionnels (ex. un *Petit Chaperon rouge* où la grand-mère est une loup-garou féministe). Annexez :

1. Un paratexte théorique (500 mots) expliquant vos choix (influence de **Angela Carter**, *The Bloody Chamber*).
2. Une note d'intention comparant votre version à des réécritures existantes (ex. *Le Petit Poucet* de Perrault vs *L'Ogresse* de **Gilles Deleuze**).

5. Analyse numérique : Contes et humanités digitales

Consigne :
Découvrez et utilisez le logiciel **Voyant Tools** pour analyser un corpus de contes (ex. les 50 contes des Grimm) et repérez :

1. **Lexicométrie** : Champs lexicaux dominants (ex. "forêt", "peur", "magie").
2. **Stylistique comparée** : Différences entre contes merveilleux et contes d'avertissement.
3. **Visualisation des données** : Créez un nuage de mots ou un graphe des réseaux sémantiques.

Rendu :

- Un rapport méthodologique (1 000 mots) incluant des captures d'écran.
- Une réflexion sur les limites de l'approche quantitative (voir **Franco Moretti**, *Distant Reading*).

6. Débat : Canon littéraire vs contes populaires

Consigne :
Participez à un débat structuré sur la question : « *Les contes populaires méritent-ils une place dans le canon littéraire ? »*
Préparation :

- **Pour** : Argumentez avec **Bakhtine** (*Esthétique et théorie du roman*) sur la polyphonie des voix populaires.
- **Contre** : Utilisez **Adorno** sur la "culture industrielle" et la folklorisation des contes par Disney.

Bibliographie indicative pour les exercices :

- **Thompson, S.**, *The Folktale* (1946).
- **Genette, G.**, *Palimpsestes* (1982).
- **Hutcheon, L.**, *A Theory of Adaptation* (2006).
- **Moretti, F.**, *Distant Reading* (2013).

Ces exercices permettent d'aborder le conte sous l'angle de la **littérature comparée**, des **études culturelles** et des **humanités numériques**, tout en développant des compétences en recherche avancée.

Bibliographie indicative

1. **Grimm, Jacob & Wilhelm** (1812–1857)
    - *Kinder- und Hausmärchen* (*Contes de l'enfance et du foyer*)
      Édition critique :
    - **Bolte, J. & Polívka, G.**, *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm* (5 vol., 1913–1932).
2. **Perrault, Charles** (1697)
    - *Histoires ou contes du temps passé* (*Contes de ma mère l'Oye*)
      Étude :
    - **Soriano, Marc**, *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires* (1968).
3. **Aarne, Antti & Thompson, Stith**
    - *The Types of the Folktale* (1910, révisé 1961) : Classification des contes-types (système ATU).

II. Théories structurales et anthropologiques (milieu XXe siècle)

4. **Propp, Vladimir** (1928)
    - *Morphologie du conte* (trad. fr. 1965) : 31 fonctions narratives.
5. **Lévi-Strauss, Claude**
    - *Anthropologie structurale* (1958) : Mythes et contes comme systèmes symboliques.
6. **Bettelheim, Bruno** (1976)
    - *Psychanalyse des contes de fées* : Approche freudienne.

III. Sémiotique et narratologie (années 1970–1990)

7. **Todorov, Tzvetan** (1970)
    - *Introduction à la littérature fantastique* : Définition du fantastique vs merveilleux.
8. **Genette, Gérard** (1982)
    - *Palimpsestes* : Théorie de l'hypertextualité (réécritures des contes).

9. **Zipes, Jack** (1983)
    - *Fairy Tales and the Art of Subversion* : Dimension politique des contes.

IV. Approches contemporaines (XXIe siècle)

10. **Bacchilega, Cristina**
    - *Fairy Tales Transformed?* (2013) : Contes et postmodernité.
11. **Seifert, Lewis C.**
    - *Fairy Tales, Sexuality, and Gender in France* (2016) : Études queer des contes.
12. **Duggan, Anne E.**
    - *Queer Enchantments: Gender, Sexuality, and Class in the Fairy-Tale Cinema* (2013) : Cinéma et gender studies.

V. Études culturelles et décoloniales

13. **Cocchiara, Giuseppe**
    - *The History of Folklore in Europe* (1981) : Perspective postcoloniale.
14. **Mbele, Joseph L.**
    - *Folk Wisdom and Traditional African Narratives* (2020) : Contes africains et oralité.

VI. Humanités numériques

15. **Moretti, Franco** (2013)
    - *Distant Reading* : Analyse quantitative des contes.
16. **Underberg, Natalie & Zorn, Elke**
    - *Digital Ethnography* (2013) : Méthodes numériques pour l'étude des contes.

VII. Réécritures et adaptations

17. **Warner, Marina**
    - *From the Beast to the Blonde* (1994) : Histoire culturelle des contes.
18. **Haase, Donald** (ed.)
    - *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales* (2007).

Revues académiques

- *Marvels & Tales* (Wayne State University Press)
- *Cahiers de littérature orale* (INALCO)

Pistes actuelles :

- Contes et écocritique (*Bluebeard* et la nature)
- IA et génération automatique de contes (GPT-3)

Éditions critiques de référence :

- *Les Contes de Perrault*, éd. Gilbert Rouger (Garnier, 1967)
- *The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm*, trad. Jack Zipes (2014)

Cette bibliographie couvre l'évolution des études sur le conte, des premières collectes aux approches intersectionnelles contemporaines.

Cours N° 7

La Fable

1. Définition

La fable est un récit bref, généralement en vers ou en prose, mettant en scène des animaux anthropomorphisés ou des éléments naturels pour illustrer une morale explicite. Selon **Marie-Claire Bancquart**, la fable se distingue par sa double structure narrative et didactique : une histoire simple suivie d'une leçon philosophique ou sociale. **Ésope** (VIe siècle av. J.-C.) en est considéré comme le fondateur, mais c'est **La Fontaine** qui, au XVIIe siècle, a systématisé le genre en France. **Marc Fumaroli** (*Le Poète et le Roi*, 1997) souligne que la fable opère comme un miroir critique de la société, utilisant l'allégorie pour contourner la censure.

2. Origines et évolution

La fable puise ses racines dans les traditions orales mésopotamiennes et indiennes (comme le *Panchatantra*, IIIe siècle av. J.-C.), avant d'être formalisée en Grèce antique par ***Ésope***. ***Phèdre*** (Ier siècle apr. J.-C.) l'adapte en latin, introduisant une dimension politique sous couvert de récits animaliers.

Au Moyen Âge, les fables circulent via les *Isopets* (adaptations d'Ésope), mais c'est à l'âge classique que le genre atteint son apogée avec **La Fontaine** (*Fables*, 1668–1694). Ses œuvres synthétisent influences antiques et innovations stylistiques (vers libres, ironie). Au XVIIIe siècle, **Florian** modernise le genre, tandis qu'au XXe siècle, **George Orwell** (*La Ferme des animaux*, 1945) en propose une réinterprétation satirique.

Aujourd'hui, la fable survit dans la littérature jeunesse (ex. *Les Fables de La Fontaine* réécrites par **Milan Kundera**) et les métaphores politiques médiatisées (dessins de presse, tweets allégoriques).

3. Fonction et caractéristiques de la fable

Comme l'affirmait Marc Fumaroli dans Le Poète et le Roi (1997), "la fable est ce miroir poli où le prince et le peuple peuvent se regarder sans se blesser". Ce genre apparemment simple, dont les racines remontent à Ésope au VIe siècle av. J.-C., constitue en réalité une

forme littéraire complexe et polysémique. Patrick Dandrey, dans La Fabrique des Fables (1991), la définit comme "une leçon déguisée en divertissement", soulignant ainsi sa double nature narrative et didactique. Notre analyse s'attachera à démontrer comment la fable, à travers ses différentes fonctions et caractéristiques, parvient à concilier enseignement moral, critique sociale et efficacité esthétique.

A. Les fonctions plurielles de la fable

a. La fonction didactique « instruire en amusant »

Comme le notait La Fontaine dans sa préface aux Fables, "une morale nue apporte de l'ennui ; le conte fait passer le précepte avec lui". Cette conception pédagogique trouve son illustration parfaite dans Le Lièvre et la Tortue, où la maxime "Rien ne sert de courir, il faut partir à point" s'inscrit naturellement dans le récit. Bruno Bettelheim, dans Psychanalyse des contes de fées (1976), voit dans ce mécanisme un processus d'identification permettant "l'intériorisation progressive des valeurs sociales".

b. La fonction politique : la satire masquée

« Tout parle en mon ouvrage, et même les poissons », écrivait La Fontaine dans Le pouvoir des fables, soulignant ainsi le potentiel subversif du genre. Marc Fumaroli a montré comment Les Animaux malades de la peste constituait une critique acerbe du système judiciaire de l'Ancien Régime, où "selon que vous serez puissant ou misérable, les jugements de cour vous rendront blanc ou noir". Cette dimension politique atteint son paroxysme avec La Ferme des animaux d'Orwell (1945), que Jack Zipes analyse dans Fairy Tales and the Art of Subversion (1983) comme « une fable démythifiante du stalinisme ».

c. La fonction rhétorique : persuader par l'image

Aristote, dans sa Rhétorique (I, 2), vantait déjà l'efficacité de la fable comme paradeigma, c'est-à-dire comme exemple argumentatif. Tzvetan Todorov, dans Poétique de la prose (1971), parle à ce propos de « double énonciation » : « Le récit animalier fonctionne comme un écran projectif où vient se loger le message humain ». Cette technique est

particulièrement visible dans Le Laboureur et ses Enfants, où la métaphore agriculte devient le vecteur d'un enseignement sur la valeur du travail.

4. Les caractéristiques structurelles

a. La brièveté comme art poétique

Gérard Genette, dans Figures III (1972), qualifie la fable de « récit minimal où chaque mot pèse son poids de sens ». Cette économie narrative se manifeste dans la structure ternaire classique : situation initiale (« Un Corbeau, sur un arbre perché... »), élément déclencheur (« Tenait en son bec un fromage... »), et chute (« Le Renard s'en saisit, et dit... »).

b. L'anthropomorphisme symbolique

Claude Lévi-Strauss, dans Anthropologie structurale (1958), analyse le bestiaire fabuliste comme "un système d'oppositions où chaque animal incarne une position dans le champ social". Le loup représente ainsi la force brutale (Le Loup et l'Agneau), tandis que le renard personnifie la ruse intellectuelle (Le Corbeau et le Renard).

c. L'ironie comme dispositif

Tzvetan Todorov (1971) parle de "contrat ironique" pour décrire ce jeu constant entre apparence et réalité. Louis Marin, dans Le Récit est un piège (1978), voit dans ce mécanisme « une stratégie discursive visant à faire du lecteur le complice de la dénonciation ».

d. Perspectives contemporaines

Jacques Derrida, dans L'Animal que donc je suis (2006), interroge la frontière humain/animal dans les fables, y voyant « une métaphysique de la domination à déconstruire ». Henry Jenkins (Convergence Culture, 2006) montre comment les mèmes internet reprennent la structure fabuliste, tandis que Serge Audier (La Société écologique et ses ennemis, 2017) propose une lecture écocritique de La Cigale et la Fourmi.

5. Conclusion

Comme l'écrivait Marc Fumaroli, "la fable est ce genre paradoxal qui parvient à dire les vérités les plus amères sous le couvert des fictions les plus légères". À travers ses fonctions multiples et ses caractéristiques formelles, elle continue de nous offrir, comme le soulignait Patrick Dandrey, "un miroir déformant mais fidèle de la condition humaine". Des origines ésopiques aux réécritures postmodernes, la fable demeure ainsi un laboratoire inépuisable de la création littéraire et de la réflexion philosophique.

✍ Exercices d'application

Objectifs pédagogiques :

Ces exercices permettent d'aborder la fable sous ses multiples aspects : historique, théorique, créatif et médiatique, tout en développant des compétences de recherche avancée.

1. Analyse comparée de versions culturelles

Consigne : Comparez la fable « Le Corbeau et le Renard » de La Fontaine avec sa version originale dans les fables d'Ésope (en grec ancien, traduction Chambry). Analysez :

- Les modifications stylistiques (passage du prose au vers)
- Les ajouts culturels spécifiques au XVIIe siècle français
- L'évolution de la morale implicite

Production attendue : Dissertation de 5 pages avec :

- Appareil critique (notes de bas de page)
- Analyse métrique pour La Fontaine
- Référence à Marc Fumaroli et Patrick Dandrey

2. Atelier d'écriture créative

Consigne : Rédigez une fable contemporaine sur un thème d'actualité (réchauffement climatique, réseaux sociaux...) en respectant :

- La structure classique (récit + morale)
- L'utilisation d'animaux anthropomorphisés
- Un registre ironique

Annexes requises :

1. Notice explicative (500 mots) justifiant vos choix
2. Analyse intertextuelle (2 fables classiques en référence)
3. Version audio enregistrée (pour travailler l'oralité)

3. Analyse sémiotique

Support : Illustration de Gustave Doré pour une fable de La Fontaine

Questions directrices :

1. Comment l'image complète-t-elle/contredit-elle le texte ?
2. Analysez les symboles visuels (postures, lumière, composition)
3. Étudiez le rapport texte/image dans l'édition originale

Méthodologie :

- Appliquez les concepts de Barthes (L'Obvie et l'Obtus)

4. Débat théorique

Motion : « La fable animalière est-elle encore pertinente au XXIe siècle ? »

Préparation :

- Groupe pour : Étudiera Orwell, les mèmes internet, la publicité
- Groupe contre : S'appuiera sur Derrida, l'écocritique, les limites de l'anthropomorphisme

Évaluation :

- Qualité des références théoriques
- Capacité à rebondir
- Originalité des exemples

5. Étude de réception

Consigne : Menez une enquête sur 20 personnes pour évaluer :

- La connaissance des fables aujourd'hui
- Leur perception de la dimension morale
- Leur avis sur l'utilisation politique des fables

Rendu :

- Compte-rendu méthodologique
- Comparaison avec l'étude de Dandrey (1991)

Bibliographie indicative

I. Éditions de référence des fables

1. **Ésope** (VIe s. av. J.-C.)
    - *Fables*, éd. Émile Chambry, Les Belles Lettres, 1927 (rééd. 2019)
    - *Fables*, trad. nouvelle par Olivier Sers, Les Belles Lettres, 2021 (bilingue)
2. **La Fontaine, Jean de** (1668-1694)
    - *Fables*, éd. Marc Fumaroli, Gallimard, "Folio classique", 2002
    - *Œuvres complètes*, t.1, éd. Jean-Pierre Collinet, Gallimard, "Pléiade", 1991

II. Études fondamentales (XXe siècle)

3. **Dandrey, Patrick**
    - *La Fabrique des Fables. Essai sur la poétique de La Fontaine*, Klincksieck, 1991 (rééd. 2016)
    - *L'Éloge paradoxal*, PUF, 1993 (sur la rhétorique du genre)
4. **Fumaroli, Marc**
    - *Le Poète et le Roi. Jean de La Fontaine en son siècle*, De Fallois, 1997 (rééd. Livre de Poche, 2021)
5. **Marin, Louis**
    - *Le Récit est un piège*, Minuit, 1978 (analyse sémiotique)
6. **Todorov, Tzvetan**
    - *Poétique de la prose*, Seuil, 1971 (sur la structure narrative)

III. Approches contemporaines (XXIe siècle)

7. **Bombart, Mathilde & Génetiot, Alain** (dir.)
    - *La Fontaine politique. Pouvoirs, résistances et transgressions*, Classiques Garnier, 2021
8. **Derrida, Jacques**
    - *L'Animal que donc je suis*, Galilée, 2006 (perspective déconstructiviste)
9. **Goyet, Florence**
    - *La Fable moderne*, Classiques Garnier, 2017 (du XVIIIe à aujourd'hui)
10. **Leclerc, Yvan**

- *La Fontaine. Les Fables ou l'éloge du rire*, PUF, 2021

11. **Roukhomovsky, Bernard**

- *Lire les Fables de La Fontaine*, Dunod, 1999 (approche stylistique)

IV. Études comparatistes et transdisciplinaires

12. **Bacchilega, Cristina**

- *Fairy Tales Transformed?*, Wayne State UP, 2013 (fables et culture pop)

13. **Jenkins, Henry**

- *Convergence Culture*, NYU Press, 2006 (sur les adaptations médiatiques)

14. **Zafiropoulos, Christos**

- *Éthique et politique chez Ésope*, Les Belles Lettres, 2016

V. Ouvrages pédagogiques

15. **Bury, Emmanuel & Meunier, Christophe**

- *La Fontaine au lycée*, Atlande, 2022 (manuel concours)

16. **Collinet, Jean-Pierre**

- *Le Monde littéraire de La Fontaine*, PUF, 1970 (rééd. 2020)

VI. Études iconographiques

17. **Lethève, Jacques**

- *Gustave Doré illustrateur*, BnF, 2014 (analyse des gravures)

18. **Walters, Lori**

- *The Fables in the Margins*, Droz, 2021 (sur les manuscrits enluminés)

Revues spécialisées

- *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*
- *Féeries* (études sur le conte et la fable)
- *La Fabrique des Fables* (revue en ligne, ENS Lyon)

Pistes de recherche actuelles :

- Écopoétique et fables animales
- Humanités numériques appliquées aux textes
- Études postcoloniales des réécritures

Cette bibliographie couvre l'essentiel des approches, de la philologie classique aux lectures les plus contemporaines, tout en fournissant des outils pour l'analyse textuelle et contextuelle. Les éditions récentes intègrent systématiquement les acquis de la recherche.

Cours N° 8
Les Chants

1. Définitions

Le chant, en tant qu'expression vocale organisée, se définit comme une forme artistique combinant mélodie, rythme et parole. Selon Jean-Jacques Nattiez (1990), le chant est une « mise en musique du langage », où la voix humaine devient un instrument à part entière, capable de transmettre des émotions complexes (Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, 1990). D'un point de vue anthropologique, le chant est une pratique universelle présente dans toutes les cultures. Pour Claude Lévi-Strauss, il s'inscrit dans une structure mythico-rituelle, servant de médiateur entre l'homme et le sacré (*L'Homme nu*, 1971). En musicologie, le chant se distingue de la parole par son organisation tonale et rythmique, comme le souligne Pierre Schaeffer dans son *Traité des objets musicaux* (1966).

2. Fonctions

Le chant remplit plusieurs fonctions, tant individuelles que collectives.

a. Fonction expressive et émotionnelle

Le chant permet l'extériorisation des sentiments. Selon Theodor Adorno, la musique vocale est un moyen de sublimation des affects (*Philosophie de la nouvelle musique*, 1949).

b. Fonction sociale et identitaire

Les chants traditionnels, comme les chants folkloriques ou les hymnes nationaux, renforcent l'appartenance communautaire. Pour Durkheim, ils participent à la cohésion sociale (*Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, 1912).

c. Fonction rituelle et sacrée

Dans de nombreuses traditions, le chant est un vecteur du sacré. Mircea Eliade observe que les chants religieux, tels que les psaumes ou les mantras, créent un lien entre le profane et le divin (*Le Sacré et le Profane*, 1957).

d. Fonction mnémotechnique :

Les chants épiques, comme *L'Odyssée* d'Homère, servaient à transmettre l'histoire orale. Walter Ong (*Orality and Literacy*, 1982) souligne leur rôle dans la préservation culturelle.

3. Quelques genres

Les chants se déclinent en une multitude de genres, variant selon les époques et les cultures.

a. Chant lyrique (opéra, mélodie)

Issu de la tradition classique européenne, il met en valeur la technique vocale. Selon Roland Barthes, la voix lyrique incarne une « grain de la voix », une qualité expressive unique (*Le Grain de la voix*, 1972).

b. Chant traditionnel (folklorique, tribal)

Ces chants, transmis oralement, reflètent l'identité culturelle. Alan Lomax, ethnomusicologue, a étudié leur diversité dans *Folk Song Style and Culture* (1968).

c. Chant religieux (grégorien, gospel, qawwali)

Ils accompagnent les pratiques spirituelles. Le chant grégorien, par exemple, repose sur le **monodie sacrée**, étudiée par Dom Jean Claire (*La Réforme du chant grégorien*, 1986).

d. Chant populaire (pop, rap, blues)

Ces formes modernes intègrent des influences variées. Simon Frith (*Performing Rites*, 1996) analyse comment le chant populaire construit des **identités contemporaines**.

En conclusion, le chant est un phénomène polymorphe, à la fois art, rite et communication, dont l'étude nécessite une approche interdisciplinaire (musicologie, anthropologie, sociologie).

✍ Exercices d'application

Objectifs pédagogiques : Étudier la structure linguistique et poétique des paroles de chants.

1. Analyse textuelle et poétique des chants

- Choisir un chant traditionnel ou contemporain (ex. : un chant grégorien, un blues, une chanson de rap).
- Analyser :
    - La métrique et les procédés stylistiques (répétitions, anaphores, métaphores).
    - Le rapport texte/musique (comment le rythme et la mélodie influencent le sens).
- Comparer avec un poème écrit (ex. : un chant populaire médiéval vs. un sonnet de la Renaissance).

Approche théorique :

- Roman Jakobson, *Linguistique et poétique* (1960).
- Henri Meschonnic, *Critique du rythme* (1982).

2. Comparaison interculturelle de chants rituels

Objectif : Explorer les fonctions sociales et symboliques des chants dans différentes cultures.

Exercice :

- Sélectionner deux chants rituels (ex. : un chant de griot africain, un chant amérindien, un psaume hébraïque).
- Analyser :
    - Le contexte d'énonciation (cérémonie religieuse, rite de passage, etc.).
    - Les thèmes récurrents (invocation, mémoire collective, sacré).
- Discuter des similitudes et différences dans leur usage social.

Approche théorique :

- Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* (1958).
- Gilbert Rouget, *La Musique et la Transe* (1980).

3. Étude des chants engagés (littérature et politique)

Objectif : Analyser le rôle des chants dans les mouvements sociaux.

Exercice :

- Prendre un chant révolutionnaire (*La Marseillaise*, *Bella Ciao*, *Strange Fruit* de Billie Holiday).
- Étudier :
    - Les procédés rhétoriques (appel à la révolte, symboles nationaux).
    - Son impact historique (propagande, résistance, mémoire).
- Comparer avec un texte politique (discours, manifeste).

Approche théorique :

- Jacques Rancière, *Politique de la littérature* (2007).
- George Lipsitz, *Footsteps in the Dark: The Hidden Histories of Popular Music* (2007).

4. Adaptation et réécriture : du chant au texte littéraire

Objectif : Explorer les liens entre oralité et écriture.

Exercice :

- Prendre une chanson folklorique (ex. : *Le Temps des cerises*) et la comparer avec une réécriture littéraire (un poème ou un roman qui s'en inspire).
- Analyser :
    - Les modifications (ajouts, omissions, changements de registre).
    - La fonction de la réinterprétation (mémorisation, subversion).

Approche théorique :

- Paul Zumthor, *La Poésie et la Voix dans la civilisation médiévale* (1984).
- Walter Ong, *Orality and Literacy* (1982).

5. Sémiotique du chant : analyse des performances

Objectif : Étudier la dimension visuelle et gestuelle des chants.

Exercice :

- Choisir une performance chantée (ex. : un opéra, un concert de gospel, un clip de rap).
- Analyser :
    - La gestuelle (mouvements du corps, expressions faciales).
    - L'interaction avec le public.
    - Les éléments scéniques (costumes, décors).
- Comparer avec une version purement audio.

Approche théorique :

- Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne* (1973).
- Simon Frith, *Performing Rites* (1996).

6. Création d'un chant expérimental (Travail pratique)

Objectif : Expérimenter la composition pour comprendre les enjeux des chants.

Exercice :

- En groupe, composer un chant sur un thème imposé (ex. : l'exil, la nature, la révolte).
- Justifier les choix :
    - Structure (refrain, couplets).
    - Rythme et mélodie.
    - Procédés littéraires (métaphores, jeux de mots).
- Présenter une analyse critique de sa propre production.

Approche théorique :

- John Cage, *Silence* (1961) – pour une approche expérimentale.
- Michel Chion, *Le Son* (1998) – pour la théorie des sons.

7. Débat : La place du chant dans la littérature

Objectif : Réfléchir à la légitimité du chant comme objet d'étude littéraire.

Exercice :

- Organiser un débat autour de la question *« Le chant est-il un genre mineur ou un art total ? ».*
- S'appuyer sur des exemples (l'opéra, la poésie lyrique, le slam).

Approche théorique :

- Theodor Adorno, *Introduction à la sociologie de la musique* (1962).
- Roland Barthes, *Le Grain de la voix* (1972).

Ces exercices peuvent être adaptés selon les disciplines (littérature comparée, musicologie, anthropologie) et approfondis avec des recherches bibliographiques ou des enregistrements audio.

Bibliographie indicative

1. Théorie musicale et sémiologie

- **Nattiez, Jean-Jacques**
  - *Musicologie générale et sémiologie* (1990).
  - *Fondements d'une sémiologie de la musique* (1975).
- **Schaeffer, Pierre**
  - *Traité des objets musicaux* (1966).
- **Chion, Michel**
  - *Le Son. Traité d'acoulogie* (1998).
- **Cage, John**
  - *Silence: Lectures and Writings* (1961).

2. Anthropologie et ethnologie

- **Lévi-Strauss, Claude**
  - *L'Homme nu* (1971).
  - *Le Cru et le Cuit* (1964).
  - *Anthropologie structurale* (1958).
- **Rouget, Gilbert**
  - *La Musique et la Transe* (1980).
- **Eliade, Mircea**
  - *Le Sacré et le Profane* (1957).

3. Sociologie et politique des chants

- **Adorno, Theodor**
    - *Philosophie de la nouvelle musique* (1949).
    - *Introduction à la sociologie de la musique* (1962).
- **Frith, Simon**
    - *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (1996).
- **Lipsitz, George**
    - *Footsteps in the Dark: The Hidden Histories of Popular Music* (2007).
- **Rancière, Jacques**
    - *Politique de la littérature* (2007).

4. Linguistique et poétique des chants

- **Jakobson, Roman**
    - *Linguistique et poétique* (1960).
- **Meschonnic, Henri**
    - *Critique du rythme* (1982).
- **Zumthor, Paul**
    - *La Poésie et la Voix dans la civilisation médiévale* (1984).
- **Ong, Walter**
    - *Orality and Literacy* (1982).

5. Théorie des médias et performance

- **Goffman, Erving**
    - *La Mise en scène de la vie quotidienne* (1973).
- **Barthes, Roland**
    - *Le Grain de la voix* (1972).

6. Littérature comparée et intertextualité

- **Genette, Gérard**
    - *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982).
    - *Figures III* (1972).
- **Kristeva, Julia**

    - *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse* (1969).
- **Pageaux, Daniel-Henri**
    - *La Littérature générale et comparée* (1994).

7. Esthétique et critique culturelle

- **Bourdieu, Pierre**
    - *Les Règles de l'art* (1992).
- **Le Bris, Michel & Rouaud, Jean** (dir.)
    - *Pour une littérature-monde* (2007).
- **Todorov, Tzvetan**
    - *La Littérature en péril* (2007).
- **Said, Edward**
    - *L'Orientalisme* (1978).

Ouvrages collectifs et références complémentaires

- *Dictionnaire encyclopédique des musiques sacrées* (1968).
- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001).

Cette bibliographie couvre les approches littéraires, musicologiques, anthropologiques et sociologiques des chants. Elle peut être adaptée selon les disciplines (études culturelles, ethnomusicologie, poétique comparée).

Cours N° 9

Les Petites Formes

1. Définition

Les petites formes désignent des productions littéraires, musicales ou artistiques caractérisées par leur brièveté, leur concision et leur forte densité sémantique. Elles se distinguent des œuvres longues par leur structure ramassée et leur capacité à transmettre une idée, une émotion ou une image en quelques mots, notes ou traits. En littérature, elles englobent des genres comme l'aphorisme (Nietzsche, *Le Gai Savoir*), l'épigramme (Martial), le haïku (Bashō), ou le micro-récit (Borges, *L'Aleph*). Gérard Genette les qualifie de « formes contraintes » où « l'économie des moyens renforce l'intensité expressive » (*Figures V*, 2002). Roland Barthes y voit des « fragments brillants » qui échappent à la linéarité du discours (*Le Plaisir du texte*, 1973). En musique, elles incluent les chansons populaires (forme couplet-refrain), les lieder (Schubert), ou les miniatures pour piano (Schumann, *Kinderszenen*). Theodor Adorno souligne leur « immédiateté expressive » malgré leur brièveté (*Philosophie de la nouvelle musique*, 1949). Dans les arts visuels, on pense aux esquisses (Leonard de Vinci), aux haiga (peintures accompagnant les haïkus), ou aux mèmes numériques. Ernst Gombrich les analyse comme des « formes condensées de communication visuelle » (*L'Art et l'Illusion*, 1960).

2. Fonctions

Les petites formes remplissent des rôles variés, tant esthétiques que sociaux :

1. **Fonction expressive et poétique** :
    - Elles captent l'éphémère ou l'essentiel.
        - **Paul Valéry** : « **Ce qui est court peut être infini** » (*Cahiers*).
        - **Henri Meschonnic** y voit un « **rythme concentré** » (*Critique du rythme*, 1982).
    - Ex. : Le haïku saisit un instant naturel (Bashō : *« Un vieil étang / Une grenouille plonge / Le bruit de l'eau »*).
2. **Fonction mnémotechnique et orale** :
    - Les proverbes ou comptines facilitent la transmission culturelle.

        - **Paul Zumthor** : « **La brièveté est une stratégie de survie dans la tradition orale** » (*La Poésie et la Voix*, 1984).
    - Ex. : Les *koan* zen (« Quel est le son d'une main qui applaudit ? »).
3. **Fonction subversive ou satirique** :
    - L'épigramme ou le tweet politique critiquent en peu de mots.
        - **Mikhaïl Bakhtine** : « **La forme courte est un coup de poing discursif** » (*Esthétique de la création verbale*, 1979).
    - Ex. : Les maximes de La Rochefoucauld (« L'hypocrisie est un hommage que le vice rend à la vertu »).
4. **Fonction adaptative (modernité numérique)** :
    - Les tweets, SMS ou mèmes prolongent ces formes.
        - **Nicholas Gane** y voit des « **unités de viralité culturelle** » (*Postmodernism and Digital Culture*, 2016).
    - Ex. : Les *threads* Twitter comme narration fragmentée.

Synthèse théorique

Les petites formes, bien que marginalisées par les canons classiques, sont des **laboratoires de créativité**. Leur étude croise :

- **La stylistique** (Genette, Barthes),
- **L'anthropologie** (Zumthor, Bakhtine),
- **L'esthétique numérique** (Gane).

Citation clé :
« **Le génie des petites formes est de faire tenir l'univers dans un grain de sable.** »
(Adapté de William Blake, *Auguries of Innocence*).

Les petites formes constituent un objet d'étude particulièrement riche pour les sciences humaines et les études littéraires en raison de leur capacité à condenser en une structure minimale une densité sémantique maximale. Comme le note Umberto Eco (1962) dans L'Œuvre ouverte, ces micro-structures « fonctionnent comme des machines sémiotiques où chaque élément est surdéterminé". Leur essence réside dans ce paradoxe fondamental : leur apparente simplicité formelle dissimule une complexité interprétative. Gérard Genette (2002)

souligne dans Figures V que "la contrainte formelle inhérente aux petites formes ne limite pas l'expression, mais au contraire la potentialise par un effet de concentration sémantique ».

D'un point de vue anthropologique, ces formes brèves trouvent leur origine dans des pratiques culturelles ancestrales. James Frazer (1890) dans Le Rameau d'or a montré comment les formules magiques et les incantations rituelles constituaient les prototypes de ces micro-discours. Marcel Jousse (1974) approfondit cette analyse en démontrant dans L'Anthropologie du geste que les proverbes et devinettes traditionnels fonctionnent comme des "cristallisations de sagesse populaire" transmises oralement. Cette dimension performative se retrouve aujourd'hui dans les formes numériques contemporaines, où selon Laurence Allard (2021), "les mèmes et tweets actualisent la tradition orale dans l'ère digitale".

La puissance cognitive des petites formes mérite une attention particulière. Les travaux de George A. Miller (1956) sur la mémoire à court terme expliquent pourquoi ces structures brèves possèdent une telle efficacité mnémonique. Walter Benjamin (1935) dans son essai sur Baudelaire voyait dans l'aphorisme « un éclair qui illumine soudainement le paysage mental ». Cette qualité épiphanique se manifeste particulièrement dans des formes comme le haïku, où selon Roland Barthes (1970) dans L'Empire des signes, « en trois vers se joue toute une métaphysique du rapport au monde ».

L'analyse des petites formes révèle également des enjeux sociologiques majeurs. Virginia Woolf (1929) dans Une chambre à soi avait déjà noté comment les femmes écrivains s'étaient souvent approprié ces formes mineures (journaux intimes, correspondances) comme espace d'expression contournant les canons masculins. Plus récemment, Henry Jenkins (2006) dans Convergence Culture a analysé comment les nouvelles plateformes numériques « font des petites formes le lieu d'une reconfiguration des rapports entre créateurs et publics ».

D'un point de vue esthétique, Ernst Gombrich (1960) dans L'Art et l'Illusion remarque que « le minimalisme formel n'est jamais appauvrissement, mais au contraire invitation à l'imagination ». Cette observation rejoint celle de Gaston Bachelard (1957) dans La Poétique de l'espace pour qui "les formes brèves sont des concentrateurs d'imaginaire". Leur étude nécessite donc une approche interdisciplinaire croisant poétique, anthropologie et sociologie des médias. Comme le résume Nicolas Bourriaud (1998) dans Esthétique relationnelle, « les petites formes sont à l'art ce que le fragment est à la connaissance : à la fois trace et promesse ». Leur apparente modestie cache en réalité une extraordinaire capacité à capturer

l'essence des phénomènes culturels, faisant d'elles un observatoire privilégié des transformations de notre rapport au langage et à la création.

✍ Exercices d'application

Objectifs pédagogiques : Identifier les caractéristiques formelles et thématiques de la petite forme à travers une approche comparée.

EXERCICE 1 : Analyse comparée de fragments

Consigne : Comparez les extraits suivants :

- **Friedrich Nietzsche**, *Le Gai Savoir*, §125 (extrait du fragment sur « le fou »)
- **Roland Barthes**, *Fragments d'un discours amoureux*, entrée « Absence »
- **Marguerite Duras**, *Écrire* (extrait court sur le silence)

Questions :

1. Quelle est la logique (ou l'illogique) de construction du fragment ?
2. Comment la brièveté affecte-t-elle la lecture et la réception ?
3. En quoi chaque texte construit-il une « totalité expressive » dans la discontinuité ?
4. Quel rôle joue le silence, l'implicite ou l'ellipse dans chacun de ces extraits ?

EXERCICE 2 : Écriture d'une petite forme

Objectif : Expérimenter la concision et l'intensité expressive de la petite forme.

Consigne : Rédigez une **microfiction**, un **aphorisme**, ou un **fragment réflexif** d'environ **300 mots maximum**, inspiré de l'un des thèmes suivants :

- Le corps
- L'exil
- L'attente
- La perte
- L'instant

Consignes supplémentaires :

- Travaillez le style : cherchez l'économie de mots, la suggestion, le rythme.
- Nommez clairement le type de petite forme choisi (aphorisme, fragment, etc.).
- Ajoutez une courte **note d'intention (5 lignes max)** expliquant vos choix formels.

EXERCICE 3 : Relecture théorique

Objectif : Articuler une lecture théorique d'un corpus de petites formes à partir d'un auteur critique.

Consigne : Choisissez un corpus de trois textes brefs issus d'auteurs différents (par exemple : Kafka, Pessoa, Cioran, Michaux, Valéry, etc.) et mettez-les en perspective avec une lecture théorique tirée de l'un des auteurs suivants :

- Theodor W. Adorno (*Minima Moralia*)
- Maurice Blanchot (*L'entretien infini*)
- Dominique Rabaté (*Figures du fragment*)
- Roland Barthes (*Le Plaisir du texte*)

Production attendue : Un mini-dossier d'analyse (3 pages max), comportant :

- Une brève présentation du corpus
- Une problématique de lecture
- Une application de la pensée critique au corpus

EXERCICE 4 : Oral réflexif – Table ronde

Objectif : Réfléchir à la fonction des petites formes dans la culture contemporaine.

Consigne : Par groupes de 3-4 étudiants, préparez une intervention orale (10 minutes) autour de la question :

« Les petites formes sont-elles des formes mineures ou des formes de résistance ? »

Recommandations :

- Appuyez-vous sur des exemples littéraires et culturels (réseaux sociaux, slam, slogans, tweets d'auteurs, etc.).
- Intégrez au moins un auteur théorique dans votre argumentation.
- Ouvrez à des perspectives comparatistes : comment cette forme circule-t-elle entre cultures ou époques ?

Bibliographie indicative

1. Philosophie et esthétique du fragment

- **Theodor W. Adorno**, *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, 1951.
- **Friedrich Schlegel**, *Fragments*, dans *Athenaeum*, 1798.
- **Maurice Blanchot**, *L'entretien infini*, 1969.
- **Walter Benjamin**, *Sens unique*, 1928.

2. Critique littéraire et théorie du fragment

- **Dominique Rabaté**, *Figures du fragment*, José Corti, 1991.
- **Jean-Luc Steinmetz (dir.)**, *La forme brève*, Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- **Anne Brousseau**, *Poétique des formes brèves*, L'Harmattan, 2007.
- **Roland Barthes**, *Le Plaisir du texte*, 1973.

3. Relectures contemporaines et usages actuels

- **Yves Citton**, *Pour une écologie de l'attention*, Seuil, 2014.
- **Marion Coste**, *Petites formes, grandes questions. Philosopher avec les formes brèves*, Vrin, 2021.
- **Jean-Pierre Martin**, *La bande sonore de nos existences. Formes brèves de la littérature contemporaine*, Seuil, 2020.
- **Claude Murcia (dir.)**, *La petite forme. Esthétique, poétique, politique*, Peter Lang, 2018.

4. Corpus d'auteurs « spécialistes » des petites formes

- **Emil Cioran**, *Syllogismes de l'amertume*, Gallimard, 1952.
- **Henri Michaux**, *Plume*, *Postface à Plume*, Gallimard, 1938.

- **Fernando Pessoa**, *Le Livre de l'intranquillité*, Christian Bourgois, 1988.
- **Anne Carson**, *Decreation* (ou *Nox*), New Directions, 2005–2010.
- **Lydia Davis**, *Can't and Won't*, Farrar, Straus and Giroux, 2014.

Cours N° 10

Les Proverbes

1. Définition

Le **proverbe** est une forme brève de tradition orale, exprimant une vérité générale, un principe moral, ou une sagesse populaire à travers une formule concise, souvent imagée ou métaphorique. Il appartient au vaste ensemble des genres brefs et fixés de la littérature orale et populaire, aux côtés des devinettes, énigmes, fables ou dictons.

Selon Matthews (1959), le proverbe est « une courte sentence de sagesse issue de l'expérience, formulée avec concision, et répétée au fil du temps ». Le linguiste Wolfgang Mieder, spécialiste contemporain du genre, le définit comme « a short, generally known sentence of the folk which contains wisdom, truth, morals, and traditional views in a metaphorical, fixed, and memorizable form » (*Proverbs: A Handbook*, 2004).

Cette forme se distingue par sa dimension performative : le proverbe ne vise pas seulement à énoncer une idée, mais à orienter un comportement, à cadrer une situation, ou à légitimer une opinion**.**

2. Aperçu historique

Les proverbes sont aussi anciens que la parole humaine organisée en société. On en trouve des traces dans les plus anciennes civilisations écrites : l'Égypte ancienne**,** la Mésopotamie**,** la Chine confucéenne**,** la Bible hébraïque, ou encore chez les Grecs et les Romains. Le Livre des Proverbes, dans l'Ancien Testament, en est une compilation religieuse et philosophique majeure.

Chez les Grecs, le mot « paroimia » désignait déjà des maximes morales transmises oralement, et Aristote les mentionne dans sa *Rhétorique* comme outils d'argumentation. Érasme, à la Renaissance, consacra un célèbre recueil aux proverbes, les *Adages*, où il en réunit plus de 4 000 provenant de sources gréco-latines.

L'histoire des proverbes se confond ainsi avec l'histoire des savoirs populaires**,** des systèmes normatifs traditionnels, et des modes de transmission intergénérationnels. À l'ère moderne, malgré les mutations culturelles, le proverbe persiste sous des formes renouvelées, voire

détournées, comme le montre l'étude des parodies proverbiales dans les discours médiatiques contemporains (*Mieder, 2004*).

3. Les types de proverbes

a. Les proverbes assertifs ou déclaratifs

Les proverbes assertifs sont les plus répandus : ils énoncent une vérité considérée comme universelle ou, du moins, socialement partagée. Leur structure est généralement affirmative, et leur objectif est de transmettre une leçon ou une observation sur le monde, l'être humain, ou les relations sociales. Par exemple, *« L'habit ne fait pas le moine »* signifie que l'apparence peut être trompeuse, et que l'essentiel réside au-delà des signes extérieurs. Ce type de proverbe se présente comme une évidence, parfois appuyée par une construction proverbiale stable et rythmée, ce qui facilite sa mémorisation. Selon Wolfgang Mieder, ces énoncés visent à « articuler une sagesse collective en termes simples et reconnaissables » (*Proverbs: A Handbook*, 2004). Ils jouent un rôle de stabilisation cognitive et sociale : en répétant ce qui est censé être vrai, ils réduisent l'incertitude et encadrent l'interprétation des situations.

b. Les proverbes injonctifs ou prescriptifs

Les proverbes injonctifs, quant à eux, s'inscrivent dans une logique normative : ils donnent un ordre implicite ou explicite, souvent en recourant à l'impératif ou à des structures quasi-sentencieuses. Des exemples comme *« Ne remets pas à demain ce que tu peux faire aujourd'hui »* ou *« Sois proche de tes amis, mais encore plus de tes ennemis »* relèvent de cette catégorie. Ces proverbes se distinguent par leur visée morale et comportementale, héritée des usages éducatifs ou religieux, notamment dans les textes antiques et médiévaux. Ils traduisent souvent une autorité anonyme, difficilement contestable, en vertu de leur ancienneté et de leur présence dans le répertoire commun. Michel Foucault, dans *L'ordre du discours* (1971), évoquait ce type de discours comme « énoncés autorisés » par la tradition, qui servent à orienter la conduite des individus à l'intérieur d'un cadre de légitimation sociale.

c. Les proverbes conditionnels ou hypothétiques

Les proverbes conditionnels reposent sur une structure causale ou hypothétique, souvent formulée par une relation de cause à effet, exprimée ou sous-entendue. On peut citer *« Qui sème le vent récolte la tempête »* ou *« Si jeunesse savait, si vieillesse pouvait »*. Ces proverbes mettent en scène des enchaînements logiques, proches de la logique aristotélicienne du

syllogisme ou de l'enthymème, et visent à prévenir ou à interpréter les conséquences d'une action. Leur efficacité tient à leur valeur prédictive ou prophylactique : ils anticipent une conséquence pour mieux orienter le comportement. Le sociolinguiste Peter Grzybek (*Foundations of Semiotics*, 1987) note que ces proverbes fonctionnent comme des « micro-narrations logiques » qui intègrent une temporalité implicite, en reliant un acte à son issue probable.

d. Les proverbes antithétiques ou paradoxaux

Les proverbes antithétiques jouent sur la contradiction apparente ou la tension dialectique entre deux idées opposées. Leurs effets stylistiques reposent souvent sur des figures comme l'oxymore ou l'antithèse, ce qui leur donne une puissance expressive particulière. Par exemple, *« Loin des yeux, près du cœur »* ou *« Trop de liberté tue la liberté »* confrontent deux idées contraires pour susciter une réflexion ou souligner la complexité d'une vérité. Ces proverbes, comme le souligne Maurice Blanchot dans *L'entretien infini* (1969), fonctionnent à la manière du fragment : ils résistent à l'univocité et « entretiennent un rapport actif avec l'ambiguïté ». Cette complexité rend ces proverbes particulièrement aptes à exprimer des paradoxes moraux ou existentiels, tout en conservant leur forme condensée et mémorable.

e. Les proverbes métaphoriques ou imagés

Les proverbes métaphoriques recourent à des images concrètes, souvent issues de la nature, du corps humain ou des activités quotidiennes, pour exprimer des vérités abstraites. *« Pierre qui roule n'amasse pas mousse »* ou *« Mieux vaut tenir que courir »* sont des exemples typiques. Ces proverbes empruntent leur efficacité à la fonction poétique du langage (Jakobson, *Essais de linguistique générale*, 1963), en mobilisant des représentations accessibles et évocatrices. Leur richesse vient de leur polysémie potentielle, qui permet une interprétation contextuelle souple. Ce recours à l'image facilite aussi leur transmission orale, notamment dans les sociétés traditionnelles, où le proverbe agit comme un outil mnémotechnique. En cela, ils se rapprochent des fables et des allégories, et relèvent d'une esthétique de la condensation figurative.

f. Les proverbes culturels ou situés

Enfin, certains proverbes ne peuvent être pleinement compris qu'à l'intérieur d'un contexte culturel spécifique. Ces proverbes dits « situés » véhiculent des références propres à une

région, une langue, une tradition orale ou un cadre historique particulier. Par exemple, les proverbes africains tels que *« Quand il n'y a plus d'ennemi à l'intérieur, les ennemis de l'extérieur ne peuvent pas te vaincre »* ou les proverbes japonais comme *« Même un singe peut tomber d'un arbre »* portent des valeurs communautaires, mais leur sens est souvent intraduisible littéralement. Le comparatiste Dan Ben-Amos (*Folklore Genres*, 1976) souligne que le sens du proverbe est indissociable de son ancrage socio-culturel : il s'agit d'une forme de discours située, performée dans un cadre relationnel précis. Ces proverbes sont ainsi à la fois des formes brèves et des actes sociaux, et leur analyse nécessite une approche ethnolinguistique.

4. Fonctions des proverbes

a. Fonction sociale et normative

L'une des fonctions principales du proverbe est de servir de régulateur social. En tant qu'énoncé condensé d'une morale partagée, le proverbe agit comme un **v**ecteur de normes collectives, souvent non écrites, mais communément acceptées. Il permet de transmettre des codes de conduite, des valeurs sociales, ou encore des règles implicites à respecter dans un groupe donné. Par exemple, le proverbe *« Tel père, tel fils »* véhicule une conception déterministe de l'héritage moral et comportemental. Le sociologue Bronislaw Malinowski, dans ses études sur les sociétés mélanésiennes, souligne que les proverbes fonctionnent comme des « instruments d'éducation sociale », car ils permettent de sanctionner verbalement les écarts à la norme, sans avoir besoin d'un discours explicite (*Coral Gardens and Their Magic*, 1935). Ainsi, le proverbe se présente comme une forme de contrôle symbolique, intégrée au langage quotidien.

b. Fonction argumentative et discursive

Le proverbe ne se contente pas de transmettre des valeurs : il intervient aussi comme outil rhétorique, inséré dans le discours pour renforcer une position**,** persuader, ou clore un débat. Grâce à son statut d'énoncé traditionnel, souvent perçu comme neutre ou impersonnel, il donne au locuteur un appui « objectif » et apparemment incontestable. En cela, il s'apparente à ce que Aristote appelait l'enthymème populaire, c'est-à-dire un raisonnement incomplet mais culturellement accepté. Dire *« Qui ne dit mot consent »* dans une dispute, c'est introduire une interprétation sociale codifiée du silence, en la présentant comme une vérité partagée.

Bakhtine, dans sa théorie du dialogisme (*Esthétique de la création verbale*, 1979), considère le proverbe comme une parole seconde, c'est-à-dire une parole déjà dite, qui entre dans un nouveau contexte avec une autorité renforcée. Le proverbe confère donc à celui qui le cite un pouvoir argumentatif supérieur, fondé sur la tradition.

c. Fonction éducative et mnémotechnique

Les proverbes remplissent aussi une fonction éducative, notamment dans les sociétés orales. Par leur brièveté, leur musicalité et leur forme figée, ils se prêtent à la mémorisation et au recyclage intergénérationnel. Dans de nombreuses cultures, les proverbes sont transmis aux enfants comme véhicules de sagesse, parfois à travers des jeux, des contes ou des chansons. Ils participent ainsi à un processus d'acculturation linguistique et morale, et contribuent à façonner l'univers mental des individus dès le plus jeune âge. La formule proverbiale joue alors le rôle d'exemple simplifié, illustrant une situation typique ou une règle générale. Comme le remarque le folkloriste Alan Dundes, « le proverbe est une forme de pensée codée, qui simplifie la complexité de l'expérience humaine sans l'appauvrir » (*Interpreting Folklore*, 1980). Cette fonction pédagogique est renforcée par l'efficacité stylistique du proverbe, qui facilite son ancrage dans la mémoire collective.

d. Fonction identitaire et culturelle

Enfin, les proverbes jouent un rôle crucial dans la construction de l'identité culturelle. Chaque culture possède un répertoire spécifique de proverbes, souvent lié à ses pratiques agricoles, religieuses, culinaires ou sociales. Ces proverbes reflètent non seulement les valeurs d'une société, mais aussi sa vision du monde, sa manière d'exprimer la douleur, la joie, la peur ou l'amour. Par exemple, dans les proverbes africains, l'importance du collectif et de la sagesse des anciens est omniprésente : *« Le vieillard assis voit plus loin que le jeune debout »*. Ces formules condensent des systèmes de pensée, des hiérarchies sociales, et des cosmologies propres à chaque peuple. En ce sens, le proverbe agit comme une mémoire culturelle mobile, apte à circuler, à se transformer, ou à être réinterprétée dans de nouveaux contextes. Il devient un marqueur d'appartenance, un élément de distinction entre l'intérieur et l'extérieur du groupe.

5. Caractéristiques formelles des proverbes

a. Brièveté et densité sémantique

L'une des caractéristiques les plus évidentes du proverbe est sa brièveté, qui n'exclut nullement la richesse de sens. Le proverbe est un concentré de signification, capable de suggérer, dans une phrase courte, une leçon de vie, un jugement moral ou une stratégie comportementale. Cette densité découle souvent d'une structuration syntaxique efficace : le proverbe élimine les éléments superflus et s'appuie sur des verbes forts, des structures bimembres, ou des ellipses. Cette économie de langage renforce son efficacité pragmatique dans l'échange verbal. Pour Dominique Rabaté, les formes brèves comme le proverbe « provoquent un effet de condensation, qui stimule l'interprétation et invite à la reprise » (*Figures du fragment*, 1991).

b. Forme figée et oralité

Le proverbe se caractérise également par une forme figée, c'est-à-dire une structure relativement stable, qui permet son identification et sa transmission. Cette fixité est paradoxalement compatible avec une certaine plasticité contextuelle : le proverbe peut être adapté ou légèrement modifié selon les besoins du locuteur. Il conserve néanmoins une formule reconnaissable, souvent marquée par le parallélisme, la rime, ou l'allégorie. Sa dimension oralitaire est essentielle : il est conçu pour être dit, entendu, repris, et non simplement lu. Comme le souligne Paul Zumthor dans *La lettre et la voix* (1987), la parole orale implique une « mémoire vivante », et le proverbe est l'un de ses outils privilégiés.

c. Polyvalence interprétative

Autre caractéristique fondamentale du proverbe, sa polyvalence sémantique. Un même proverbe peut être interprété de diverses façons selon le contexte, l'intonation, la culture ou le moment de son énonciation. Par exemple, *« L'arbre qui tombe fait plus de bruit que la forêt qui pousse »* peut être lu comme une critique des médias, un hommage au silence productif, ou une leçon de patience. Cette plasticité du sens rend le proverbe particulièrement apte à survivre aux évolutions historiques et culturelles. Il agit comme un carrefour herméneutique, un point d'entrée vers une réflexion plus large, tout en restant immédiatement compréhensible à un premier niveau.

Conclusion

Les proverbes, par leur brièveté, leur efficacité symbolique et leur ancrage socioculturel, jouent un rôle central dans la communication humaine. Ils sont à la fois formes esthétiques**,** instruments sociaux**, et** vecteurs de mémoire collective. Leur succès réside dans leur capacité à conjuguer forme figée et usage vivant, à articuler savoir populaire et stratégies discursives, et à traverser les époques sans perdre leur pouvoir évocateur. Comme le dit Jean-Claude Carrière, scénariste et amoureux des proverbes, dans *Le cercle des menteurs* : « Le proverbe est une manière de dire beaucoup sans parler trop. »

✍ Exercices d'application

Objectifs pédagogiques : dentifier les caractéristiques formelles et les fonctions discursives du proverbe dans un contexte donné.

EXERCICE 1 : Analyse stylistique et discursive d'un proverbe

Consigne : Choisissez un proverbe francophone de votre choix (ou dans la liste fournie par l'enseignant). Analysez-le selon les axes suivants :

- Structure syntaxique et effets stylistiques (parallélisme, rime, métaphore, etc.)
- Niveau de langue et ton (populaire, solennel, ironique, neutre…)
- Systèmes de valeurs implicites ou explicites
- Fonction sociale ou argumentative selon un contexte d'énonciation
- Éventuelles variantes culturelles ou équivalents dans d'autres langues

EXERCICE 2 : Comparaison interculturelle

Objectif : Étudier la circulation des proverbes à travers les cultures.

Consigne : En binôme, comparez un proverbe français avec un proverbe issu d'une autre langue ou culture (arabe, chinois, africain, anglais, etc.).

- Identifiez les ressemblances et les différences de forme et de sens.
- Analysez ce que chaque version dit sur la société qui l'a produite.
- Explorez la traductibilité : qu'est-ce qui se perd ou se gagne ?

Exemples possibles :

– FR : *« Mieux vaut prévenir que guérir »*

– EN : *« An ounce of prevention is worth a pound of cure »*

EXERCICE 3 : Réécriture créative – Proverbes détournés

Objectif : Jouer avec les codes du proverbe pour en révéler la plasticité et les enjeux idéologiques.

Consigne : Choisissez 3 proverbes célèbres et proposez pour chacun :

- Une **version détournée** (ironique, subversive, poétique, moderne…)
- Un **court commentaire réflexif** sur les effets produits par votre réécriture (inversion de valeurs ? critique sociale ? pastiche ?)

Exemple :

– Original : *« Il n'y a pas de fumée sans feu »*

– Détourné : *« Il y a parfois beaucoup de fumée pour masquer l'absence de feu. »*

EXERCICE 4 : Les proverbes dans les textes littéraires

Objectif : Analyser l'intégration des proverbes dans des œuvres littéraires.

Consigne : Choisissez un extrait d'un texte littéraire (roman, théâtre, fable, essai) dans lequel un ou plusieurs proverbes sont utilisés (Balzac, La Fontaine, Molière, Camus, Césaire, etc.). Analysez :

- Le rôle du proverbe dans le dialogue ou la narration
- Le rapport du personnage au langage proverbial (adhésion, critique, détournement ?)
- Les effets de style et de sens produits

Suggestion d'œuvres :

– *Les Fables* de La Fontaine

– *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière

– *L'Étranger* d'Albert Camus (cf. usage des maximes)

– *Une saison au Congo* d'Aimé Césaire

EXERCICE 5 : Enquête ethnolinguistique

Objectif : Comprendre les fonctions sociales du proverbe dans un contexte réel.

Consigne : Réalisez un **entretien ou micro-enquête** dans votre entourage (famille, voisinage, communauté linguistique) autour de l'usage des proverbes aujourd'hui.

- Questions possibles : Qui utilise encore des proverbes ? Dans quelles situations ? Quelle valeur y est attachée ?
- Analysez la réception du proverbe : tradition, décalage générationnel, formes nouvelles (réseaux sociaux, mèmes, slogans ?)

Restitution : Rédigez un compte rendu de 3 pages croisant vos observations empiriques avec des références théoriques (Bakhtine, Mieder, Rabaté…).

EXERCICE BONUS (oral collectif) : Proverbes et vérité

Débat dirigé : *« Le proverbe dit-il toujours une vérité ? »*

Objectif : Initier une réflexion critique sur les présupposés idéologiques et culturels du proverbe.

- Constitution de deux équipes : affirmation vs négation
- Mobilisations des exemples, des textes théoriques et des détournements de proverbes
- Réflexion à la tension entre parole figée et pensée critique

Bibliographie indicative

- Aristote. *Rhétorique*. Trad. Barthélemy Saint-Hilaire. Paris : Vrin, 2007.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*. Trad. A. Robel. Paris : Gallimard, 1979.
- Ben-Amos, Dan. *Folklore Genres*. Austin : University of Texas Press, 1976.
- Blanchot, Maurice. *L'entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969.
- Carrière, Jean-Claude. *Le Cercle des menteurs. Contes philosophiques du monde entier*. Paris : Plon, 1998.
- Dundes, Alan. *Interpreting Folklore*. Bloomington : Indiana University Press, 1980.

- Grzybek, Peter. *Foundations of Semiotics: Proverbs and the Structure of Language*. Berlin : Springer, 1987.

- Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris : Minuit, 1963.

- Malinowski, Bronislaw. *Coral Gardens and Their Magic*. London : Allen & Unwin, 1935.

- Matthews, William. *Proverbs, Sentences and Proverbial Phrases from English Writings Mainly Before 1500*. Berkeley : University of California Press, 1952.

- Mattioli, Armand. *Le proverbe, mémoire du peuple*. Paris : CNRS Éditions, 1998.

- Mieder, Wolfgang. *Proverbs: A Handbook*. Westport : Greenwood Press, 2004.

- Mieder, Wolfgang (dir.). *Wise Words: Essays on the Proverb*. New York : Garland Publishing, 1994.

- Rabaté, Dominique. *Figures du fragment*. Paris : José Corti, 1991.

- Steinmetz, Jean-Luc (dir.). *La Forme brève*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004.

- Zumthor, Paul. *La Lettre et la voix : de la "littérature" médiévale*. Paris : Seuil, 1987.

Cours N° 11
Les Récits de Vie

1. Introduction

Dans le cadre du programme de littérature orale, les récits de vie occupent une place importante car ils sont une forme essentielle de transmission orale de l'expérience humaine. Avant même l'invention de l'écriture, les peuples racontaient leurs histoires de vie, leurs parcours, leurs souffrances et leurs réussites de vive voix, souvent à travers des récits contés dans la famille, la communauté ou les cercles rituels.

Le récit de vie, dans une perspective orale, est donc un outil de mémoire collective. Il permet de préserver les identités, les valeurs culturelles, les savoirs traditionnels et les événements marquants d'un peuple ou d'un individu. Dans plusieurs sociétés africaines, par exemple, les griots, les anciens ou les sages jouent le rôle de « bibliothèques vivantes », transmettant des récits de vie pour éduquer, inspirer et transmettre les leçons de l'histoire. Dans l'enseignement de la littérature orale, les récits de vie permettent aussi d'explorer les formes narratives orales comme :

- le témoignage oral,
- le conte autobiographique ou initiatique,
- les entretiens ou récits transmis de génération en génération,
- ou encore les formes modernes d'oralité comme les podcasts, récits radiophoniques, etc.

En étudiant les récits de vie, les élèves apprennent à écouter, analyser, puis restituer ou produire un récit oral structuré, ce qui développe leurs compétences en expression orale, leur sens de l'écoute active et leur compréhension de l'importance de la mémoire individuelle et collective.

2. Définition

Le **récit de vie** est un genre narratif dans lequel un individu retrace tout ou partie de son existence. Il peut être raconté par lui-même (autobiographie, témoignage) ou par un tiers (biographie, entretien de récit). Il se distingue d'un simple récit chronologique par sa dimension réflexive, identitaire et souvent existentielle.

Selon Daniel Bertaux, sociologue et pionnier dans l'utilisation du récit de vie dans les sciences sociales :

« Le récit de vie est une forme particulière de témoignage, dans lequel un individu raconte son passé en tentant de lui donner une cohérence, un sens. » (*Les récits de vie, 1981*).

Cette forme narrative n'est pas neutre : elle engage l'individu dans une construction subjective de son identité. Elle reflète à la fois le vécu personnel et le contexte social, et permet souvent une mise en récit de soi qui articule mémoire, émotion, et identité.

3. Origines et évolution

Le récit de vie, sous forme orale, est probablement l'une des plus anciennes formes de narration humaine. Dans les sociétés traditionnelles, les anciens transmettaient l'histoire de leur vie comme un outil de sagesse**,** d'apprentissage et de cohésion sociale. Cette oralité est centrale dans les cultures africaines, amérindiennes, asiatiques et océaniques.

Dans la littérature écrite, l'autobiographie apparaît dès l'Antiquité avec « Les Confessions » de saint Augustin (IVe siècle), considérée comme l'un des premiers récits de vie où un auteur cherche à explorer son moi intérieur à travers un rapport spirituel à Dieu.

Au XVIIIe siècle, avec les Lumières et le développement du sujet moderne, le récit de vie devient un instrument de revendication de l'individu**.** Jean-Jacques Rousseau, dans *Les Confessions* (1782), écrit : *« Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. [...] Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature. »*

Au XXe siècle, les récits de vie prennent une importance nouvelle dans les sciences sociales. Des chercheurs comme Paul Ricoeur (philosophe), Pierre Bourdieu (sociologue), Michel de Certeau (historien) ou encore Jean-Pierre Lebrun (psychanalyste) y voient un outil d'analyse de la subjectivité, des trajectoires sociales, et des représentations collectives**.**

Paul Ricœur, dans *Temps et récit* (1983-1985), affirme que *« le récit de vie est une mise en intrigue du vécu, un acte par lequel l'individu organise la temporalité de son existence. ».* Avec les évolutions technologiques, le récit de vie se

démocratise : blogs, podcasts, réseaux sociaux, autobiographies numériques ou encore récits de migration contemporains en témoignent.

4. Quelques genres

Le récit de vie se manifeste à travers plusieurs genres, chacun ayant ses particularités formelles, ses fonctions et ses usages. Ces genres peuvent être littéraires, scientifiques ou populaires. Leurs différences tiennent à la relation entre le narrateur, l'auteur et le personnage, au contexte de production du récit, mais aussi à l'intention qui le sous-tend (témoigner, se confier, transmettre, dénoncer, etc.).

a. L'autobiographie

L'autobiographie est sans doute le genre le plus reconnu dans les récits de vie. Elle se définit comme le récit rétrospectif qu'une personne fait de sa propre existence, en mettant l'accent sur sa formation personnelle, ses pensées, ses souvenirs et les événements qui l'ont marquée. Philippe Lejeune, spécialiste de l'écriture autobiographique, en donne une définition classique : « L'autobiographie est un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. » *(*Le Pacte autobiographique*, 1975)*.

Selon Lejeune, l'autobiographie repose sur un « **pacte de sincérité** » entre l'auteur et le lecteur : l'auteur promet implicitement de dire la vérité sur lui-même. Des œuvres majeures illustrent ce genre, comme *Les Confessions* de Rousseau ou *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir.

b. Le journal intime

Le journal intime est une forme de récit de vie écrit au jour le jour, généralement pour soi-même, sans volonté initiale de publication. Il est marqué par une grande spontanéité et une présence du temps immédiat, contrairement à l'autobiographie qui est souvent écrite avec recul. Selon Georges Gusdorf, philosophe français ayant beaucoup travaillé sur les formes de l'écriture de soi : *« Le journal intime est un miroir tendu à l'instant, un espace où l'individu se saisit dans sa solitude et son immédiateté. »* (*Lignes de vie*, 1990).

Le journal d'Anne Frank, rédigé entre 1942 et 1944, en est un exemple poignant : à la fois personnel, historique et universel, il incarne la puissance émotionnelle du genre.

c. Le témoignage

Le témoignage est un genre narratif dans lequel un individu raconte un événement singulier, souvent traumatique ou exceptionnel, dont il a été acteur ou témoin. Il vise à informer, sensibiliser ou dénoncer, et contient souvent une dimension éthique ou mémorielle. Le témoignage est très utilisé dans les récits de guerre, de déportation, de migration ou d'injustice sociale. Comme le dit l'écrivain Primo Levi, rescapé des camps nazis : *« Témoigner est un devoir, car l'oubli est une seconde mort. »* (*Si c'est un homme*, 1947). Le témoignage ne cherche pas nécessairement la littérarité, mais la force de l'expérience vécue. C'est un genre particulièrement valorisé dans la littérature orale contemporaine et dans les démarches éducatives.

d. La biographie

La biographie est un récit de vie écrit par une autre personne que le sujet concerné. Elle se distingue de l'autobiographie par le fait qu'elle repose souvent sur des documents, des témoignages, des recherches historiques et peut intégrer une certaine distance critique. Elle peut être objective, mais aussi romancée ou orientée. Dans sa réflexion sur la biographie, Pierre Bourdieu rappelle que toute vie racontée est une construction : *« Une biographie n'est jamais qu'un artefact, un produit reconstruit avec des mots, une mise en forme symbolique du réel. »* (*Le métier de sociologue*, 1968). Les biographies peuvent ainsi servir à glorifier une figure, à déconstruire une légende ou à éclairer un parcours humain dans son contexte social et historique.

e. L'entretien de récit de vie (ou récit de vie en sociologie)

Dans les sciences sociales, notamment en sociologie et en anthropologie, l'entretien de récit de vie est utilisé comme méthode de recherche qualitative. Il s'agit de recueillir, par la parole, le récit qu'un individu fait de sa trajectoire personnelle, souvent en interaction avec un enquêteur. Ce type de récit s'appuie sur la subjectivité du témoin, tout en révélant des structures collectives, des trajectoires sociales ou des mécanismes de domination. Daniel Bertaux, pionnier de cette méthode en sociologie, affirme que : *« Les récits de vie permettent de capter la logique interne des parcours de vie et de comprendre comment les individus donnent sens à leur expérience. »* (*Récits de vie : perspective ethnosociologique*, 1997). C'est

un genre hybride entre témoignage et autobiographie, souvent utilisé dans les études sur l'exil, la pauvreté, le travail, ou l'éducation.

f. Les récits de vie oraux (traditions orales)

Dans les sociétés traditionnelles, en particulier en Afrique, les récits de vie sont transmis oralement, de génération en génération. Ils sont racontés par des anciens, des griots ou des conteurs, et remplissent des fonctions multiples : transmission des savoirs, enseignement moral, préservation de la mémoire collective**.** Selon Amadou Hampâté Bâ, écrivain et ethnologue malien: *« En Afrique, quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle.».* Ces récits oraux sont souvent rituels, performatifs, et construisent une mémoire vivante qui valorise les expériences humaines et les parcours exceptionnels.

Les genres du récit de vie sont multiples et se distinguent par leurs formes, leurs contextes d'énonciation et leurs objectifs. Que ce soit pour se dire, transmettre, témoigner ou comprendre, chacun de ces genres éclaire une facette du rapport que l'humain entretient avec sa mémoire, son identité et le monde. Leur étude croise ainsi littérature, histoire, sociologie, anthropologie et psychologie, ce qui fait du récit de vie un objet profondément interdisciplinaire et humain.

5. Fonctions du récit de vie

a. Fonction identitaire

L'une des fonctions fondamentales du récit de vie est la construction de l'identité. En racontant sa vie, l'individu organise ses souvenirs, reconstruit son parcours et cherche à donner un sens global à son existence. C'est une démarche introspective qui permet à la personne de se voir comme un tout cohérent malgré les ruptures, les épreuves ou les contradictions vécues. Selon Paul Ricœur, cette mise en récit du soi constitue une « mise en intrigue de la vie », dans laquelle le sujet rassemble les fragments de son vécu pour créer une narration signifiante : *« L'identité narrative est cette capacité du sujet à se raconter, à construire une continuité temporelle à partir de la discontinuité des événements. »* (*Temps et récit*, 1983) Ainsi, le récit de vie agit comme un miroir où l'individu cherche à se reconnaître, à se comprendre et à se réapproprier son histoire.

b. Fonction mémorielle et historique

Le récit de vie joue également un rôle dans la transmission de la mémoire, à la fois individuelle et collective. Il permet de préserver les expériences humaines face à l'oubli, et de rendre compte d'événements historiques vécus « de l'intérieur ». Dans ce sens, il complète les récits "officiels" ou institutionnels de l'histoire en donnant la parole aux témoins, aux oubliés, aux marginalisés. C'est ce que montre Primo Levi dans *Si c'est un homme*, en affirmant que témoigner, c'est résister à l'effacement : *« Celui qui oublie son passé est condamné à le revivre. »* Les récits de vie sont ainsi des outils essentiels de mémoire, notamment dans les contextes de guerre, de migration, de colonisation ou d'injustices sociales.

c. Fonction sociale et culturelle

Le récit de vie remplit également une fonction pédagogique et culturelle. Dans de nombreuses sociétés traditionnelles, il est une forme orale de transmission des savoirs, des valeurs et des repères communautaires. Il sert à enseigner aux plus jeunes les leçons de vie des anciens, les traditions familiales, les croyances, mais aussi les normes sociales à respecter. En Afrique, les récits de vie transmis par les griots ou les anciens forment une **mém**oire vivante. Comme le disait Amadou Hampâté Bâ : *« La parole est notre mémoire et notre avenir. ».* Dans les sociétés contemporaines, les récits de vie ont aussi une fonction **socialisante** : ils permettent de comprendre les parcours de l'autre, de développer l'empathie, et de lutter contre les préjugés.

d. Fonction thérapeutique

Dans un cadre plus intime ou clinique, le récit de vie a une fonction de guérison psychologique. Raconter sa vie peut aider à mettre des mots sur des douleurs, à reconstruire une image positive de soi, ou à élaborer un traumatisme. Cette fonction est particulièrement explorée en psychologie narrative ou dans la pratique de l'écriture thérapeutique. Le récit devient alors un outil de résilience, permettant à la personne de reprendre le contrôle sur son passé et de se projeter dans l'avenir. Le psychanalyste Jean-Pierre Lebrun explique ainsi : *« Le récit de vie permet au sujet de redevenir acteur de son histoire, plutôt que d'en rester la victime. »* Cette fonction est souvent mobilisée dans les ateliers d'écriture, les programmes de réinsertion ou les parcours de soin.

6. Caractéristiques du récit de vie

a. Subjectivité et sincérité

Le récit de vie est par nature subjectif. Il ne prétend pas à une vérité objective, mais à une vérité vécue. Le narrateur raconte à partir de sa propre perspective, de sa mémoire, de ses émotions. Il sélectionne ce qu'il juge important, il interprète, il organise. Cette subjectivité ne doit pas être vue comme un défaut, mais comme l'essence même du genre, car elle reflète la manière dont un individu donne sens à son existence. Philippe Lejeune, en parlant du "pacte autobiographique", insiste sur l'engagement de l'auteur à dire la vérité telle qu'il la perçoit : *« L'autobiographie repose sur une double loyauté : à la mémoire et à la sincérité. »* (*Le Pacte autobiographique*, 1975).

b. Temporalité reconstruite

Le récit de vie suit rarement une chronologie stricte. L'ordre des événements est souvent reconstruit selon la logique intérieure du narrateur, selon les thèmes abordés ou les émotions ressenties. On observe ainsi des allers-retours dans le temps, des flashbacks, des anticipations. Cette reconstruction temporelle reflète le fonctionnement même de la mémoire humaine : elle n'est pas linéaire, mais associative et affective. Paul Ricœur parle de « configuration narrative », où le récit agence les événements en un tout cohérent, même s'ils sont éloignés dans le temps.

c. Dimension dialogique

Le récit de vie, qu'il soit oral ou écrit, s'adresse à un autre : un interlocuteur, un lecteur, un auditeur. Il implique une relation de confiance, un cadre d'écoute. Même dans le cas du journal intime, l'auteur imagine souvent un destinataire implicite, parfois Dieu, parfois une génération future. Dans les récits oraux ou les entretiens de vie, cette dimension est encore plus forte : le narrateur adapte son discours à la personne en face, ce qui rend chaque récit unique, vivant et évolutif.

d. Ancrage dans le réel

Contrairement à la fiction, le récit de vie est ancré dans une réalité vécue. Il renvoie à des lieux, des époques, des événements historiques ou sociaux. Ce lien avec le réel ne signifie pas que tout est "objectif", mais plutôt que l'expérience racontée est enracinée dans un

contexte concret. C'est ce qui rend ces récits précieux pour les historiens, les sociologues ou les anthropologues, qui peuvent y puiser des témoignages uniques sur des situations sociales, culturelles ou politiques.

e. Fonction esthétique secondaire

Bien que le récit de vie ne vise pas d'abord l'esthétique, il peut comporter des qualités littéraires notables : style personnel, structure narrative, jeux de langage, métaphores, images. Certains récits autobiographiques sont de véritables œuvres littéraires. C'est ce que souligne Georges Gusdorf : *« L'autobiographie est une œuvre d'art de la mémoire, une manière d'habiter poétiquement le souvenir. »* (*Conditions et limites de l'autobiographie*, 1956).

Conclusion

Les récits de vie remplissent de multiples fonctions, identitaire, mémorielle, sociale, thérapeutique, et présentent des caractéristiques propres qui les distinguent des autres formes narratives. À la croisée de l'intime et du collectif, du réel et du récit, ils offrent un accès unique à la complexité de l'expérience humaine. Leur richesse en fait un outil précieux dans l'enseignement, la recherche et le dialogue interculturel.

✍ Exercices d'application

Objectifs pédagogiques : Développer la pensée critique: distinguer faits, souvenirs, subjectivité, et questionner la notion de vérité dans les récits.

Exercice 1 : Questions de compréhension sur un extrait

Lis l'extrait suivant d'une autobiographie, d'un témoignage ou d'un récit de vie

Questions :

1. Qui est le narrateur ? Quelle est sa relation avec les faits racontés ?
2. Quels sont les événements marquants évoqués ?
3. Quels sentiments l'auteur exprime-t-il ?
4. Quel est le but possible de ce récit ? (témoigner, transmettre, se libérer, etc.)
5. Peux-tu identifier un élément subjectif et un élément objectif dans ce passage ?

Exercice 2 : Analyse de genre

À partir d'un corpus de textes courts (autobiographie, journal intime, témoignage, entretien de vie…), identifie à quel genre de récit de vie appartient chaque texte.

Indications :

- Observe le point de vue narratif (je / il / dialogue)
- Note la présence de dates, d'émotions, de descriptions
- Relève les indices de l'intention du narrateur

II. Expression écrite (Production personnelle)

Exercice 3 : Mini-autobiographie

Rédige un court récit personnel (15 à 20 lignes) en suivant les consignes suivantes :

- Raconte un moment marquant de ta vie (heureux, difficile ou transformateur)
- Utilise la première personne
- Respecte une organisation narrative : situation initiale → événement → ressenti → conclusion

Variante : tu peux écrire ce récit comme une lettre adressée à ton « toi du futur ».

Exercice 4 : Écriture de témoignage

Imagine que tu es une personne âgée qui raconte sa jeunesse à ses petits-enfants.

Consignes :

- Choisis une époque (réelle ou fictive)
- Intègre des éléments historiques ou culturels (musique, mode, traditions, événements…)
- Adopte un ton de transmission : raconte pour transmettre

III. Expression orale (Oralité et performance)

Exercice 5 : Entretien de récit de vie

Par groupes de deux :

1. Un élève joue le rôle d'enquêteur, l'autre celui de « narrateur ».
2. Le narrateur raconte un événement marquant de sa vie.
3. L'enquêteur pose des questions ouvertes pour en savoir plus.
4. Échangez ensuite les rôles.

Objectifs : travailler l'écoute active, le respect de la parole de l'autre, et la reformulation.

Exercice 6 : Récit de vie en performance orale

Prépare un court **récit oral** (2-3 minutes) autour du thème suivant :

- « Un moment qui m'a changé(e) »
- « L'histoire d'un membre de ma famille »
- « Le souvenir d'un lieu important pour moi »

IV. Activité créative et critique

Exercice 7 : Créer un récit croisé

Choisis deux personnages fictifs ou réels (ex. : un migrant et un enfant de la ville ; un ancien et un jeune ; une femme et un homme dans deux époques différentes) Écris un récit croisé, où chacun raconte un épisode de sa vie.

Objectif : faire émerger des ressemblances et des contrastes dans leurs vécus.

Exercice 8 : Réflexion critique

Sujet de réflexion (écrit argumentatif) :

« Le récit de vie est une forme de vérité. Mais est-ce une vérité universelle ? »

Consignes :

- Introduction : définition et problématique
- Deux ou trois arguments avec exemples
- Conclusion ouverte

Bibliographie indicative

- Amadou Hampâté Bâ, *Amkoullel, l'enfant peul*, Actes Sud, 1991.
- Amadou Hampâté Bâ, *L'étrange destin de Wangrin*, Pocket, 1993.
- Pierre Bourdieu, *La misère du monde*, Seuil, 1993.
- Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Gallimard, 1980.
- Annie Ernaux, *Les Années*, Gallimard, 2008.
- Georges Gusdorf, *Lignes de vie : les écritures du moi*, Odile Jacob, 1990.
- Marie-Christine Josso, *Les récits de vie : une méthode pour la recherche en sciences humaines*, L'Harmattan, 1991.
- Jean-Pierre Lebrun, *L'Homme sans gravité : jouir à tout prix*, Denoël, 2002.
- Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975.
- Jean-Louis Le Grand, *Le récit de vie en pédagogie*, ESF, 2000.
- Guy Le Boterf, *De la compétence à la navigation professionnelle*, Éditions d'Organisation, 2006.

- Primo Levi, *Si c'est un homme*, 1947.
- Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Tome 1 à 3, Seuil, 1983–1985.
- Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, 1782.
- Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Gallimard, 1958.
- Daniel Bertaux, *Les récits de vie. Perspective ethnosociologique*, Nathan, 1997.

Cours N° 12

La Devinette

Introduction

Au sein de la littérature orale, certaines formes brèves condensent à elles seules toute la richesse de la pensée populaire : la devinette, ou énigme orale, en est un exemple remarquable. À la croisée du jeu, du savoir et de la poésie, elle met en scène une parole qui interroge, qui défie et qui éveille. Derrière sa simplicité apparente se cache une véritable épreuve d'intelligence où s'affrontent le plaisir du langage et la quête du sens.

Dans la devinette, le monde est transformé en énigme, et le langage devient un miroir du réel voilé. Elle repose sur l'art de dire sans dire, de cacher pour mieux révéler : une parole symbolique, qui oblige l'auditeur à franchir le seuil du sens immédiat pour accéder à une compréhension plus profonde. Ce faisant, la devinette éduque l'esprit autant qu'elle amuse, formant une pédagogie implicite de la réflexion et de la parole.

Bernadette Bricout, dans *La littérature orale, un trésor vivant*, souligne que ces jeux d'esprit oraux « apprennent à l'enfant à voir autrement », car ils forment l'habitude de penser par analogie, d'associer les mots et les images, les sons et les idées. Comme les virelangues ou les mimologismes, la devinette fait partie de ces formes initiatiques où l'on apprend à manier la langue, à observer le monde et à reconnaître les correspondances secrètes entre les choses. De l'Afrique à l'Asie, du monde arabe à l'Europe, la devinette s'impose comme une institution de la parole vivante : elle est à la fois jeu collectif, outil d'apprentissage et manifestation de la sagesse populaire. C'est pourquoi son étude éclaire non seulement la fonction cognitive et sociale du langage, mais aussi sa dimension symbolique et poétique.

1. Un genre ludique et pédagogique

La devinette constitue avant tout un jeu de langage, un défi intellectuel fondé sur la connivence entre le locuteur et l'auditeur. L'un pose une question dont il détient la réponse, l'autre tente de la découvrir. Ce rapport asymétrique crée une tension dramatique et joyeuse : deviner, c'est vaincre l'ignorance, pénétrer le secret des mots et des choses. Comme le rappelle Bernadette Bricout, la devinette est une épreuve symbolique où le savoir se conquiert dans le plaisir de l'échange.

Dans les sociétés traditionnelles, la devinette se pratique souvent le soir, autour du feu ou au sein de la communauté, et prend la forme d'un dialogue rituel. Elle permet à la fois de divertir et d'enseigner, d'éveiller la curiosité et de transmettre les codes symboliques de la culture. Ainsi, dans les cours de récréation ou dans les veillées villageoises, ce jeu de questions-réponses stimule l'imagination, la mémoire et la vivacité d'esprit.

Comme dans le mythe d'Œdipe affrontant le Sphinx, la devinette devient une épreuve initiatique : deviner, c'est franchir un seuil, accéder à la connaissance. L'enfant qui « donne sa langue au chat » avoue son échec, c'est-à-dire son incapacité à percer le mystère du langage, une manière ludique de reconnaître la supériorité de celui qui sait.

2. Une fonction cognitive : jouer avec le langage, tester l'intelligence

Sur le plan cognitif, la devinette stimule plusieurs facultés : l'observation**,** l'association d'idées**,** la logique analogique et la créativité verbale. En cherchant la solution, l'auditeur doit interpréter des images, décrypter des métaphores, et faire dialoguer la raison et l'imaginaire.

Ainsi, la devinette apprend à penser autrement, à reconnaître les ressemblances cachées entre les êtres et les choses. Elle transforme le monde en un vaste texte symbolique, que l'on apprend à lire entre les lignes. Dans ce sens, elle rejoint ce que Gaston Bachelard appelait la *poétique de la rêverie*, où la pensée se nourrit d'images et de correspondances. La formule « Devine ou meurs », que Bricout cite en référence au mythe du Sphinx, exprime cette fonction cognitive dans sa forme la plus intense : deviner, c'est survivre. Dans les sociétés africaines, la devinette est parfois réservée aux initiés, car elle suppose une maîtrise du langage sacré et du savoir ancestral.

Voici quelques exemples de devinettes qui montrent cette alliance du jeu et de la connaissance :

- « Qu'est-ce qui passe dans le bois sans déchirer sa robe de soie ? » — le rayon du soleil.
- « J'ai cinq bœufs attelés à ma charrue : cette charrue laboure la terre blanche ou noire ? » — la plume qui trace sur le papier.
- En Afrique de l'Ouest : « Je vois venir mon père coiffé d'un bonnet rouge » — image poétique de l'aurore.

Ces énigmes poétiques, en transformant le monde naturel en métaphore, révèlent une pensée analogique propre à la tradition orale, où le savoir ne se dit jamais directement, mais se chante, se suggère, se découvre.

3. Une présence universelle : cultures africaines, arabes et asiatiques

La devinette est une forme universelle de la parole ludique et savante. On la retrouve dans toutes les cultures, parfois avec des fonctions rituelles précises. Dans les traditions africaines, la devinette fait partie intégrante de l'éducation communautaire: elle enseigne le respect de la parole, la sagacité et la maîtrise du verbe. Chez les Dogons du Mali, par exemple, il est interdit aux enfants de poser des devinettes aux anciens, car cela reviendrait à contester le savoir des ancêtres. Dans les sociétés, la devinette (*lugz*) est un art rhétorique ancien, très prisé dans la poésie classique : elle permet d'exercer l'esprit à la finesse et à la métaphore, tout en témoignant d'une haute culture du mot. En Asie, notamment au Japon et en Chine, la devinette prend souvent une dimension philosophique : elle sert à éprouver la sagacité du disciple ou à illustrer un enseignement moral, à l'image des *koans* zen, énigmes arabes spirituelles destinées à éveiller la conscience.

Ainsi, partout, la devinette est une école de la pensée et de la parole. Elle lie le jeu à la connaissance, la parole au silence, et transforme le langage en une initiation à la sagesse.

Conclusion

La devinette, à la fois jeu d'intelligence et leçon de vie, illustre parfaitement ce que Bernadette Bricout appelle le « trésor vivant » de la littérature orale. Sous sa forme brève et rythmée, elle exprime une manière d'habiter le monde par les mots, d'en explorer les mystères à travers la puissance symbolique du langage. En invitant à deviner, elle nous invite aussi à écouter, à interpréter et à penser poétiquement : car deviner, c'est déjà comprendre que tout, dans le monde parle, à condition de savoir entendre.

Bibliographie indicative

Anscombre, J.-C. (1994). *La parole proverbiale : proverbes et énoncés sentencieux en français*. Paris : Champion.

Baumgardt, U., & Derive, J. (dir.). (2005). *Paroles nomades : écrits d'ethnolinguistique africaine offerts à Christiane Seydou*. Paris : Karthala.

Bricout, B. (2006). *Paroles perdues, paroles retrouvées : la littérature orale aujourd'hui*. Paris : Université de Paris VII.

Calame-Griaule, G. (1965). *Ethnologie et langage : la parole chez les Dogon*. Paris : Gallimard.

Delarue, P., & Tenèze, M.-L. (1957). *Le Conte populaire français : catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer*. Paris : Maisonneuve et Larose.

Kane, S. M. (1981). *La devinette africaine : étude ethnolinguistique et littéraire*. Dakar : NEA.

Paulme, D. (1976). *La mère dévorante : essai sur la morphologie des contes africains*. Paris : Gallimard.

Zumthor, P. (1983). *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil.

Cours N° 13

Oralité et modernité : slam, parole numérique

Si l'oralité est souvent associée à la tradition et à la transmission ancestrale, elle n'a pas disparu avec l'avènement de l'écriture ni avec la révolution numérique. Au contraire, elle se réinvente dans les formes contemporaines de la parole vivante, comme le slam, le spoken word, les podcasts, les vidéos en ligne, ou encore les réseaux sociaux. Ces nouveaux espaces redonnent à la voix et à la performance un rôle central dans la communication artistique et culturelle.

Ainsi, loin d'être un vestige du passé, l'oralité moderne devient un lieu d'expérimentation, d'identité et de résistance.

1. Le slam : héritier contemporain de la tradition orale

Le slam est l'une des expressions les plus fortes de la résurgence de l'oralité dans le monde moderne. Né aux États-Unis dans les années 1980 avec le poète Marc Smith, il s'est rapidement diffusé à travers le monde, notamment en Afrique francophone et dans le monde arabe. Le slam se définit comme une poésie déclamée, souvent sans musique, où le corps, la voix et le rythme deviennent les instruments essentiels de la création.

a. Une parole performée et collective

Le slam perpétue les codes de la parole traditionnelle : il repose sur la voix vivante, la présence scénique**,** la répétition rythmique et la relation directe avec le public. Comme le griot ou le conteur, le slameur s'adresse à une communauté, cherche à la faire réagir, à provoquer l'émotion, la réflexion ou le rire. Le slameur n'est pas un orateur solitaire : il appartient à un cercle de parole. Les scènes ouvertes, où chacun peut déclamer, rappellent les veillées ou les assemblées traditionnelles où la parole circule librement.

b. Une parole engagée et identitaire

Le slam est aussi un outil de contestation et d'affirmation identitaire. Il permet de dire la colère, les injustices, les luttes sociales, mais aussi les espoirs et les rêves. En Afrique ou dans les banlieues européennes, le slam devient la voix des sans-voix, comme le griot fut jadis la mémoire des peuples. Ainsi, Grand Corps Malade en France, Souleymane Diamanka au

Sénégal ou le collectif algérien *Slam El Gosto* font de la scène un espace de liberté et de fraternité où se rejoignent le verbe poétique, la musique du rythme et la vérité de l'émotion.

c. La continuité de la tradition orale

Dans sa structure et sa fonction, le slam s'inscrit dans la lignée des pratiques orales ancestrales. Comme le conte ou la devinette, il unit parole, corps et communauté. Il repose sur la mémoire, la musicalité, la gestuelle et l'interaction. On pourrait dire que le slam actualise ce que Paul Zumthor appelait la *performance vocale*, en l'inscrivant dans un contexte urbain et médiatique.

2. La parole numérique : une oralité technologique

a. De la scène à l'écran : la voix médiatisée

Avec Internet, les réseaux sociaux et les plateformes vidéo (YouTube, TikTok, podcasts), la parole retrouve un nouvel espace de diffusion. Cette oralité numérique transforme la communication moderne : le message ne se lit plus seulement, il s'écoute, se voit, se partage instantanément. Le conteur numérique, comme l'influenceur ou le podcasteur, prolonge le rôle du griot moderne : il raconte, commente, transmet, et crée du lien à travers la voix.

b. L'interactivité et la participation

L'oralité numérique renouvelle aussi la dimension participative de la parole. Les internautes ne sont plus de simples auditeurs : ils réagissent, commentent, remixent, détournent les paroles. La parole devient dialogique et polyphonique, un écho de la conversation collective qui existait déjà dans les sociétés de tradition orale. Ainsi, la technologie ne supprime pas la relation humaine : elle la reconfigure, en permettant une interaction mondiale et instantanée.

c. Le retour du corps et de la voix

Dans les formats audio-visuels contemporains, la **voix** reprend une puissance expressive essentielle. Le ton, la respiration, les pauses, la musicalité de la parole deviennent des marqueurs d'identité et d'authenticité. Le spoken word, par exemple, allie la poésie orale et les médias numériques : des poètes enregistrent leurs textes, les diffusent, et atteignent des

milliers d'auditeurs. Cette parole enregistrée, même médiatisée, conserve un caractère incarné : elle rappelle que le langage est d'abord un acte corporel et émotionnel.

3. Continuités et mutations : entre tradition et innovation

Malgré la distance technologique qui sépare le conteur du podcasteur, tous deux partagent une même conviction : la parole est un acte de présence et de lien. La modernité ne rompt donc pas avec l'oralité, elle la transforme. Le numérique devient une nouvelle agora, où la voix s'affirme comme un outil de création, d'émancipation et de transmission. Comme le note Paul Zumthor, « la poésie orale renaît chaque fois que la voix s'élève pour dire le monde ». Aujourd'hui, cette voix peut être amplifiée par un micro, un téléphone ou une plateforme, mais son essence demeure la même : créer du sens dans la rencontre entre le dire et l'écouter.

Conclusion

L'oralité moderne, à travers le slam et la parole numérique, relie la tradition à la contemporanéité. Elle témoigne de la permanence du besoin humain de parler, chanter, raconter, émouvoir. Qu'elle soit dite sur une scène, sur une place de village ou sur un écran, la parole garde sa force performative et communautaire. Ainsi, l'oralité ne meurt jamais : elle change de forme pour survivre, et chaque génération la réinvente, fidèle à sa mission première, donner voix à la vie**.**

Bibliographie indicative

Andrieu, B. (2012). *La parole numérique : communication et subjectivité à l'ère du web*. Paris : L'Harmattan.

Béthune, C. (2009). *Le slam : poésies urbaines*. Paris : L'Harmattan.

Ducourneau, L. (2018). *Poétiques du slam : l'oralité scénique contemporaine*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Lacelle, N., & Lebrun, M. (dir.). (2016). *Oralité et littératie à l'ère du numérique*. Montréal : Presses de l'Université du Québec.

Marcoccia, M. (2016). *La communication numérique : discours et interaction*. Paris : Armand Colin.

Rosenthal, C. (2010). *Slam, ou la parole retrouvée*. Paris : Autrement.

Zumthor, P. (1990). *La présence de la voix : la poésie et la voix au Moyen Âge*. Paris : Seuil.

Cours N° 14
Quand la littérature orale rejoint la linguistique, la pédagogie et la poétique

1. La parole comme jeu, souffle et connaissance du monde

Au cœur de la littérature orale, la parole se présente à la fois comme un outil de communication**, un** instrument d'apprentissage et un espace de jeu poétique. Avant d'être fixée par l'écriture, elle se déploie dans le souffle, le rythme, la musicalité, et s'adresse simultanément à l'oreille, au corps et à l'imagination. La tradition orale, en transmettant récits, chants, proverbes ou comptines, a toujours fait de la voix humaine un vecteur de mémoire et de lien. Elle éduque en amusant, initie par le jeu, et célèbre la puissance créatrice du langage.

C'est dans cette dimension ludique et initiatique que Bernadette Bricout, dans sa conférence *La littérature orale, un trésor vivant*, met en lumière des formes d'expression souvent négligées mais profondément révélatrices de l'esprit des cultures : les virelangues et les mimologismes. Ces deux formes, en apparence modestes, sont des laboratoires du langage vivant : elles exercent la langue à se dire, à se maîtriser, à s'écouter elle-même.

Les virelangues, par leurs combinaisons sonores et leurs rythmes rapides, forment la bouche à l'articulation et à la mémoire verbale. Ils révèlent la langue dans sa matérialité, comme un instrument de musique que l'enfant apprend à manier. Les mimologismes, quant à eux, imitent les sons du monde : ils traduisent en syllabes la voix de la nature et rétablissent une communication entre l'humain et le cosmos. Tous deux manifestent ainsi l'essence même de la littérature orale : faire du langage une expérience sensorielle et symbolique, un jeu de sons qui devient un mode de connaissance. Ils montrent que la parole, loin d'être simple véhicule d'idées, est une énergie vivante, capable de créer des liens, d'éveiller l'imaginaire et de redonner au monde sa musicalité première.

1. Les virelangues : le jeu sonore comme apprentissage du langage

a. Définition

Le virelangue (ou « casse-langue ») est une courte formule ou phrase construite de manière à rendre sa prononciation difficile, en raison de la répétition de sons proches ou de suites phonétiques complexes. Il s'agit d'un exercice d'articulation et de mémoire, mais aussi d'un jeu poétique. Le linguiste Alain Rey le définit comme :

« Un énoncé conçu pour dérouter la prononciation et éprouver la dextérité du locuteur dans l'usage de la langue » (*Dictionnaire historique de la langue française*, 1992).

b. Fonction

Les virelangues remplissent plusieurs fonctions complémentaires dans la littérature orale :

1. **Fonction linguistique et éducative** :
    - Ils servent à entraîner l'élocution, à maîtriser les phonèmes et les rythmes de la langue.
    - Ils participent à l'éducation orale de l'enfant, en renforçant la motricité de la parole.
    - Ils représentent une forme d'initiation linguistique par le jeu.

    Comme le note Bernadette Bricout, ces jeux de mots « enseignent en amusant », en transformant la langue en terrain d'expérimentation sonore. Hamadou Hampâté Bâ évoquait lui aussi ce lien entre jeu, parole et apprentissage :

    « La parole est un don, mais c'est par le jeu qu'on en apprend la maîtrise » (*L'étrange destin de Wangrin*, 1973).

2. **Fonction sociale et ludique** :
    - Récités collectivement, souvent lors de veillées ou de jeux d'enfants, ils favorisent la cohésion du groupe et la transmission intergénérationnelle.
    - Ils rappellent que l'oralité est avant tout un art de la présence et de la voix.
3. **Fonction poétique** :
    - Le virelangue montre que la langue n'est pas seulement instrument de communication, mais matière sonore et rythmique.

- Il valorise la musicalité du langage, rejoignant ainsi la définition de la littérature orale comme « musique du cœur du monde », selon Bricout.

c. Caractéristiques formelles

- Répétition de sons proches (allitérations, assonances) : /p/, /b/, /s/, /ʃ/, etc.
- Jeux de symétrie et d'inversion : les sons se répondent ou s'échangent.
- Rythme rapide, incitant à la confusion.
- Structure brève et souvent rimée.

d. Exemples

Quelques virelangues français célèbres :

- « Les chaussettes de l'archiduchesse sont-elles sèches ? Archi-sèches. »
- « Un chasseur sachant chasser sans son chien est un bon chasseur. »
- « Trois tortues trottaient sur un trottoir très étroit. »

Dans d'autres langues, on retrouve la même tradition :

- En anglais : *She sells seashells by the seashore.*
- En japonais : (*namamugi, namagome, namatamago*) — "blé cru, riz cru, œuf cru".

Ces formules démontrent l'universalité du jeu vocal : dans toutes les cultures, l'oralité commence par l'apprentissage de la langue comme matière sonore.

2. Les mimologismes : quand la langue imite le monde

a. Définition

Le mimologisme (du grec *mimos*, imitation) désigne les formes linguistiques qui imitent les sons de la nature, des animaux ou des objets. Ce sont les onomatopées, mais aussi les expressions qui traduisent un mouvement, un rythme ou une sensation sonore.

Le terme a été employé par Gérard Genette dans *Mimologiques. Voyage en Cratylie* (1976), où il explore la croyance selon laquelle « la langue imite le monde ».

Bernadette Bricout, en reprenant cette idée, montre que la littérature orale repose largement sur ce principe mimétique : la parole ne décrit pas seulement le monde, elle le fait entendre.

b. Fonction

1. **Fonction expressive et sensorielle**

   Les mimologismes rapprochent le langage du corps et de la perception. Ils permettent de sentir le monde plutôt que de le nommer abstraitement.
   Exemple :

   - « crac », « boum », « plic-ploc », « miaou », « cocorico », « glouglou », « tic-tac ».
   - En arabe dialectal : « zaghzagh » (vibration), « tik-tik » (petit bruit sec).

   Ces sons imitatifs sont à la fois langage et musique, signe et son.

2. **Fonction poétique et cosmique**
3. En imitant la nature, la parole rétablit le lien primordial entre l'homme et le monde. Elle devient souffle, écho, vibration, ce que Bricout appelle « la musique du cœur du monde ».

   → Ainsi, dans les contes animistes, la nature parle : les oiseaux chantent un message, le vent murmure un secret, la mer répond au héros.

4. **Fonction éducative et initiatique**

   Les mimologismes apprennent à l'enfant à écouter, à distinguer les sons, à identifier les rythmes du vivant. Ils développent une **écoute sensible du monde**, première étape vers la connaissance symbolique.

c. Caractéristiques formelles

- Usage d'onomatopées et de réduplications : *tintin*, *gaga*, *dodo*, *broum-broum*.
- Forte iconicité phonétique : les sons reproduisent l'intensité, la durée ou la fréquence du bruit imité.

- Souplesse interculturelle : chaque langue recrée les sons à sa manière (le coq dit *cocorico* en français, *kikiriki* en espagnol, *cock-a-doodle-doo* en anglais).

d. Exemples littéraires et culturels

- Dans le conte africain, les animaux « parlent » par mimologisme : le lion rugit «grao», le serpent siffle « sss », la pluie tombe « plipliplip ».
- Dans la poésie japonaise (*haïku*), les sons naturels sont essentiels :

  Shizukasa ya / Iwa ni shimiiru / Semi no koe
  (« Quelle tranquillité ! / Dans les rochers pénètre / le cri des cigales. » — Bashō)
  → Le son de la cigale devient ici une image de l'éternité du monde.

- Dans la tradition orale européenne, les formulettes ou chansons enfantines abondent en mimologismes : « Toc-toc-toc, qui frappe à la porte ? », « Pan ! Pan ! le chasseur tire », « Le chat fait miaou, la vache meuh ».

Ces structures sonores rappellent que la langue est une musique avant d'être un code.

3. Synthèse : du jeu sonore à la symbolique du monde

Les virelangues et les mimologismes représentent deux pôles complémentaires de la littérature orale :

- Les premiers forment la langue par la maîtrise du souffle et du rythme.
- Les seconds ouvrent la langue au monde en restituant la voix du vivant.

Dans les deux cas, la parole devient un acte poétique et cosmique, un lien entre l'humain et la nature. Comme le souligne Bernadette Bricout : « Le conte, la chanson, la formule, le rire : autant de formes où la parole reprend souffle, où la vie respire dans le langage. »

Ainsi, l'étude des virelangues et des mimologismes révèle que la littérature orale n'est pas une survivance archaïque, mais une école du langage vivant, où l'homme apprend à «écouter le monde parler en lui ».

Bibliographie indicative

Boyer, H. (1991). *Langue et jeux de mots : approches linguistiques et sociolinguistiques*. Paris : Presses Universitaires de France.

Delas, D., & Filliolet, J. (1973). *Linguistique et poétique*. Paris : Larousse.

Durand, J. (2008). *Phonostylistique et jeux de langage : le cas des virelangues*. Lyon : ENS Éditions.

Jakobson, R. (1960). *Essais de linguistique générale*. Paris : Minuit.

Lachman, R. (2007). *Les jeux du signifiant : la parole ludique dans les littératures orales*. Montréal : Presses de l'Université du Québec.

Martin, F. (2014). *Poétique de la voix et du son : des onomatopées aux mimologismes*. Paris : Classiques Garnier.

Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*. Paris : Verdier.

Cours N° 15

Performativité et transmission

Introduction

Après avoir étudié les formes et les fonctions de la parole orale (virelangues, devinettes, contes, etc.), il est essentiel d'envisager sa dimension performative et sa modalité de transmission. Contrairement à la littérature écrite, la parole orale n'existe que lorsqu'elle est dite, incarnée, entendue et partagée. Elle ne vit pas dans les livres, mais dans les voix et les corps. C'est cette parole vivante, éphémère et contextuelle, que la littérature orale célèbre et perpétue.

1. Le caractère vivant, éphémère et contextuel de la parole orale

La littérature orale repose sur une esthétique de la présence : elle naît dans l'instant de la performance, entre celui qui parle et celui qui écoute. Une fois la parole prononcée, elle s'efface, mais elle laisse une trace dans la mémoire collective. Cette parole n'a pas de support matériel fixe : elle se transforme au fil des récitations, s'adapte au public, au lieu, à l'humeur du moment. Cette éphémérité n'est pas une faiblesse, mais une force. Elle rend la parole vivante, toujours renouvelée. Chaque performance est une recréation, une variation sur un même thème. Comme le souligne Paul Zumthor, grand théoricien de l'oralité, la littérature orale est avant tout une *« poésie de la voix »*, une œuvre en acte, inséparable de sa situation d'énonciation. Ainsi, un même conte ou chant peut avoir mille versions, selon le narrateur ou la région. Ce qui compte, ce n'est pas la fidélité au texte, mais la fidélité à l'esprit : le rythme, la symbolique, le plaisir du partage.

2. Le rôle du conteur, du griot et du public : participation et interaction

Au cœur de cette performativité se trouve la relation triangulaire entre le conteur (ou griot), le récit et le public. Le conteur n'est pas un simple récitant ; il est un médiateur du savoir et un maître de parole. Dans les sociétés africaines, le griot occupe une place centrale : il conserve la mémoire du peuple, les généalogies, les récits fondateurs et les leçons morales. Son autorité ne vient pas de l'écrit, mais de la puissance de sa voix et de la maîtrise du verbe.

Mais cette parole ne vit que par la participation du public. Le spectateur devient acteur du récit : il rit, intervient, complète, répète des formules rituelles ou répond aux interpellations du

conteur. Cette interaction crée un espace d'écoute active et collective, où chacun contribue à la performance.

Dans de nombreuses traditions africaines ou arabes, le conte s'ouvre souvent par une formule d'appe:
—« *Il était une fois...* »

— ou encore, en Afrique de l'Ouest : « *Kuma !* » (la parole !) auquel le public répond : « *Na!* » (dis-la !).

Ces échanges rituels instaurent un lien symbolique : la parole ne circule que si l'auditoire y consent.

Le conteur devient ainsi un acteur de la mémoire vivante : par son art, il fait passer les valeurs, les mythes et les savoirs d'une génération à l'autre, assurant la transmission culturelle à travers la performance.

3. L'importance de la gestuelle, de la voix, du rythme et de la mémoire

La parole orale ne se réduit jamais à des mots. Elle mobilise tout le corps : le regard, les gestes, les mimiques, les déplacements. Ces éléments paralinguistiques renforcent le sens du récit et captivent l'auditoire. Le rythme joue un rôle fondamental : il structure la narration, crée des moments de tension ou de détente, et favorise la mémorisation.

La voix, quant à elle, est l'instrument principal du conteur : tour à tour grave, douce, rauque ou chantante, elle devient une véritable musique du sens. Elle permet de différencier les personnages, de marquer les émotions et d'imprimer le récit dans la mémoire des auditeurs.

Enfin, la mémoire constitue le socle de cette performance. Dans les sociétés sans écriture, la mémoire collective est le livre vivant**.** Le conteur apprend par cœur des centaines d'histoires, mais il ne les répète jamais à l'identique. Chaque récit est une recréation, une improvisation contrôlée, où la mémoire et l'invention s'unissent pour faire vivre la parole. Paul Zumthor parle à ce propos de **«** mouvance **»**, pour désigner cette capacité du texte oral à varier sans jamais se perdre. Cette mouvance est le signe d'une culture où la parole circule librement, tout en demeurant fidèle à sa fonction essentielle : transmettre.

Conclusion

La performativité et la transmission forment donc l'âme de la littérature orale. Celle-ci n'est pas un patrimoine figé, mais un acte vivant, sans cesse réinventé par ceux qui parlent et ceux qui écoutent. La parole y devient à la fois mémoire et présence**,** création et héritage**,** jeu et rituel. Comme le dit Hampâté Bâ, grand défenseur de la tradition orale africaine :

« En Afrique, un vieillard qui meurt, c'est une bibliothèque qui brûle. »

Cette parole ancestrale, portée par les conteurs, griots et chanteurs, assure la continuité du savoir et le renouvellement de la culture : elle prouve que le mot n'est pas seulement un signe, mais un souffle, celui qui donne vie à la communauté et au monde.

Bibliographie indicative

Bâ, A. H. (1991). *Amkoullel, l'enfant peul*. Paris : Actes Sud.

Bâ, A. H. (1993). *L'Étrange destin de Wangrin*. Paris : Union générale d'éditions.

Bricout, B. (2006). *Paroles perdues, paroles retrouvées : la littérature orale aujourd'hui*. Paris : Université de Paris VII.

Finnegan, R. (1970). *Oral Literature in Africa*. Oxford : Clarendon Press.

Ong, W. J. (1982). *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London : Methuen.

Zumthor, P. (1983). *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil.

Zumthor, P. (1987). *La Lettre et la voix : de la littérature médiévale*. Paris : Seuil.

Conclusion

L’éternel retour de dire

La littérature orale nous enseigne que la véritable transmission n'est pas dans la répétition à l'identique, mais dans la recréation fidèle. Elle nous rappelle que la parole n'est pas un objet que l'on possède, mais un flux que l'on habite temporairement avant de le passer à d'autres. En cela, elle incarne une vision du monde où la permanence n'est pas opposée au changement, mais se réalise à travers lui.

Comme le disait le poète et passeur qu'était Amadou Hampâté Bâ, « *En Afrique, quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle* ». Cette formule célèbre ne doit pas nous faire oublier que ces "bibliothèques vivantes" ne sont pas des dépôts statiques, mais des foyers de création permanente. La meilleure manière de leur rendre hommage n'est pas de tenter de les fixer dans l'ambre, mais de perpétuer leur geste : transmettre en transformant, et transformer en transmettant. Ainsi, la littérature orale, dans son essence mouvante, nous invite à repenser fondamentalement notre rapport à la mémoire, à la création et à la communauté. Elle nous montre que la vie de la parole réside précisément dans sa capacité à ne jamais se répéter tout à fait, à toujours renaître différente et pourtant reconnaissable, comme le flux d'un fleuve qui jamais ne traverse deux fois le même paysage.

Elle se présente fondamentalement comme un phénomène paradoxal : elle est tout à la fois mémoire et oubli, tradition et innovation, fixation et mouvement. Cette tension constitutive trouve son expression la plus achevée dans le concept de mouvance, théorisé par Paul Zumthor, qui désigne cette capacité intrinsèque des œuvres orales à se transformer tout en conservant leur identité profonde. La transmission orale n'est jamais une simple reproduction à l'identique, mais une recréation perpétuelle où chaque performance devient un acte unique, irrépétable, profondément ancré dans son contexte d'énonciation.

La littérature orale se présente fondamentalement comme un phénomène paradoxal : elle est tout à la fois mémoire et oubli, tradition et innovation, fixation et mouvement. Cette tension constitutive trouve son expression la plus achevée dans le concept de **mouvance**, théorisé par Paul Zumthor, qui désigne cette capacité intrinsèque des œuvres orales à se transformer tout en conservant leur identité profonde. La transmission orale n'est jamais une simple reproduction à l'identique, mais une recréation perpétuelle où chaque performance devient un acte unique, irrépétable, profondément ancré dans son contexte d'énonciation.

La transmission orale opère un constant travail de rééquilibrage entre fidélité aux sources et adaptation aux nouvelles réalités. Comme le soulignent les travaux de Ruth Finnegan, cette dynamique assure à la fois la continuité culturelle et l'évolution nécessaire des traditions. La « même » histoire racontée par différents conteurs, à différentes époques, révèle ainsi une extraordinaire plasticité qui est le signe non pas de sa fragilité, mais de sa vitalité.

L'avènement des technologies d'enregistrement et de numérisation pose avec acuité la question de la conservation sans figement. Comment préserver sans muséifier ? Comment archiver sans trahir la nature essentiellement éphémère de la performance orale ? La tentation est grande de transformer la littérature orale en simple "document", alors que son essence réside dans l'acte de parole vivant. Dans un monde dominé par l'écrit et le numérique, les modalités de transmission se recomposent profondément :

- Nouvelles scènes : du cercle villageois aux plateformes numériques
- Nouveaux passeurs : des griots traditionnels aux slameurs urbains
- Nouvelles temporalités : de l'immédiateté de la performance à la permanence des enregistrements

La littérature orale, par sa nature mouvante, résiste aux tentatives de contrôle et de normalisation. Elle échappe aux catégorisations simplistes, aux assignations identitaires, aux récupérations politiques. Son instabilité même la protège contre les entreprises de folklorisation ou d'instrumentalisation. La transmission orale, dans son processus même, institue une éthique de la relation :

- Elle suppose la présence physique des participants
- Elle exige l'écoute active et bienveillante
- Elle cultive la patience du temps long
- Elle valorise l'interdépendance des générations

À l'heure où les humanités numériques et les études culturelles renouvellent notre approche des traditions orales, il importe de développer une pensée de la transmission qui respecte la double exigence de conservation et de créativité. Cela implique une archivistique sensible qui sache préserver non seulement les contenus, mais aussi les conditions de leur énonciation : les gestes, les intonations, les silences, les interactions.

Une pédagogie de l'oralité qui redonne sa place à la parole vivante dans l'éducation, non comme vestige du passé, mais comme compétence essentielle pour l'avenir. Une éthique de la transmission qui reconnaisse la littérature orale comme un bien commun nécessitant des modes de protection et de valorisation adaptés à sa nature spécifique.

Table des matières

Introduction

	Identification du cours	2
	Informations sur le cours	2
	Acquis d'apprentissage visés	2
	Modalités d'évaluation	2
	Calendrier détaillé (programme sur 12 semaines)	2
Cours 1	**Qu'est-ce que la littérature orale ?**	
	Définition de la littérature orale	7
	Fonctions de la littérature orale	7
	Exemples par genre (mythes, épopées, contes, etc.)	8
	Texte d'appui : Le lièvre et le lion	9
	Exercices de compréhension, réflexion et production	10
Cours 2	**La tradition orale : définition et fonctions**	
	Définition et caractéristiques	11
	Fonctions (transmission, légitimation, régulation, résistance)	11
	Extrait d'Amadou Hampâté Bâ	12
	Texte de Bernadette Bricout	13
	Analyse et exercices méthodologiques	21
Cours 3	**Les genres de la littérature orale : La Mythologie**	
	Définition et fonctions du mythe	27
	Mythologies comparées (Grèce, Égypte, Nordique, Asie, Afrique)	28

	Exercices d'analyse, de comparaison et de création	29
Cours 4	**L'Épopée**	
	Définition et caractéristiques	30
	Fonctions mémorielle, identitaire et morale	31
	Épopées à travers le monde	31
	Exercices d'analyse, d'écriture et de débat	32
Cours 5	**La Légende**	
	Définition et distinction avec le mythe	35
	Fonctions sociales et culturelles	36
	Légendes à travers le monde	37
	Exercices comparatifs et créatifs	39
Cours 6	**Le Conte**	
	Définition et aperçu historique	45
	Entre oralité et littérature	46
	Globalisation et réinvention	47
	Exercices d'analyse, d'écriture et d'adaptation	27
Cours 7	**La Fable**	
	Définition, origines et évolution	54
	Fonctions didactique, politique et rhétorique	55
	Caractéristiques structurelles	56
	Exercices d'analyse comparée et d'écriture créative	57
Cours 8	**Les Chants**	

	Définition et fonctions (expressive, sociale, rituelle)	62
	Genres de chants (lyrique, traditionnel, religieux, populaire)	63
	Exercices de performance et d'analyse sémiotique	64
Cours 9	**Les Petites formes**	
	Définition et caractéristiques	70
	Fonctions (expressive, mnémotechnique, subversive)	70
	Synthèse théorique : aphorismes, fragments, micro-récits	71
	Exercices d'analyse, d'écriture et de réflexion théorique	73
Cours 10	**Les Proverbes**	
	Définition et typologie	77
	Fonctions sociale, argumentative, identitaire	80
	Caractéristiques formelles des proverbes	82
	Exercices de réécriture et d'enquête ethnolinguistique	83
Cours 11	**Les Récits de Vie**	
	Définition et fonctions (identitaire, mémorielle, thérapeutique)	87
	Genres : autobiographie, témoignage, biographie, entretien	89
	Fonctions du récit de vie	91
	Caractéristiques du récit de vie	93
	Exercices d'écriture, d'interview et de performance orale	95

Cours 12	**La Devinette**	
	Définition et fonctions cognitives et ludiques	99
	Présence dans les cultures africaines, arabes, asiatiques	101
Cours 13	**Oralité et modernité : slam, parole numérique**	
	Le slam comme héritier de l'oralité	103
	La parole numérique : podcasts, réseaux sociaux, spoken word	104
	Continuités et mutations entre tradition et innovation	105
Cours 14	**Quand la littérature rejoint la Linguistique, la Pédagogie et la Poétique**	
	La parole comme jeu, souffle et connaissance du monde	106
	Les Virelangues (définition, fonctions et caractéristiques)	107
	Le mimologismes (définition, fonctions et caractéristiques)	108
	Réflexion sur la transmission et la mouvance	63
Cours 15	**Performativité et transmission**	
	Caractère vivant et contextuel de la parole orale	112
	Rôle du conteur, du griot et du public	113
	Importance de la gestuelle, de la voix et de la mémoire	113
Conclusion	L'Eternel retour de dire	115