



HAL
open science

Éditorial

Dominique Casajus

► **To cite this version:**

Dominique Casajus. Éditorial. Cahiers de Littérature Orale, 2017, Le poète et l'inspiration, 81.
halshs-01799653

HAL Id: halshs-01799653

<https://shs.hal.science/halshs-01799653v1>

Submitted on 3 Jul 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Éditorial*

Dominique CASAJUS

Les dieux, gracieusement, nous donnent *pour rien* tel premier vers ; mais c'est à nous de façonner le second, qui doit consonner avec l'autre, et ne pas être indigne de son aîné surnaturel. Ce n'est pas trop de toutes les ressources de l'expérience et de l'esprit pour le rendre comparable au vers qui fut un don.

Paul Valéry, 1921, p. XII-XIII.

Les contributeurs de ce numéro entendent réfléchir sur la notion d'inspiration poétique, en l'envisageant moins comme une expérience ineffable éprouvée dans les profondeurs insondables de l'âme que comme une pratique liée à un environnement culturel et social. Il importe toutefois, au moment d'ouvrir cette introduction, de lever deux objections préjudiciables qui pourraient nous être faites : si des mots comme « inspiration » et « poésie » (ou *poetry*) parlent à tout locuteur francophone ou anglophone, ne serait-ce que parce qu'ils lui évoquent des souvenirs scolaires, recouvrent-ils des réalités qu'il est possible de retrouver dans toutes les cultures ? La question pourra paraître témoigner d'un scrupule excessif, mais il nous semble que, écrivant dans une revue d'anthropologie, nous ne pouvons l'esquiver. La discipline, en effet, n'a cessé de débusquer les erreurs d'appréciation que nous commettons lorsque nous appliquons à des données recueillies ailleurs des mots qui sont nôtres (pensons à « religion », « sacré », « mythe », etc.), tenant ainsi pour allant de soi que les réalités désignées *ici* par ces mots sont peu ou prou les mêmes que celles, provenant de *là-bas*, sur lesquelles nous les plaquons. Or, pour prendre un exemple, nous avons appris, à nos dépens, que, s'il y a peut-être un peu partout des phénomènes qu'on peut en gros qualifier de religieux, rien n'assure qu'ils se regroupent dans chaque société en un tout cohérent qui s'appellerait « la » religion. Quant au mythe, nous savons maintenant qu'il s'agit d'une notion forgée, et que cette forgerie a une histoire – qui se confond pour partie avec celle de l'anthropologie. Et ne parlons pas du sacré, dont nous savons tous qu'il s'agit d'une notion construite et non pas d'un objet présent dans le monde et qu'il s'agirait de mettre au jour¹.

Les choses sont peut-être moins ardues pour la poésie, car il s'agit d'un phénomène langagier (c'est du moins ainsi que nous l'envisageons ici). Or l'homme a toujours été, en tout temps et en tout lieu, un *homo loquens*. Encore faut-il pouvoir cerner les traits censés circonscrire, parmi les faits de langage, ceux que nous serions fondés à qualifier de « poétiques ». Pour cela, le mieux est encore de partir de la formule – utilement rappelée dans ce volume par Catharine Mason et Anthony K. Webster – dont Roman Jakobson a usé pour caractériser la fonction poétique : parmi tous les facteurs impliqués dans la communication

* Introduction au Dossier « Le poète et l'inspiration », *Cahiers de littérature orale* 81, 2017.

¹ Sur ces questions, classiques, on peut citer, entre bien d'autres GOODY, 1979 ; DÉTIENNE, 1981 ; ISAMBERT, 1982.

linguistique (destinateur, destinataire, contexte, message, contact, code), elle met l'accent sur le message « pour son propre compte » (Jakobson, 1963, p. 218 ; 1960, p. 356 pour la version anglaise). Ce n'était là qu'un point de départ car il ajoutait aussitôt qu'elle ne se manifeste pas dans la seule poésie (on la voit à l'œuvre dans la publicité, les slogans des partis politiques, certaines expressions toutes faites, etc.), tandis que, à l'inverse, des objets linguistiques indubitablement poétiques mobilisent, au côté de la fonction poétique qui certes y prédomine, d'autres fonctions du langage. Mais ce point de départ suffira pour notre propos, à condition de retenir aussi que, comme il le dit plus loin, la fonction poétique « met en évidence le côté palpable des signes (*the palpability of signs*) ». Formule heureuse qu'on peut paraphraser ainsi : la fonction poétique met en évidence la *matière phonique* de la langue. Le poète serait ainsi celui qui imprime sa marque à cette matière, qui donc se fait *ouvrier* de la langue.

Cette conception, tous les contributeurs du volume la partagent, qu'ils l'explicitent ou non. Ainsi, Catharine Mason fait ici une large place à l'examen de traits phonétiques dans l'analyse stylistique serrée, conduite verset après verset (elle parle de *verse analysis*, intéressante formule qui n'a malheureusement pas de bon équivalent français), qui lui permet d'établir la poéticité de l'histoire assez étrange que la vieille Chinook Victoria Howard narra en 1929 au linguiste Melville Jacobs. Du reste, c'est une conception que ceux parmi lesquels ils ont conduit leurs enquêtes font leur eux aussi. Par exemple, lorsque Anthony K. Webster questionne le poète navajo Rex Lee Jim sur l'usage que ses poèmes font de l'allitération, celui-ci s'empare aussitôt du terme et, lui donnant un sens très large, détaille avec une espèce d'allégresse la place que son travail poétique fait aux jeux verbaux. Et, pour que les choses soient claires, il commence par affirmer : "*I think / alliteration, whatever that means [laughter] / is how the human mind works.*" *Human mind*, c'est beaucoup dire, mais *poetic mind*, certainement.

Conception ancienne, en tout cas, puisque la contribution de Sylvie Perceau en relève une attestation au chant XVII de l'*Odyssée*, dans les paroles que le vieux porcher Eumée adresse au prétendant Antinoos : « Quel est l'étranger qu'on invite, / si ce n'est un de ceux qui exercent des métiers publics (*dèmiourgoi*) / , devin, médecin des maux, artisan du bois, / ou encore aède divin qui réjouit en chantant ? » L'aède homérique serait donc un *dèmiourgos*. Et encore n'est-ce là que la manifestation déjà tardive de conceptions plus anciennes encore, que, au moins à titre d'hypothèse, John Leavitt fait remonter jusqu'à l'aube des langues indo-européennes : à preuve, nous dit-il, les termes qui désignent le poète et ses créations verbales dans plusieurs de ces langues, à commencer, bien sûr, par le grec *poiètès* – du verbe *poiein* « faire, produire » – dont vient notre « poète ».

Voilà qui consonne assez bien avec des faits étudiés depuis longtemps par les ethnologues africanistes. Nombreuses sont, en effet, les sociétés de l'Afrique de l'Ouest où l'aède (que les spécialistes ont plutôt l'habitude d'appeler un griot, mais il s'agit bien du même métier) est socialement proche des forgerons ou des boisseliers, artisans très semblables aux *dèmiourgoi* grecs. La similitude s'étend même au mépris dans lesquels les uns et les autres sont tenus. Pour l'Afrique de l'Ouest, ce mépris est chose bien connue². Pour ce qui est de la Grèce, rappelons-nous la fin du livre III de *la République* : dans la cité idéale dont Platon esquisse le projet, on persuadera les citoyens que les *dèmiourgoi* sont faits d'airain et de fer, tandis que les gardiens de l'État et leurs auxiliaires sont faits d'or et d'argent (*la République*, 415a). Fable, bien sûr, dont l'auteur ne croit pas un mot, mais qui ne fait sans doute que donner un tour hyperbolique à la faible estime en laquelle il tient les métiers publics. Tout cela n'est pas très éloigné de la tradition indienne, puisque, comme John

² La bibliographie sur le sujet est immense. On se contentera, pour se limiter aux aspects sociologiques de l'affaire, de renvoyer à TAMARI, 1997.

Leavitt nous le rappelle dans sa contribution, les chanteurs d'épopée y sont des *shudras*, c'est-à-dire, à peine mieux lotis que les intouchables, des membres du quatrième et dernier varna. Il n'en va pas de même chez les Touaregs, eux dont les voisins immédiats sont pourtant ceux-là mêmes chez qui l'institution du griot est le plus développée, puisque leurs poètes, qui ne vivaient pas de leur activité poétique, appartenaient en principe aux catégories sociales les plus élevées – encore que les choses aient tendance à se démocratiser aujourd'hui. Mais, au moins dans les confédérations du nord du Niger, ce sont tout de même leurs forgerons qui officient lors des cérémonies de mariage, distribuant la louange et le blâme à la manière des griots songhays ou mandingues dont ils sont géographiquement si proches. À quoi l'on peut ajouter cette esquisse d'art poétique, où Ghabidine ag Sidi Mukhammad (~ 1850-1928), un grand poète dont les Touaregs du nord du Niger entretiennent encore aujourd'hui le souvenir, évoque en quelques mots le labeur du poète³ :

Du poème rétif, qu'il se fasse obéir,
 qu'en son âme sans cesse, il le tourne et retourne,
 qu'il impose à ses vers sa mesure et sa loi ;
 du parler touareg, qu'il endigue le flot,
 qu'enfin, en abondance, il y puise ses vers,
 l'un à l'autre liés, rangée après rangée,
 Les serrant plus entre eux qu'anneaux dans une chaîne...

Le poète manipulerait donc ses vers comme le forgeron manipule dans son atelier les artefacts de métal qu'il doit fournir à ses clients. Bien que rare dans la poésie touarègue, l'image est digne d'être notée. Elle est aussi l'occasion d'évoquer, si l'on nous permet de traverser les sables du désert et l'abîme des siècles, l'insistance avec laquelle les troubadours se dépeignaient en ouvriers du verbe. Et cela, dès celui qui passe pour le premier d'entre eux, Guillaume d'Aquitaine⁴ :

Je veux que tous jugent
 si ce poème est de bonne couleur
 je l'ai sorti de mon atelier (*obrador*)
 je détiens de ce métier (*mester*) la fleur.

Autre exemple chez Peire Ramon de Toulouse⁵ :

Il faut qu'un nouveau chant je forge (*fabrec*)
 en ce beau nouveau temps d'avril
 et si ses mots sont de maîtrise (*maestril*)
 il sera compris de chacun.

Ou encore, chez celui que Dante désigne au Chant XXVI de son *Purgatoire*⁶ comme un « ouvrier de la langue maternelle » (*fabbro del parlar materno*) :

Sur cette mélodie précieuse et allègre
 je fabrique des mots je les rabote je les aplanis,
 ils seront vrais et certains
 quand j'aurai passé la lime
 car amour polit et dore
 mon chant qui d'elle⁷ vient.

³ Retraduit d'après MOHAMED & PRASSE, 1989-1990, I, p. 101 ; II, p. 117.

⁴ Traduction de ROUBAUD (1994, p. 200).

⁵ Traduction de ROUBAUD (1994, p. 200).

⁶ Traduction de ROUBAUD (1971 : 237) légèrement retouchée.

⁷ « Elle » désigne l'amour, qui est du féminin dans l'occitan des troubadours.

Quelque chose d'autre apparaît ici, cependant. Le poète n'est pas seul à ouvrir puisqu'un autre ouvrier se tient à ses côtés, passant lui aussi le polissoir. Là, nous en venons vraiment au centre de notre sujet. Car, aussi fréquemment attestée que la conception faisant du poète un ouvrier de la parole, il y a celles qui en font un être auquel son chant est dicté par une instance échappant à son contrôle – autrement dit un être « inspiré ». Que ces conceptions soient si répandues dans le temps et dans l'espace nous paraît une preuve suffisante que, tout comme pour « poésie », nous ne cédon pas à l'ethnocentrisme littéraire lorsque nous employons le mot « inspiration ». À condition de prendre garde au fait que l'instance dont le poète est censé recevoir son chant peut prendre des formes très diverses selon les cultures. Notre dossier donnera quelques illustrations de cette variété, et nous les commenterons le moment venu dans la présente introduction, mais il nous paraît intéressant de dire d'emblée un mot de celle que Sean O'Neill nous propose. Chez les Indiens de la Californie du Nord-Ouest, les poètes, les danseurs, les conteurs sont supposés recevoir leur inspiration d'un être mythologique appelé... Coyote. Voilà une muse bien inattendue pour nous, d'autant plus que, même si l'auteur prend soin d'orne son nom d'une majuscule pour le distinguer de son carnassier homonyme, il précise tout de même que l'un et l'autre ont bien des points en commun. À commencer par une espièglerie qui fait de Coyote un lointain cousin de ses homologues sahéliens, Lièvre ou Chacal.

Ces deux conceptions du poète – ouvrier ou inspiré – sont contradictoires, ou du moins elles sont nécessairement en tension, comme John Leavitt y a insisté dans un travail fondateur auquel plusieurs contributeurs font référence (Leavitt, 1997). Il y revient dans le parallèle que sa contribution établit entre deux poètes appartenant à des régions diamétralement opposées de l'aire indo-européenne. L'un, barde irlandais à demi légendaire mais dont la figure amalgame peut-être les traits de plusieurs personnages historiques, s'est révélé poète après avoir absorbé un breuvage magique ou, selon d'autres versions de l'histoire, après avoir eu commerce avec des êtres surnaturels ; l'autre est un poète népalais mort en 1975, et qui est un parfait exemple d'ouvrier du verbe. Autant que l'inspiration elle-même, c'est cette tension qui est le sujet du présent dossier, car on ne peut parler de l'inspiration sans parler de ce qu'elle n'est pas.

Là encore, Sylvie Perceau nous livre une attestation ancienne de cette tension, dans ce dialogue où Platon nous peint un Socrate mettant à mal le rhapsode Ion. Ion n'est pas à proprement parler un aède, puisqu'il n'est pas censé composer des pièces de son cru, mais redire les histoires connues de tous que la tradition attribue à Homère. Il ne faut cependant pas opposer du tout au tout la figure de l'aède à celle du rhapsode, car on peut douter que le second se soit jamais contenté de répéter mot pour mot les textes composés par le premier. On doit plutôt penser que, semblables en cela aux bardes serbo-croates jadis étudiés par Parry et Lord, l'apprentissage des rhapsodes consistait moins à apprendre des chants qu'à apprendre à les composer dans l'urgence de l'exécution (Parry, 1971 ; Lord, 1960). Quoi qu'il en soit, la question débattue par les deux protagonistes du dialogue est de savoir si la composition poétique est affaire d'art, de « métier » (*tekhnè* ; l'anglais parlerait de *craft*), ou si c'est « grâce à un pouvoir divin » (*theia dunamei*) que les poètes produisent de belles paroles. Pour Socrate, la réponse ne fait pas de doute, et il n'a pas de mal, en bon dialecticien, à réduire son malheureux interlocuteur à *quia* (si l'on peut dire). Pourtant, celui-ci, qui sait tout de même de quoi il parle, parvient un instant à tenir tête à son trop habile contradicteur : « Tu parles bien, Socrate ! Je serais pourtant surpris si tu parlais bien au point d'arriver à me convaincre que c'est en étant *possédé* et *pris de délire* (*katekhomenos kai mainomenos*) que je fais l'éloge d'Homère. » À vrai dire, on ne peut s'empêcher de trouver bien spécieux les arguments d'un Socrate qui (qu'on nous passe le blasphème) se conduit ici en parfait sophiste. Sans doute Ion ne sait-il pas trouver les mots pour dire en quoi consiste son savoir-faire, mais c'est que,

comme tous les *dèmourgioi*, il est moins à l'aise pour parler de son art – sa *tekhne* – que pour le pratiquer.

Il n'empêche que d'autres hommes de métier ont eux aussi admis, donnant en partie raison à Socrate, que quelque chose dans leur art échappait à leur volonté consciente, ce qui faisait d'eux, malgré tout, des *dèmiourgoi* d'un genre un peu particulier. D'ailleurs, c'est un poète que Socrate invoque dans la suite du dialogue à l'appui de son dire : « Le témoignage le plus éclatant à l'appui de ce que je dis est Tynnichos de Chalcis, qui n'a jamais fait aucun poème mémorable, hormis ce péan qui est dans toutes les bouches, le plus beau peut-être de tous les chants, et qui est simplement (*atekhnôs*), comme il dit, une trouvaille des Muses. » Même si le mot utilisé par Socrate diffère par son accentuation de l'*atékhnôs* qui signifierait « sans *tekhne*, sans art », il lui est étymologiquement lié, de sorte qu'on se trouve bien face à une opposition, que beaucoup d'hommes de métier pourraient faire leur, entre ce que leurs chants doivent au métier (*tekhne*) et ce qui leur vient à la bouche sans effort, tout simplement parce que susurré par les bienveillantes Muses.

Voilà qui nous rapproche « du chant qui répond en nous au chant que nous entendons hors de nous » dont Serge Martin parle dans sa contribution en citant Victor Hugo. Il vaut la peine de citer tout au long le passage dont il a extrait cette formule (Hugo, 1837, p. 5) :

Le Porcia de Shakspeare [*sic*] parle quelque part de cette *musique que tout homme a en soi*. – Malheur, dit-elle, à qui ne l'entend pas ! – Cette musique, la nature l'a aussi en elle. Si le livre qu'on va lire est quelque chose, il est l'écho, bien confus et bien affaibli sans doute, mais fidèle, l'auteur le croit, de ce chant qui répond en nous au chant que nous entendons hors de nous.

C'est là la formulation d'un homme vivant dans un monde sécularisé. La musique intérieure à l'écoute de laquelle le poète doit se mettre n'est pas pour lui la voix d'un dieu comme l'auraient dit les anciens Grecs, d'un djinn comme le disaient les Arabes (ainsi que le rappelle ici Anthony Webster), ou d'une facétieuse figure mythologique comme le disent les Indiens californiens, elle est seulement l'écho d'un chant que la nature a aussi en elle. Mais si les noms changent, l'idée reste la même : quelque chose de ce que le poète chante ne lui appartient pas en propre, échappe à ce qui est chez lui affaire d'art, de métier.

Il est difficile de ne pas songer ici à Fernando Pessoa, figure immense que Dominique Casajus évoque brièvement dans sa contribution. Même s'il s'agit d'un texte énigmatique et d'une interprétation difficile (où, de surcroît, il faut peut-être faire la part de la mystification : avec Pessoa, on ne sait jamais), citons donc, ne serait-ce que parce qu'elle est magnifique, la fameuse lettre sur les hétéronymes qu'il a écrite à Adolfo Casais Monteiro quelques mois avant sa mort (cité in Tabucchi, 2012, p. 180-181 ; texte portugais en ligne sur arquivopessoa.net/textos/3007) :

Aux environs de 1912 [...], l'idée m'est venue d'écrire des poèmes de caractère païen. J'ébauchai diverses choses en vers irréguliers [...], puis je laissai le projet de côté. [...] Un an et demi plus tard, ou deux ans peut-être, j'eus envie, un beau jour, de jouer un tour à Sá-Carneiro, d'inventer un poète bucolique, du genre compliqué, et de le lui présenter, je ne sais plus comment, sous un jour plus ou moins réel. Je passai plusieurs jours à élaborer le personnage de mon poète, mais sans résultat. Un jour où, en fin de compte, j'avais renoncé à ce projet – c'était le 8 mars 1914 –, je m'approchai d'une commode assez haute et, ayant pris une feuille de papier, je me mis à écrire debout, comme je fais chaque fois que cela m'est possible. Et j'écrivis plus de trente poèmes à la file, dans une espèce d'extase dont je ne parviens pas à définir la nature. Ce fut le jour triomphal de ma vie, et je n'en connaîtrai jamais de semblable. Je commençai par le titre, *le Gardeur de troupeaux*. Et ce qui s'ensuivit, ce fut l'apparition de quelqu'un en moi, à qui je donnai aussitôt le nom d'Alberto Caeiro. Pardonnez-moi l'absurdité de l'expression ; c'est mon maître qui était apparu en moi. Ce fut l'impression que j'éprouvai immédiatement. Cela est si vrai que, sitôt écrits ces trente et quelques poèmes, je pris aussitôt

une autre feuille de papier et j'écrivis d'affilée, là encore, les six poèmes qui constituent l'ensemble de *Pluie oblique*, de Fernando Pessoa. Immédiatement et intégralement... C'était le retour de Fernando Pessoa/Alberto Caeiro à Fernando Pessoa tout seul... (*Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só*).

Commenter en détail ce texte dépasserait notre propos, et il faut de toute façon lui garder sa part de mystère. Retenons simplement que, au soir de sa vie, Fernando Pessoa se rappelait encore ce jour vieux alors de vingt ans où les mots s'étaient soudain mis à naître en foule sous sa plume ; cachée jusque-là dans les replis de son âme, une facette de lui-même se manifestait avec tant de force qu'il eut l'impression que « quelqu'un » (*alguém*) était apparu en lui⁸. Quand la manifestation cessa, il put dire qu'il était à nouveau seul.

Tous les poètes dont les divers contributeurs rapportent parfois longuement les propos ne font que des variations autour de ce même thème. En particulier, l'extase de Pessoa rappelle un peu cette joie de « se rappeler quelque chose que je ne savais pas que je savais » qu'évoque le poète américain Robert Frost cité par John Leavitt ; mais l'expérience prend chez le Portugais une intensité presque visionnaire, et nous savons que la coexistence en lui de ce qu'il appelait ses hétéronymes le porta parfois aux lisières de la déraison. Peut-être faut-il y voir une version moderne du délire divin, de l'*enthousiasmos* qui, comme le rappelle John Leavitt, était supposé s'emparer des poètes. À moins que, usant d'une terminologie aujourd'hui un peu passée de mode, on n'invoque le travail de l'« inconscient » – ce qui n'est qu'une autre manière de parler de ces moments privilégiés où le poète sent monter en lui des mots qui lui semblent dictés. Une terminologie, en tout cas, qu'une Lou Andreas-Salomé prenait au sérieux au temps où elle partageait la vie du poète Rainer Maria Rilke : elle lui déconseilla (avec raison, probablement) de suivre une psychanalyse, sachant bien qu'il courrait alors le risque d'assécher en lui la source de son inspiration (voir Peters, 1967).

En tout cas, de ce moment où quelque chose en eux a échappé à leur contrôle, les poètes parlent volontiers, quand du moins ils sont revenus à eux-mêmes. Ils en parlent à leurs confrères comme le fait Fernando Pessoa, au lecteur quand vient le moment de rédiger la préface de leur recueil, ou à l'ethnographe qui, comme Anthony Webster, sait leur prêter une oreille bienveillante. Mais ils en parlent aussi au sein de leur œuvre poétique elle-même. Source mystérieuse de la poésie, l'inspiration – quelque nom qu'on lui donne – est aussi un *motif* poétique. Ainsi, les trois auteurs dont Serge Martin commente ici les fragments poétiques ne font rien d'autre que mettre en scène ces moments fugaces et lointains où s'origine le mouvement intérieur dont sont nés leurs vers. On retrouve quelque chose d'analogue dans les poèmes touaregs contemporains. Le narrateur amoureux qu'ils mettent si souvent en scène assume un double rôle. En même temps qu'il se lamente sur la cruauté de l'aimée, il dit composer un poème, et les choses sont présentées de telle façon que les auditeurs sont irrésistiblement portés à penser que ce poème est celui-là même qui le met en scène. Ainsi dans ces deux fragments d'un grand poète nigérien mort en 1989, Kurman agg-Elselisu (Albaka et Casajus, 1992, p. 25, 31) :

Tandis qu'ils dorment tous, je dis mon chant d'amour,
sans cesse me faisant cortège les pensées
murmurées par un démon (*Eblis*) qui m'accable,

⁸ Les propos de Pessoa rappellent étonnamment la façon dont le grand mathématicien Laurent Schwartz a relaté la nuit fiévreuse (« la nuit de ma vie », aimait-il à dire) où, après de longs mois d'un labeur qui lui avait paru infructueux, il conçut, presque sans effort, ce qui allait devenir la théorie des distributions (SCHWARTZ, 1997). La distance n'est pas si grande entre poésie et mathématique, qui l'une et l'autre sont affaire d'inspiration autant que de *tekhne*. Mais c'est une autre histoire.

bouche puante, de conseils mauvais...

Sans autre compagnon que le Dieu tout-puissant,
je marche vers l'aval d'une étroite vallée
près de Tin-Wezizel, laissant monter en moi
les mots de mon poème. Une flèche enfoncée
au-dessus de mon cœur m'a mis à l'agonie...

Dans le premier fragment, le narrateur se présente comme un inspiré, tourmenté qu'il est par un être que les Touaregs appellent *Eblis*, mot venu du grec *diabolos* via l'arabe. C'est encore un inspiré qui parle dans le second fragment, si du moins nous acceptons d'élargir un peu la notion d'inspiration. La source du poème est cette fois une souffrance que le narrateur ressent physiquement. De fait, les poètes touaregs dont Amalia Dragani a rapporté les propos décrivent avec force détails les douloureux émois, physiques au moins autant que moraux, d'où leur vient l'inspiration (Dragani, 2016). Tourments corporels très comparables, relève-t-elle, à ceux qui affectent chez nous, selon le mot de Daniel Fabre, le « corps pathétique de l'écrivain » (Fabre, 1999). Et, de façon remarquable, l'une des métaphores les plus affectionnées des poètes semble être une transposition littéraire d'un émoi corporel dont ils parlent volontiers : le poète, nous dit Amalia Dragani, ressent en lui une chaleur qui ne s'apaisera que lorsque le poème sera né. Or cette chaleur se retrouve dans la poésie, devenue la brûlure, la soif ardente dont souffre l'amant désaimé, tandis que les faveurs de l'aimée, espérées mais si rarement obtenues, sont peintes comme un rafraîchissement bienheureux, l'apaisement de cette soif amère (Casajus, 2000, 2012). Les tribulations du narrateur sont en quelque chose une réécriture dans l'idiome amoureux des tourments du poète au travail. Le tourment peut cependant être plus discret, sans cesser pour autant d'être créateur : c'est pour une part son agacement devant l'opiniâtre incapacité de son jeune interlocuteur à prendre au sérieux les croyances de son peuple qui, nous dit Catharine Mason, inspira à Victoria Howard le récit dont elle gratifia Melville Jacobs en 1929.

Ainsi va l'inspiration dans les contributions de ce dossier, possession ou dépossession selon le point de vue. Possession lorsque le chant du poète lui paraît proféré par la voix d'un être qui s'est emparé de lui ; dépossession lorsque le poète, tout en refusant d'attribuer son chant à une instance transcendante, sent bien qu'il n'en est pas le propriétaire plénier. Cependant, quelle que soit la tension entre les deux conceptions de la création poétique explorées dans ce dossier, tout créateur sait bien que les mots ainsi reçus comme un présent ne deviendront poème que pour autant que, en bon ouvrier, il leur aura imprimé sa marque et en aura fait son œuvre – à la sueur de son front. Ion n'a pas tout à fait tort, n'en déplaît à Socrate.

Références bibliographiques

ALBAKA, Moussa & CASAJUS, Dominique, 1992, *Poésies et chants touaregs de l'Ayr*, Paris : L'Harmattan.

CASAJUS, Dominique, 2000, *Gens de parole. Langage, poésie et politique en pays touareg*, Paris : Éditions La Découverte & Syros.

CASAJUS, Dominique, 2012, *l'Aède et le Troubadour. Essai sur la tradition orale*, Paris : CNRS Éditions.

DETIENNE, Marcel, 1981, *l'Invention de la mythologie*, Paris : Gallimard.

DRAGANI, Amalia, 2016, « Rêve, sang et maladie. Biographies nocturnes et diurnes de poètes touaregs », *Journal des africanistes*, n° 85 (1-2), p. 358-375.

- FABRE, Daniel, 1999, « Le corps pathétique de l'écrivain », *Gradhiva*, n° 25, p. 1-13.
- GOODY, Jack, 1979, *la Raison graphique. La Domestication de la pensée sauvage*, Paris : Éditions de Minuit.
- HUGO, Victor, 1837, *Œuvres complètes de Victor Hugo*, tome 1, Bruxelles : Société typographique belge, Adolphe Wahlen et C^{ie}.
- ISAMBERT, François-André, 1982, *le Sens du sacré. Fête et religion populaire*, Paris : Éditions de Minuit.
- JAKOBSON, Roman, 1960, "Closing Statement: Linguistics and Poetics", in T. A. SEBEOK, *Style in Language*, Cambridge, MA : MIT Press, p. 350-377.
- JAKOBSON, Roman, 1963, *Essais de linguistique générale*, traduit et préfacé par Nicolas RUWET, Paris : Éditions de Minuit.
- LEAVITT, John, 1997, "Poetics, Prophetics, Inspiration" in John LEAVITT, *Poetry and Prophecy: The Anthropology of Inspiration*, Ann Arbor : University of Michigan Press, p. 1-60.
- LORD, Albert Bates, 1960, *The Singer of Tales*, Cambridge : Harvard University Press.
- MOHAMED, Ghabdouane & PRASSE, Karl-G., 1989-1990, *Poèmes touaregs de l'Ayr*, Copenhague : University of Copenhagen (Publications du Carsten Niebuhr Institute of Ancient Near Eastern Studies n° 8 & n° 12), 2 tomes.
- PARRY, Adam (éd.), 1971, *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford : Clarendon Press.
- PETERS, Heinz F., 1967, *Ma sœur, mon épouse. Biographie de Lou Andreas-Salomé*, Paris : Gallimard.
- ROUBAUD, Jacques, 1971, *les Troubadours. Anthologie bilingue*, Paris : Seghers.
- ROUBAUD, Jacques, 1994, *la Fleur inverse*, Paris : Les Belles Lettres.
- SCHWARTZ, Laurent, 1997, *Un mathématicien aux prises avec le siècle*, Paris : Odile Jacob.
- TABUCCHI, Antonio, 2012, *Une malle pleine de gens*, Paris : Gallimard [1990].
- TAMARI, Tal, 1997, *les Castes de l'Afrique occidentale. Artisans et musiciens endogames*, Nanterre : Société d'ethnologie.
- VALÉRY, Paul, 1921, « Au sujet d'Adonis », in Jean de La Fontaine, *Adonis*, Paris : Au masque d'or, p. I-XXXII.