Ethnographie de la poétique de la performance

Catharine Mason

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/clo/343>
DOI : 10.4000/clo.343
ISSN : 2266-1816

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2008
Pagination : 262-294
ISBN : 978-2-85831-181-1
ISSN : 0396-891X

Référence électronique

Catharine Mason, « Ethnographie de la poétique de la performance », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 63-64 | 2008, mis en ligne le 03 janvier 2012, consulté le 07 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/clo/343> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clo.343>

Ce document a été généré automatiquement le 7 juillet 2021.

Cahiers de littérature orale est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Ethnographie de la poétique de la performance

Catharine Mason

OUVERTURES D'UNE ENQUÊTE : LA POÉSIE COMME ACTE

Car la poésie est bien le gage de notre secrète
filiation avec une communauté de pensée,
invisible mais bien réelle qui, au-delà de nos
sentiments personnels, nous unit dans un chœur
de voix consolatrices. Et nous ne sommes plus
seuls.

(Colette Guedj, *Ces mots qui nous consolent*)

- 1 Poète français, critique littéraire et ethnographe de styles de parole, Colette Guedj, dans la citation en exergue, nous rappelle le caractère par essence social du langage et de sa pratique. Trois années avant la publication de *Ces mots qui nous consolent*, Guedj avait fait sienne ce qu'elle décrit comme « la vertu des mots à conférer au dire la puissance d'un faire » (Guedj, 2002 : 21) afin de recréer, dans un langage poétique, une forme de communication avec sa fille, Muriel, victime du virus du SIDA. *Le baiser papillon* livre le récit autobiographique de cette relation mère/fille telle qu'elle s'adapte à une tragédie fatale et indescriptible, célébrant leur amour, leurs rires, leurs larmes, l'expérience partagée de souffrances et de ravissements au travers des mots que toutes deux échangèrent et qu'elles éveillèrent l'une chez l'autre. Muriel disparaît, mais des mots résonnent dans la vie de la mère qui y redécouvre la silhouette de sa fille : « Ton corps a déserté la maison, mais il m'en reste des traces tangibles, et c'est ton écriture. » (Guedj, 1999, 129). Le lien puissant qui s'établit à travers le langage, connu par les linguistes comme la fonction phatique de celui-ci, occulte les barrières entre deux personnes, de telle sorte que « ton écriture » – souvenirs, rappels, échos, énigmes, pensées – se déverse dans la pratique langagière de ta mère, « ses écrits »¹.

- 2 L'ethnologue français Dominique Casajus décrit la poésie de la solitude, *esuf*, que les Touaregs pratiquent oralement, comme évocation d'une solitude subie, de lieux éloignés non fréquentés par l'homme, et/ou de la douloureuse expérience de la séparation d'avec l'être aimé. Citant des extraits d'un poème touareg, Casajus dit :

Ces vers sont la traduction poétique de la mélancolie particulière qu'on éprouve aux abords d'un campement abandonné, suscitée par l'angoissant silence qui règne là où résonnaient il y a peu des voix familières et aimées. L'*esuf* naît moins ici de l'absence des tentes que de leur disparition, il est la solitude commençant à peine de s'appesantir, le sentiment d'un vide auquel se mêle le souvenir encore vibrant d'une présence.

(Casajus, 2000, 70)

- 3 Un tel vécu n'est pas rare chez les Touaregs. Leur représentation poétique est spécifique de leur culture, et l'analyse minutieuse qu'en fait Casajus nous permet de saisir les nuances entre la présente expression d'une souffrance suite à la perte d'un être cher et d'autres douleurs.
- 4 Il faut souligner que ni la prose poétique française de Colette Guedj, ni les vers touareg décrits par Casajus ne s'arrêtent à la frontière référentielle de la souffrance humaine en tant qu'expérience objective. Ces deux formulations poétiques entrouvrent des passages vers le vécu intime de celui qui a perdu l'être aimé. « Même quand il échappe à la malveillance des *kel-esuf*, le solitaire reste exposé à un danger plus intérieur : celui d'être la proie de pensées obsédantes et tourmenteuses. »² (Casajus, 2000, 81). L'ethnologue poursuit son explication : « après *esuf*, le mot le plus fréquemment rencontré dans la poésie [est] *emédran* » qui fait référence à des « obsessions suscitées par le chagrin, espérances nourries de l'attente, regrets d'un temps plus heureux, les pensées qui harcèlent l'amant semblent douées de vie ». (Casajus, 2000, 82). Guedj combine *esuf* et *emédran*, à partir de son expérience de mère française en proie à une forme décalée du syndrome du nid vide (*empty-nest syndrome*) : « Mais je ne sais toujours pas ce qui fonde dans notre tête la différence entre une chambre vide parce qu'on l'a quittée pour aller ailleurs et une chambre que la mort nous a contraints à désert. » (Guedj, 1999, 128).

L'ENQUÊTE ETHNOPOÉTIQUE

- 5 Un examen attentif des détails de ces expressions du cœur livre d'importantes informations sur les émotions et le comportement humains. Par sa communauté³ – que ce soit le lectorat d'une poétesse ou un groupe ethnique – il s'agit de la négociation des moyens psychiques, sociaux et aussi politiques pour mieux vivre, comprendre et partager l'expérience humaine. Il se peut qu'une expression poétique envisageant de façon répétée et sous un angle singulier le vécu social aboutisse à une formulation stylistique singulière et particulière à son contexte. C'est justement la re-création du sens et de formes culturelles dans un contexte réel qui mène à l'essence même de l'art de la performance.
- 6 Ces deux exemples d'expression poétique émergeant de l'expérience douloureuse de l'absence d'un autre montrent que le langage ne sert pas seulement à établir des liens entre des personnes, mais aussi à donner un sens à leurs séparations, ce qui laisse entendre qu'une place privilégiée est dévolue à la fonction phatique dans la pratique de l'art de la parole. En outre, vu sous l'angle de l'approche fonctionnaliste de Roman

Jakobson, le contact entre locuteurs s'avère être le thème principal non seulement des poésies qui occupent ici nos réflexions, mais aussi de bien d'autres, alors qu'elles portent l'accent sur le fait même de (non-) contact entre personnes éloignées. Une telle conception du langage comme activité sociale et fonctionnelle aide à garder en tête le fait que ce qui motive l'homme à se relier à son semblable est surtout et avant tout un acte, et ne cherche pas uniquement à produire un « simple » résultat muet (tel qu'un livre, une transcription ou une lettre). Dans l'art verbal de Guedj, comme dans celui des Touaregs, les mots sont travaillés pour consoler celui qui est inconsolable tout comme, dans d'autres contextes, ils s'emploient pour célébrer et magnifier une relation, par exemple une relation amoureuse ; dans les deux cas, les références à l'expérience humaine (apparemment) ineffables sont utilisées dans le but de renforcer par des moyens poétiques les liens entre individus.

- 7 Et puis, peut-être brusquement, peut-être au terme d'une fastidieuse usure, les mots semblent perdre leur aptitude à signifier, échappant donc à toute autre intention que la leur. À propos des poèmes touareg de solitude évoquant la perte de la personne aimée, Casajus nous dit : « Ces jeux métaphoriques atteignent parfois une telle luxuriance qu'on sent bien que le poète, tout à la joie de son art, les développe pour eux-mêmes, oubliant la femme qui leur a servi de prétexte. » (Casajus, 2000, 76-77). De tels actes de signification, ayant prétendument perdu leur référence extérieure, éveillent chez l'auditeur (ou le lecteur) le plaisir profondément ancré provoqué par l'expérience des sons, la familiarité des rythmes, l'imagerie apaisante, le style reconnaissable d'un chanteur préféré, etc., mais cela jamais dans l'intention d'exclure ou de nier la nécessité, par exemple, de la réelle présence fuyante des absences exprimées dans *Le baiser papillon* et dans la poésie de la solitude touareg. « Muriel, l'anagramme de lumière. Muriel-lumière : deux mots en fait qui n'en font qu'un. » (Guedj, 1999, 35) La consolation provenant de l'association entre le nom de sa propre fille et le rayonnement de la lumière l'emporte, comme par magie, sur les sombres présages d'une chambre vide, en insufflant une vision poétique dans l'*emédran* alors que l'on se tient au seuil de *cette* chambre ou à la périphérie de *ce* village abandonné.
- 8 Les formes que prend l'art, y compris la poésie, sont toujours préalablement liées aux expériences sociales et aux relations qui les motivent ; l'auto-suffisance esthétique de telle ou telle œuvre n'est qu'une merveilleuse illusion qui a suscité l'émergence d'une entreprise critique d'envergure, particulièrement dans l'analyse littéraire. À leur tour, des enquêtes ethnographiques sur la forme artistique révèlent des détails concernant le tissu social d'où elles surgissent. Franz Boas souligne, en 1955, ce lien essentiel existant entre l'expression artistique et la signification sociale pour ce qui est des arts visuels :

Dans la mesure où les représentations qui sont investies d'une intention artistique font toujours l'objet d'un traitement extrêmement poussé sur le plan technique, il n'est pas étonnant que le style formel qui découle de la technique utilisée exerce une influence sur la forme qui leur est donnée. Les lignes brisées et les obliques en escalier qu'engendre un tissage réalisé à partir de matériaux grossiers interviennent souvent dans la représentation et deviennent partie intégrante de tel ou tel style local. Il s'établit entre éléments formels et éléments ayant une fonction représentationnelle des rapports si étroits que la représentation acquiert une valeur formelle indépendante de toute signification. Plus forte est l'influence des éléments formels, décoratifs, sur la méthode de représentation, plus ces éléments sont susceptibles d'acquérir une valeur émotionnelle.

(Boas, 2003, 111-112)

- 9 Un tel tournant dans les recherches américaines concernant l'art de la parole – tout à la fois reflet et facteur déterminant de l'élaboration de la culture – est identifié par Dell Hymes comme donnant accès à la « co-variation de la forme et du contenu » et constitue la base de ce que l'on nomme couramment l'ethnopoétique. Dans un important article qui saisit, d'une manière concrète et (ré)applicable, la complexité des styles de parole (*speech styles*), Hymes établit une distinction entre les fonctions structurales (*structural functions*) : « les moyens verbaux de la parole et leurs sens conventionnels » et les fonctions d'emploi (*use functions*) : « l'organisation et la signification des caractéristiques verbales selon leur situation non linguistique » ; ces fonctions correspondent respectivement à la fonction référentielle et à la fonction stylistique (Hymes, 1974, 439). De nos jours, le défi qui se présente aux ethnopoéticiens est d'arriver à identifier les interactions complexes entre le sens structural reçu en héritage, et le sens contextuel à travers les caractéristiques personnelles, situationnelles et de genre (440), attendu que les deux types de sens se combinent et marquent de leur empreinte toute expression verbale singulière.
- 10 Les enquêtes ethnographiques portant sur le rôle de la poétique dans la vie sociale relèvent d'une histoire très riche bien que souvent dispersée et parfois même un peu confuse, tant parmi les chercheurs européens qu'américains. Le principe empirique de la recherche ethnographique explique en grande partie les orientations observables dans les nombreuses recherches actuelles en littérature orale. En effet, toute étude des phénomènes culturels digne de ce nom cherche à permettre aux acteurs et à leurs œuvres (« textes », arts plastiques, compositions musicales, etc.) de parler par eux-mêmes, dans leur propre langage et à partir de leur propre contexte social. Pour respecter ce principe, les chercheurs en tradition orale doivent adapter leurs méthodes aux personnalités des locuteurs dans une pluralité de contextes, mais aussi au contour particulier de l'objet d'étude si complexe qu'est le leur, la performance de l'art verbal. Les exigences de l'enquête de terrain et de l'interprétation culturelle des données recueillies laissent ainsi peu de temps pour effectuer des recoupements avec des données et des résultats de sources différentes. Cela est particulièrement dommageable pour ce qui concerne la collaboration entre les quelques chercheurs s'intéressant principalement sur le phénomène de la poétique pratiquée dans la vie sociale. S'ajoute aux exigences qu'implique le fait de saisir la complexité du discours subtil émergeant de la vie sociale, le fait que peu de chercheurs centrent la totalité de leur recherche sur la forme poétique dans l'échange verbal. Bon nombre de découvertes dans ce domaine – presque toujours significatives – sont ainsi considérées comme subordonnées au champ d'investigation plus vaste dans lequel elles s'insèrent et, de ce fait, souvent considérées comme négligeables hors de cette étude particulière.
- 11 Passer le matériau ethnographique au tamis pour glaner des données en mesure de contribuer à la compréhension des pratiques poétiques s'avère donc une entreprise lente et fastidieuse. Bien que la plupart des chercheurs en littérature orale s'accorderaient probablement sur les lignes conductrices d'une pratique linguistique ethnographique rigoureuse, peu d'efforts ont été entrepris pour mettre en place une approche systématique de la collecte et de l'analyse de discours stylisés ainsi que de la description des contextes sociaux dans lesquels ils émergent. Un inventaire exhaustif des recherches apparentées allant au-delà du cadre de cet article, nous nous bornerons à présenter les principes directeurs de quelques contributions méthodologiques phares aux États-Unis et en France, dans la perspective d'une étude ethno-linguistique des

poétiques orales. Nous souhaitons aussi inciter des projets de collaboration entre ethnolinguistes, et entre ces derniers et d'autres spécialistes du comportement culturel, y compris les chercheurs en littérature. Nous suggérons ensuite une méthode stylistique de collecte et de compilation de ces données afin de promouvoir une approche ethnolinguistique comparée de la poétique orale. Nous proposerons ainsi quelques définitions provisoires (non figées) de mots-clefs utiles à l'analyse de la poésie orale, un système de collecte et de compilation des données à partir d'exemples provenant de divers domaines de recherches, et un aperçu des questions soulevées par les enquêtes relatives à l'étude de la poétique dans la vie sociale.

POÉTIQUE, RHÉTORIQUE ET STYLISTIQUE AU SEIN DE LA PERFORMANCE

- 12 Nous avons employé le terme « poétique » et ses dérivés pour couvrir un large éventail de productions verbales qui doivent, à présent, être définies en référence à leurs caractéristiques et leurs fonctions. À cette fin, nous emprunterons la définition que donne Kenneth Burke de la rhétorique comme développement d'un « emploi du langage à des fins de coopération et de compétition », servant à « former des attitudes appropriées dans le dessein d'induire des actes correspondants ». Selon le regard que porte Burke sur la pratique langagière, la poétique est surtout concernée par « l'action symbolique en soi et pour soi, sans aucune référence à des finalités propres dans le monde pratique, non artistique ».

Quant à la poétique pure et simple, j'envisagerai sa portée dans l'ordre de la motivation comme relevant du pur exercice de "symbolicité" (ou "action symbolique") en soi et pour soi, simplement pour l'amour de l'art. Si l'homme est par définition un animal s'adonnant à l'emploi de symboles, alors il devrait prendre plaisir à exercer ses aptitudes à 'symboliser', tout comme un oiseau, on le suppose, aime voler et un poisson nager. Ainsi, en certaines occasions, en relation avec des activités esthétiques, nous les humains pourrions aimer nous exercer à des prouesses grâce à des systèmes symboliques, tout simplement parce que c'est là le genre d'animal que nous sommes.

(Burke, 1966, 29)

- 13 « L'action symbolique en soi et pour soi » proposée par le philosophe, renvoie clairement à la démonstration que fait Roman Jakobson de la fonction poétique dans les actes de communication verbale. Dans son article précurseur (1953), Jakobson insiste sur le fait que les six fonctions du paradigme qu'il propose sont simultanément présentes dans tout acte de parole. Comme nous l'avons constaté avec l'exemple de Colette Guedj ou celui de la poésie touareg, la poétique n'est jamais dissociée du contenu référentiel ou des modes de contact entre les interlocuteurs. Cependant, comme l'ont décrit Boas et Jakobson, la fonction poétique a une influence profonde et distincte dans les processus de signification sociale et dans la création de la culture.
- 14 Burke décrit une interdépendance fonctionnelle entre poétique et rhétorique à l'intérieur d'un seul et même acte de parole, comme dans le cas d'une poésie qui utiliserait des attitudes antagonistes à des fins artistiques : « Considérons, par exemple, combien de pièces de théâtre (comme l'*Antigone* de Sophocle) ont fait éprouver un plaisir poétique en exploitant les variations sur le thème du conflit entre l'amour et le devoir. » (Burke, 1966, 296) Les matériaux et la stratégie de la rhétorique (le conflit et sa résolution) sont donc, selon lui, employés à des fins de créativité artistique dans la

poésie... À l'inverse, un rhétoricien peut extraire à partir des riches sources poétiques des divers répertoires culturels de quoi séduire le public familier de ces répertoires. De tels exemples nous entourent de partout, que ce soit dans des campagnes électorales, la publicité ou les innombrables types de négociations (pouvoir, idéologie, relations interpersonnelles).

- 15 La notion complexe d'« action symbolique » développée par Burke a largement ouvert la voie à la compréhension des procédés employés dans les actes poétiques et rhétoriques. Penser le langage et l'échange verbal comme une forme d'action symbolique incite à mettre l'accent sur la construction du sens lui-même en tant que négociation sociale en continu. Dans une telle approche, la performance ne peut plus être comprise comme un objet que l'on puisse extraire du contexte, et dont la construction repose avant tout sur un contenu référentiel ; la collecte et l'interprétation ethnopoétique de la tradition orale doivent prendre en compte les mobiles humains comme faisant partie intégrale de la pratique langagière. De nos jours, de nombreux chercheurs insistent sur l'usage social et historique du langage – son caractère dialogique et diachronique, par exemple – et rejoignent la perspective développée par Burke. Les spécialistes des pratiques langagières dirigent leur attention moins sur *ce que* les énoncés disent que sur *la manière dont* ils le disent. Dans le présent article, nous sommes intéressés par tout moyen et méthode qui nous conduit à mieux décrire la manière dont la poésie est employée pour créer et recréer des sens et influencer, par ce biais, la vie sociale : personnalités, comportements, rôles sociaux, processus de significations, attitudes adoptées, décisions prises, etc.
- 16 Abordant la poétique en tant que fonction langagière, nous proposons de définir la performance comme objet premier de notre étude. Une approche comparatiste entre traditions orales peut ainsi devenir une enquête plus systématique sur l'art de la performance. De nos jours, il est couramment admis que chaque performance est liée à toutes les autres manifestations discursives et performances qui l'ont précédée dans le temps et dans l'espace, et ne doit pas être considérée comme un événement isolé. Cependant, il est possible de capter une performance donnée – de préférence en vidéo numérique – et d'œuvrer à re-contextualiser les données grâce à une analyse détaillée de l'événement enregistré⁴. Généralement, l'ethnopoétique se livre à des analyses textuelles, en se focalisant sur des éléments concrets et des opérations maniés par les performateurs et enregistrés par le chercheur. Abordant le langage comme action symbolique, nous tenons compte du fait que le « texte », transcription de faits de langue reconnus (phonèmes, mots, syntagmes), sort du cadre de notre caméra et de ses prises de vue et de son. Il est néanmoins possible, à partir de cette représentation, de reconstituer l'*arène de la performance*, notion descriptive vaste de l'événement de la performance élaborée par John Foley (1995), par l'identification des références, des processus et des constructions formelles liés à l'histoire et aux négociations de sens dans la communauté linguistique que l'on fréquente.
- 17 Dans cette optique, et plaidant auprès des chercheurs contre les connotations positivistes d'une fausse objectivité dans l'étude de la performance, Bauman et Briggs proposent le terme de « contextualisation » en remplacement du terme trop largement répandu et imprécis de « contexte ». Dans leur étude pionnière de la performance et de la poétique, ils mettent en avant le fait que la performance se déroule dans un milieu interactif où le sens est négocié (Bauman and Briggs, 1990, 68). Bauman et Briggs mettent en évidence que les mécanismes et procédés stylistiques et poétiques concrets,

à mesure qu'ils sont repérés dans le texte, émergent dans la performance. C'est bien dans cette interaction permanente entre les fonctions du langage, la contextualisation sociale, les références et indices culturels encodés dans la production grammaticale, sémantique, syntaxique, formelle, phonétique et prosodique du texte, que nous tenterons présentement d'identifier ce que Bauman et Briggs appellent le « cadre interprétatif ». Nous devons garder en tête le fait que, lors d'une performance, les performeurs et les autres participants à l'événement réévaluent sans cesse un ensemble complexe de signaux, de références, de compétences, d'actes, de gestes et d'identités sociales. C'est ce processus, rassemblant les divers acteurs et éléments de l'événement, que Bauman et Briggs entendent par « contextualisation ». À partir de ce point de vue, la performance est le processus même de contextualisation, la signification en cours de fabrication (*meaning in the making*).

- 18 Il ne nous paraît pas inutile de rappeler que le sens référentiel auquel renvoie un texte ne suffit pas pour rendre compte en totalité de sa signification et qu'un recours à la connaissance de la culture sociale dans laquelle s'inscrit sa performance s'impose. De ce fait, en ethnopoétique, nous nous proposons, d'après l'étude de Bauman et Briggs, de re-contextualiser une performance donnée. Cette étape peut se faire par la mise en corrélation des unités formelles du texte telles qu'elles reflètent des relations interpersonnelles, des rôles sociaux, des interactions sociales et des visions du monde qui, dans le texte, servent d'ingrédients de thèmes ou de reflets, de négociations de significations ou de valeurs, ou de stratégies de pouvoir ou de décision. À partir de tels résultats, obtenus par des ethnopoéticiens américains et par d'autres ethnolinguistes de renom, un cadre pour l'étude d'une ethnographie de la performance se fait jour. La tâche est loin d'être simple et, comme le prouve la divergence des méthodes aboutissant néanmoins à des analyses très complémentaires, aucune n'en a la préséance.
- 19 Cependant, les recherches les plus avancées rendent compte, par des schémas plus ou moins détaillés, des aspects suivants de la performance : 1. la mise en œuvre par le performeur d'éléments et d'opérations stylistiques ; 2. les fonctions générales et particulières de ces procédés ; 3. les genres et les répertoires que caractérisent et configurent ces procédés ; 4. la contextualisation sociale et historique au sein de laquelle la performance émerge. L'exposition de ce type de données, nous l'avons vu, suit toujours l'enquête méthodique de l'ethnographe sans qu'il se conforme à un protocole général⁵. Les quatre volets explicités ci-dessus constituent un cadre interprétatif à partir de la collecte systématique de données poétiques orales que nous pratiquons depuis trois ans à partir de nos propres enquêtes, mais aussi des résultats publiés et non publiés par d'autres chercheurs en tradition orale.
- 20 Nous ne sommes aucunement partisane de l'abandon par les chercheurs de leurs enquêtes finement travaillées, provenant souvent d'une collaboration précieuse avec les performeurs, et permettant de nouvelles visions de la pratique de la poésie dans le courant, voire le torrent, de la vie sociale. Notre souhait est tout d'abord que les ethnologues de terrain soient sensibles à la fonction poétique dans la vie humaine réelle et qu'ils s'approprient quelques schémas proposés par les spécialistes de ces questions. Deuxièmement, nous cherchons à mettre en place un cadre d'échange permettant l'étude pluridisciplinaire de la performance, voire interdisciplinaire, en s'inspirant des progrès de l'ethnolinguistique, de la sociolinguistique et de l'ethnopoétique. Ce projet ouvrira la voie à une étude collaborative sur les faits de

stylistique alors que ceux-ci agissent selon diverses situations et s'insèrent dans d'autres études nous conduisant à les interpréter selon les critères et les objectifs entrecroisés de nos diverses disciplines⁶.

- 21 Dans la tentative d'une approche élémentaire, on pourrait considérer comme l'unité première d'une description poétique le procédé stylistique (élément ou opération linguistique) décrit dans *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* comme étant « source autonome de plaisir ». Cette définition est utile alors que le caractère « autonome » du procédé nous aide à l'isoler en tant qu'unité et que l'acte de plaire nous conduit à le saisir comme un acte ou un « faire » (*doing*) et non pas un objet figé. Une métaphore est employée, par exemple, pour mettre en abyme le moment d'énonciation afin de faire ressentir ou de considérer une valeur autre que le sens littéral du véhicule métaphorique, tout en profitant de certaines caractéristiques et qualités de celui-ci. L'exemple classique en Occident d'évoquer l'amour romantique par la rose rouge renvoie à la fois au parfum, qui est partagé en toute discrétion dans l'intimité des amoureux, et à l'histoire de cette métaphore dans l'expression artistique : théâtre, poésie, roman, peinture. Il s'agit d'un ensemble de références culturelles qui provoque un réel plaisir chez le lecteur et auditeur même si certains aspects de cette construction métaphorique s'avèrent inconscients chez des interlocuteurs.
- 22 Pour poursuivre cette approche du procédé stylistique en tant qu'acte, prenons également l'exemple de l'ironie, qui permet au locuteur de dire le contraire de ce qu'il veut dire afin de mettre l'accent sur une situation à laquelle il s'oppose. Nous observons ainsi, dans notre vie quotidienne en pays francophone, l'emploi de l'expression « c'est ça » pour dire à un interlocuteur « ce que tu viens de dire n'est pas valable. » Pour interpréter à bon escient le sens de cet énoncé rhétorique, il faut connaître :
 - la contextualisation idéologique de cet échange verbal (le rapport au *statu quo* des interlocuteurs en tant qu'individus et en tant que membres d'un groupe social) ;
 - l'investissement dans la validité de l'énoncé premier par l'inter-locuteur à qui l'on formule la réponse ironique ;
 - le rapport (hiérarchique ou égalitaire, par exemple) entre les inter-locuteurs.
- 23 C'est seulement à partir de ces caractéristiques situationnelles qu'il sera possible de décrire cette expression stéréotypée couramment employée par les francophones. Il faudrait finalement aussi remarquer que l'analyse de ce procédé, « c'est ça », dépendra de son interprétation par le destinataire du message auquel il répond.
- 24 Avec ces deux exemples d'éléments stylisés, nous voudrions insister sur l'importance du fait que c'est bien l'acte de coder et de décoder un message qui fait « plaisir », et non le procédé lui-même. Une définition plus adéquate du procédé stylistique pourrait être « une source autonome de satisfaction verbale ». Cette définition est conforme à la démonstration élaborée par Kenneth Burke de « l'excitation et la satisfaction des attentes » (*the arousal and satisfaction of expectations*) en tant que cadre destiné à une configuration poétique (Burke, 1973, 329-343)⁷. Ce dessin esthétique constitue une figure *en soi et pour soi*. Le travail de Burke montre que les œuvres d'art sont structurées selon les moyens que l'artiste se donne pour éveiller une expectative chez les auditeurs ou lecteurs, attente qu'il satisfait par la suite. Ce principe peut facilement s'appliquer aux opérations stylistiques, telles l'ambiguïté, l'absurde, des formes de devinettes, l'ironie, la négation, etc., ainsi qu'à l'enchaînement artistique des événements de la narration.

- 25 Pour bien cerner le rôle des unités et des opérations stylistiques au sein d'une performance, il faut relier ces microstructures à la macrostructure de la performance en tant qu'activité sociale et historique. L'emploi spécifique de combinaisons et de séquences de procédés sert parfois à créer des styles, enchâssés, comme nous l'avons indiqué, dans les matrices culturelles de l'expérience humaine. De telles configurations poétiques, en s'enracinant parfois dans une façon de parler, finissent par créer une forme et un sens qui leur est propre et, de ce fait, participent à tout moment à la création de l'expérience sociale elle-même. L'ethnologue de la performance cherche ainsi à identifier le rapport entre la création stylistique qui donne sens à la vie sociale et la matière sociale qui sert d'ingrédient ou de stratégie dans la pratique poétique.
- 26 Les recherches entreprises par Dominique Casajus sur la poésie touareg aboutissent à une telle frontière entre un style propre à une culture donnée et la pratique culturelle de ce style. L'expression personnelle que formule Colette Guedj à la porte de la chambre vide de sa fille découle de l'histoire de *l'Affaire du sang contaminé* et de tout ce qui s'ensuit dans sa vie personnelle et familiale. Il devient de plus en plus clair que *Le baiser papillon* est l'expression unique d'une perte obsédante qui submerge le poète, mais qui reflète une expérience historique particulière sans avoir acquis de contours formels sur le plan culturel. Il se pourrait que d'autres victimes de *l'Affaire* adoptent des aspects du style qu'emploie Guedj pour interpeller ceux qui les ont quittés. Chaque instance de ces paroles culturelles et historiques s'efforcerait alors de capturer la singularité d'une telle perte et son impact sur la vie. Il se pourrait que se développe alors un style propre à la souffrance confrontée au SIDA, ou un style résultant plus spécifiquement de *l'Affaire*. Si tel était le cas, l'imitation et l'adaptation stylistique de tels ou tels procédés, juxtapositions, motifs, etc., deviendraient reconnaissables et pourraient s'employer dans le « chœur des voix consolatrices », en créant et recréant un style parlé ancré dans ce qui serait devenu un contexte familial. Ou bien, *Le baiser papillon* servirait-il plutôt, et fort heureusement, en plus de sa voix consolatrice, à rendre d'autres tragédies semblables moins probables en France ?⁸
- 27 Étant donné, comme l'écrit Hymes avec insistance, que « des styles parlés ne sont pas des corrélations mécaniques entre traits de parole (*features of speech*) entre eux ou avec leurs contextes », par quels moyens peut-on saisir les développements et les règles d'emplois afférents à des styles poétiques ? Nous faisons, de nouveau, appel à l'article « Ways of Speaking » de Hymes (1974, 440) :
- il faut commencer par un cadre général, et espérer que certaines formes de sens seront exprimées dans chaque communauté, même si elles se présentent de différentes manières et à différents degrés d'élaboration.
- 28 En considérant le changement inévitable des styles de parole au sein d'une communauté, Hymes précise que « certains changements ne peuvent être compris sauf en tant que changement à travers le temps selon ce que les locuteurs d'une langue trouvent le plus désirable et essentiel à dire. » (449) Ainsi, ce qui intéresse les ethnopoéticiens n'est pas tant les caractéristiques communes à toutes les expériences humaines que les variantes personnelles et culturelles dans leur expression verbale. Celles-ci exigent un regard plus attentif, non seulement aux éléments et aux opérations stylistiques « autonomes », mais aussi à leurs mises en relation dans l'architecture textuelle.

SEGMENTATION ET PARALLÉLISME

- 29 Ce qui suit provient et s'inspire en grande partie des démonstrations ethnopoétiques de la versification comme organisation structurale d'un discours oral. Les travaux de Dell Hymes et de Virginia Hymes et d'autres chercheurs de l'école hysmienne décèlent des unités structurantes qui puisent leur cohérence et leurs richesses dans une expression culturelle, se modulent selon les contours de la voix personnelle, et tracent le lien entre tradition et innovation qui nourrit la vie artistique d'une communauté. Il est intéressant de constater que les résultats obtenus à partir d'une analyse de la versification selon les critères prônés par Hymes trouvent des résonances importantes au sein de découvertes faites par d'autres linguistes et ethnolinguistes. Nous fournirons des exemples tirés de recherches menées par plusieurs ethnolinguistes ayant contribué à une compréhension plus approfondie des procédés poétiques pratiqués dans la vie sociale sans perdre de vue notre objectif d'établir des enquêtes plus systématiques et plus globales sur la poésie orale. Sans vouloir contraindre les possibilités infinies de la collecte et de l'analyse de la littérature orale, nous proposons plus précisément une *ethnographie de la poétique en performance*, en partant, dans ce dessein, des éléments et opérations conduisant à l'analyse de la versification. Le rôle de la poétique dans la vie sociale devient ainsi objet d'étude dans une recherche de longue haleine et de plus grande envergure, étude de base empirique aussi illimitée que le nombre de styles de parole à travers le monde.
- 30 Il est bien connu que la démarche proposée par Dell Hymes, ancrée dans une linguistique empirique, à la fois structurale et fonctionnelle (1983, particulièrement « Notes Toward a History of Linguistic Anthropology », 2-47), le plus souvent reprise pour ses contributions à la sociolinguistique, cherche à dégager les liens existant entre des actes verbaux et d'autres formes de comportement culturel, et à franchir les limites de l'analyse des formes grammaticales et syntaxiques afin d'identifier le caractère situationnel des principes sous-jacents à la parole au sein d'une communauté linguistique (*linguistic community*). De plus, cette approche se doit de révéler tout à la fois les modèles afférents à la parole de la performance et l'élaboration des modèles afférents au comportement communicatif (*patterning of communicative behavior*) dans la vie sociale d'un groupe donné. Dans son article, « Directions in (Ethno-) Linguistic Theory » (D. Hymes, 1964), publié l'année précédant « Some North Pacific Coast Poems : A problem in Anthropological Philology », dans lequel Hymes ébauche son aventure dans le domaine de l'ethnopoétique (Hymes, 1965), on trouve une esquisse destinée à présenter le but des études de la poétique en tant que compétence communicative. La contribution ethnographique de Hymes a en grande partie permis de constater et de décrire « une continuité et une communauté (*commonality*) sous-jacentes au comportement culturel lui-même » (1964, 22) sans perdre toutefois de vue les « caractéristiques spécifiques de l'analyse linguistique », de manière à rendre possible « l'étude de leur attribution au service des différentes fonctions et composantes au sein d'un comportement culturel ». Hymes avance l'idée que l'intégration de l'analyse linguistique dans une analyse culturelle plus vaste viendra « non seulement d'un regard vers l'extérieur (depuis le langage en direction des autres domaines culturels) mais aussi en regardant vers l'intérieur (depuis ailleurs vers le langage) » (1964, 23).
- 31 En fin de compte, une théorie linguistique, selon Hymes, doit chercher à : établir un pont entre les résultats de l'analyse linguistique et l'analyse d'autres traits culturels, en

ouvrant l'analyse linguistique, sur le plan syntagmatique, à d'autres segments, aux modèles de textes et de enchaînements comme constituant des répertoires de communication (the patterning of texts and routines as part of communicative repertoires) et, au plan paradigmatique, en l'étendant à tous les phénomènes simultanément produits dans l'acte de parole.

(1964, 23)

- 32 Cette ambition interdisciplinaire a conduit, notamment à propos de ce qui nous occupe ici, à des expériences révolutionnaires en transcription et traduction de discours recueillis sur les terrains fréquentés par les ethnopoéticiens.
- 33 Si les chercheurs en ethnopoétique n'ont pas tous le même avis sur le paradigme sur lequel s'appuyer dans l'interprétation de discours poétique, une grande partie des spécialistes américains continue de plaider en faveur de la transcription du discours en langue-source et en unités de souffle (*breath groups*)⁹ nommées *lines* (« lignes »)¹⁰. Le terme « *line* », issu de la tradition des études poétiques en langue anglaise, est adopté par les ethnopoéticiens de diverses écoles pour désigner le caractère linéaire dans la mise en page de ces « phrasés » rythmés. Plus petites unités, les lignes se combinent selon la logique du texte dans une unité seconde nommée « vers » (*verse*). Au-delà de ces deux unités, les chercheurs identifient rarement d'autres segments que les grandes parties qui marquent la macro-structure d'un discours¹¹.
- 34 Hymes, Tedlock et leurs disciples ont avancé des arguments convaincants en faveur du respect du rythme, ainsi que du débit du discours, en dégagant des marqueurs d'unités qui mesurent leur cadence et leur cohérence. L'étude, par Joel Sherzer, de l'art verbal kuna¹² (Sherzer, 2001) offre un exemple précieux des opérations poétiques présentes dans un échange verbal telles que la forme versifiée les dégage. Sherzer y montre comment la structure des vers se rattache au parallélisme :

Le parallélisme est étroitement lié à l'organisation et à la structure linéaire des vers du fait qu'il établit des correspondances basées sur le franchissement oblique de leur linéarité et de leurs unités composantes. Parfois, des vers juxtaposés sont identiques à ceci près qu'un seul mot en est absent. Parfois, les vers adjacents diffèrent uniquement par des morphèmes sans contenu référentiel, tels des racines des mots. Parfois, des séries de vers diffèrent tout juste du fait qu'un seul et unique mot a été remplacé par d'autres au contenu légèrement différent au sein du même champ sémantique. Le résultat provenant de tous ces types de parallélismes est une narration qui avance lentement par de menus changements dans son contenu référentiel, auquel s'ajoutent des informations répétitives. On prête une attention extrême au moindre petit détail.

(Sherzer, 1990, 19)

- 35 Sans aucune référence à l'ethnopoétique américaine, par sa recherche ethnolinguistique classique de la grammaire, de la syntaxe et de la phonologie, qui s'est avérée une entreprise tout à fait empirique, Sylvain Vogel a découvert la versification dans la poésie phnong (Vogel, 2006). Opposant la parole poétique à la parole libre sans contraintes formelles qu'il appelle « prose », Vogel a identifié la syllabation et l'allitération comme des procédés concrets configurant les vers et des groupes de vers phnong. Au cours de nos discussions sur les formules grammaticales et syntaxiques phnong, et dans ses réflexions suscitées par nos propres études sur la poétique du blues dans les États du Sud-est américain, Vogel a attiré notre attention sur un certain nombre d'exemples grammaticaux, syntaxiques et phonologiques parallèles dans les textes qu'il a collectés et publiés sous forme de vers. Le travail de Vogel nous amène à la conclusion que, toute « anthropologique » que soit ou ne soit pas une recherche

linguistique, le concept de parallélisme ne peut que s'imposer pour l'interprétation du discours oral.

- 36 Le fait de dégager des parallèles dans l'art verbal de la composition est abondamment et richement traité dans les recherches ethnographiques. Geneviève Calame-Griaule décrit des parallèles basés sur la notion de paires qui circulent dans l'art verbal dogon, établissant des séries de relations couplées provoquant un jeu élaboré entre deux mondes ou entre deux espèces (Calame Griaule, 1965, 465). Cristina Messineo décrit un riche inventaire de parallèles dans l'art verbal toba (Messineo, 2004), englobant tous les aspects de la structure du discours – sémantique, syntaxique, grammatical, formel, phonétique, prosodique. Elle remarque, par ailleurs, qu'en « ayant recours au parallélisme, le narrateur toba peut inoculer à son auditoire un sentiment de tradition et de continuité culturelle sans l'avoir explicitement formulé ». (Messineo, 2004, 464).
- 37 L'importance de l'emploi des particules comme marqueurs de segments (par exemple « alors » en langue française), paraissant en tête de vers dans la performance d'un texte, fut révélée en premier dans les travaux que Dell Hymes consacra à la poésie traditionnelle de la côte nord-ouest américaine (Hymes, 1981). Les particules à l'initiale d'un groupement de lignes (de « vers ») se rencontrent fréquemment comme marqueur de parallélisme dans la poésie orale. Cependant, l'exemple des particules illustre bien le non-mécanisme dans l'interprétation des fonctions stylistiques. Dans sa recherche des figures rhétoriques structurantes en eskimo yupic d'Alaska central, Anthony C. Woodbury décrit ainsi l'emploi complexe de particules adverbiales destinées à démarquer les unités du discours :

Les particules adverbiales introduisent à la fois des unités de discours syntaxiques et prosodiques en les reliant à d'autres unités du discours ou au contexte d'énonciation. Quelques-unes indiquent la segmentation des événements narratifs dans le temps (...); d'autres interpellent les attentes de l'auditoire concernant le cours des événements narrés (...); et d'autres encore sont des interjections, reproduisant des jugements de valeur de la part du narrateur, ou encore ses ordres brefs (...).

(Sherzer et Woodbury, 1987, 191)

- 38 Virginia Hymes nous livre un excellent exemple de parallélisme morphologique servant à structurer un texte sahapin¹³ analysé par la linguiste dans sa forme en vers (Hymes, 1987). Hymes explique qu'une grande partie de l'information peut être contenue dans le mot-verbe à forme agglutinée en sahapin et que les « préfixes en seconde position, tel que *wi-* et le causatif *šapa-*, de même qu'un grand nombre de racines dont la position est en tête du radical complexe du verbe, rendent possible des constructions verbales similaires à l'initiale de mots, et cela pendant un long laps de temps dans l'enchaînement linéaire ». (74) Ayant une profonde connaissance du sahapin et une longue expérience dans l'analyse de la versification de discours en diverses langues, la linguiste décrit le potentiel de finesse dans l'emploi de radicaux lexicalisés et ajoute comment l'usage des verbes abstraits dans de tels radicaux jouent un rôle dans la narration traditionnelle sahapin :

Le fait que certains aient un sens tout à fait abstrait, comme *na-* qui spécifie une action qui s'effectue après qu'une autre soit complétée, permet au narrateur de créer des modèles parallèles dans des séries de verbes sans autant de contraintes sémantiques qu'impliquerait l'emploi de racines plus concrètes. Le cycle du coyote de Linton Winishut fait un riche usage, non seulement des racines les plus concrètes, mais aussi des plus abstraites. Une des explications données à son emploi de racines abstraites sur des séries de verbes a été que « Linton aime beaucoup faire

des mots longs. » Il est bien connu pour son habileté dans l'usage de la langue et les gens se disaient heureux que, dans son cycle du coyote, il ait fait ressortir une telle quantité de mots anciens. Cependant, il est clair que son emploi de ces racines d'un autre temps sert souvent à la création de modèles parallèles dans les vers et les couplets.

(V. Hymes, 1987, 74)

- 39 Willie Lopez, disque-jockey mexicain habitant au Texas, narre avec habileté en anglais un récit de voyage en famille, récit riche et particulièrement subtil par l'emploi d'un modèle contenant un petit groupe de mots quasi-formulaire. En effet, Lopez énonce le syntagme nominal « *a couple of hamburgers* » (deux hamburgers) quatre fois dans un texte de quatre strophes, créant ainsi un parallèle structural à travers le texte. Ce qui pourrait apparaître comme une simple répétition naïve donne plutôt, par ses nuances multiples, un nouveau sens à une expérience personnelle de soumission. Nous avons ajouté le titre « A Couple a' Hamburgers » à notre transcription en vers de la performance filmée de Lopez¹⁴ (Mason, 2007a, 182), pour souligner l'importance rhétorique de ce syntagme qui fonde ainsi un développement formel du sens narratif.
- 40 Lors de sa première occurrence, le syntagme nominal « *a couple a' hamburgers* » représente l'objet désiré par le principal protagoniste, Lopez en personne, dans son souci d'apaiser la faim de ses enfants pendant un long voyage par la route. La deuxième occurrence de ce syntagme fait partie du discours direct de l'énonciateur, alors qu'il passe commande dans un restaurant « réservé aux blancs ». Afin de se conformer à la réglementation en vigueur dans ce restaurant, le serveur prévient Lopez qu'il va demander à son supérieur la permission de servir un client mexicain. Malgré le dessein du serveur, le gérant du restaurant (« un homme plus important » comme le décrit Lopez – à la fois protagoniste et narrateur – mimant et jouant le personnage, recourant à un ton bourru), s'approche du client en demandant d'une voix agressive : « Que diable voulez-vous ? ! ». Lopez énonce pour la troisième fois : « *A couple a'hamburgers* ». Cette troisième occurrence reflète le calme d'une commande ordinaire, semblable à celle de la deuxième occurrence, créant ainsi un parallélisme parfait. Cependant, cette énonciation particulière impose un tournant narratif à la fois dans sa forme rhétorique et dans son effet narratif, du fait que le personnage principal est confronté à un type différent d'interlocuteur et que, par conséquent, son discours est différemment connoté. Le restaurateur n'a pas l'intention de transgresser la règle qui interdit qu'on serve les latinos. Ayant ainsi été explicitement interpellé dans son rôle « d'indésirable » par ce nouvel interlocuteur à l'autorité infuse, la voix de l'énonciateur, bien qu'émettant exactement le même groupe de mots, prend ici des nuances nouvelles. La troisième occurrence de « *a couple a' hamburgers* » doit dorénavant être interprétée en fonction de la nouvelle situation. Une observation attentive des intentions décelées dans la voix révèle l'implication de l'absurdité de la situation (comment 'rien d'autre que' *a couple a' hamburgers* peut-il susciter tant d'hostilité et d'agressivité ?). Dans l'occurrence finale, le syntagme nominal, repris en écho pendant tout le texte, prend une intonation ironique par laquelle Lopez se moque carrément d'un homme fou.
- 41 Ces quatre occurrences soulignent le dessin structurel et poétique de la narration comme suit :
- *thème* : focalisation principale de l'événement : nourriture pour des enfants affamés ;
 - *action subséquente* : commande au restaurant, focalisation sur le discours et la cause de l'interaction ; création d'un écho ;

- *tournant dans le conflit* : matériau rhétorique (conflit racial) transposé en processus poétique (absurdité). L'absurdité de la situation est exposée par le contraste entre la simplicité de la requête et la complexité émanant de sa répétition à un nouvel interlocuteur, transformant ainsi la commande de Lopez au restaurant en une confrontation politique : en passant de la simple commande à l'acte de mendier, le devoir normal d'un père devient une mission en territoire hostile ;
 - *tournant final du conflit à travers la stratégie narrative* : la dernière occurrence du motif des 'hamburgers', ponctuée par la formule d'adresse 'sir', exprime de l'ironie face à l'insulte et à la stupidité. Lopez outrepassa le règlement en impliquant qu'il est sans fondement : lorsque le patron du restaurant demande s'il a vu la pancarte marquée « Mexicains non acceptés », Lopez répond « Ouais, je l'ai bien vue ». Lopez conteste l'autorité d'une politique raciale.
- 42 Ce résumé narratologique montre comment Lopez, le protagoniste, configure sa narration en la segmentant avec ces quatre occurrences de « a couple a' hamburgers », chacune endossant un sens nouveau. En outre, le sens que prennent les trois dernières occurrences découle des occurrences qui les précèdent. Comme nous l'avons montré, la voix du personnage du locuteur reflète des opérations *rhétoriques* que le protagoniste exploite dans une configuration *stylistique* relevant de la mesquinerie d'un incident raciste, d'une manière semblable à celle que Burke (1941) dégageait dans *Antigone*.
- 43 L'effort nécessaire pour découvrir la forme poétique d'un discours oral rend la recherche de la versification particulièrement lente et fastidieuse. La forme versifiée d'une performance n'est d'ailleurs jamais transparente, même si un rythme prosodique la guide. Il est toujours question d'interpréter la forme selon d'autres paradigmes linguistiques, culturels, historiques, littéraires, sémiotiques... L'analyste cherche essentiellement la cohérence entre ces diverses lectures paradigmatiques. Élucider des unités de discours et leurs relations requiert une connaissance profonde à la fois de la structure de la langue et de son usage, ainsi qu'un répertoire adéquat provenant de collectes aux sources diverses, ce qui nécessite un certain nombre d'années avant d'acquérir une compilation suffisamment complète et de pouvoir la maîtriser. De telles qualifications sont rarement atteintes et, malgré les progrès apportés par Boas et Sapir, et par la suite par Hymes et Tedlock, il n'y a jamais eu d'organisation institutionnalisée dans le but de fonder une école. L'analyse de la versification propose un cadre de comptabilité des procédés stylistiques et de la co-variation de la forme et du sens qui a été pratiquée par moins d'une centaine de chercheurs. Mais c'est grâce à la rigueur dévouée de ceux-ci que des données suffisantes ont été collectées, permettant de constater l'importance de la forme de la versification dans la pratique culturelle¹⁵.
- 44 Charles Briggs entame une étude de deux traditions orales, notamment les arts de la parole mexicana et warao. Son travail met en exergue les relations co-variantes entre modèles de relations sociales, structures grammaticales et syntaxiques, genres pratiqués, contextes historiques, processus, dialogues, éléments et opérations qui constituent l'arène de la performance et qui définissent le sens poétique de la pratique langagière. Sa perception intégrale et magnifiée de l'objet de son étude s'achève grâce à une mise en question méthodologique perpétuelle vis-à-vis de ces phénomènes dynamiques et interdépendants. Son ouvrage, *Competence in Performance, The Creativity of Tradition in Mexicano Verbal Art* (1988), nous montre le type de rigueur nécessaire pour décrypter les rapports entre la forme versifiée et les différents niveaux de sens émergeant dans une performance. Appliquant les principes de l'ethnographie de la parole, le linguiste relie le texte à la vie sociale : « Un examen minutieux des caractères

formels des rites de carême et de semaine sainte nous procure une conscience renforcée de l'unité qui est sous-jacente à la séquence complexe de divers événements » (Briggs, 1988, 316). Briggs dégage un modèle complexe de séquences parallèles à tous les niveaux du rosaire et des prières individuelles.

Des rythmes partagés par tous se déploient du niveau d'un simple mot ou phrase (ou vers) jusqu'aux sections les plus longues des cérémonies. Ces modèles récurrents ne sont pas de simples aides mnémotechniques, permettant aux participants de se situer et d'anticiper ce qui va suivre. Ils fournissent aussi des outils pour la création d'une parole collective tout en structurant l'expérience religieuse.

(Briggs, 1988, 317)

- 45 La culture peut ainsi se témoigner, ou en d'autres termes elle se manifeste, à travers la forme que prend l'expression parlée. Les emplois d'une langue se conforment à la situation et aux règles de comportement social qui s'imposent dans cette situation. Inversement, les prières individuelles construisent un comportement social en tant que partie d'un tout en cours de création.

GENRE ET CONTEXTUALISATION

- 46 L'étude de genres dans les traditions orales est peut-être la pratique la plus répandue dans cette discipline, bien qu'elle ne soit pas systématique¹⁶. Presque tous les ethnolinguistes, et particulièrement les ethnopoéticiens, rapportent l'existence et la pertinence de distinctions entre types de discours ou façons de parler dans la vie courante d'une société. Les nombreuses mises en évidence de la formulation des styles de paroles nous conduisent à croire que le genre s'avère universel en tant que pratique langagière structurante des énonciations. Les linguistes et les anthropologues qui participent à la vie quotidienne d'un groupe social ont la possibilité d'observer en direct les rapports et frontières entre genres pratiqués, l'emploi des éléments nuancés dans et à travers ces différents types de discours, et les processus complexes de signification joués dans les diverses configurations de discours. Dans son travail avec les Phnong au Cambodge, Sylvain Vogel identifie et décrit quatre types de discours : le conte, le récit long, le chant rythmé avec cymbale, et le discours versifié sans accompagnement. Ce dernier, nous dit le linguiste, reprend d'habitude un thème traditionnel et remplit un rôle cérémonial. Sans l'idée préconçue d'une enquête littéraire précise, Vogel a recueilli chez les Phnong un vocabulaire technique associé aux genres traditionnels comprenant des termes rendant compte de « types de récits », « mode narratif » et « composition littéraire ». Recoupées avec des données grammaticales, syntaxiques et phonologiques relevées, ces descriptions les plus simplifiées des formes poétiques phnong fournissent des données ethnographiques sur l'organisation.
- 47 Sans les citer en tant que genre, Joel Sherzer (1990) transcrit et interprète plusieurs types de discours formels dans la culture de San Blas. Une de ces formes de discours semble être d'une pratique assez répandue pour y constituer un genre : il s'agit d'un genre de parole appelé par le linguiste « recommandations au nouveau chef ». Sherzer en décrit l'exercice :

Dans le cas de l'inauguration et des recommandations destinées à un nouveau leader politique, tel qu'un chef, les locuteurs font une démonstration de leur connaissance des métaphores conventionnelles et traditionnelles appliquées à la

structure politique et de leur habileté à adapter et façonner ces métaphores de manière créative et individuelle ainsi que d'en ajouter de toutes neuves
(Sherzer, 1990, 64)

- 48 La disposition formelle de l'arène de la performance fournit un cadre au discours dont on débattrait par la suite et dont on analysera les recommandations énoncées au nouveau chef de San Blas en tant que genre.

- 49 Des conditions formelles similaires, facilitant l'identification du chant de retour (*return song*) serbo-croate en tant que forme unique d'un discours ou genre, ont permis à John Foley de compléter de manière significative la recherche d'Alfred Lord. Quoique Foley garde une certaine réserve quant aux nouveautés révélées dans son étude, il semble assuré de la modélisation du texte comme étant pertinente à l'interprétation du chant de retour serbo-croate :

L'analyse s'applique à la tradition locale de la région de Stolac, un sous-ensemble de la vaste tradition épique musulmane, telle qu'elle se manifeste dans les chants de retour des guslari Ibro Basic et Mujo Kukuruzovic (...). Bien que les résultats ne puissent s'appliquer à l'ensemble de la tradition épique serbo-croate et slave du sud comme les résumés faits par Lord, ils illustreront en détail la manière par laquelle un chanteur individuel réagit dans cette tradition. Du fait que l'enquête couvre plus de sept textes épiques – au total quelques 11 000 vers – il y aura d'amples occasions pour montrer les formes multiples génératives des modèles narratifs.
(Foley, 1990 : 363)

- 50 La contextualisation et la modélisation formelle des paroles offrent des moyens de schématiser les grands traits stylistiques, sociaux et personnels liés à la caractérisation des genres individuels. De tels critères, cependant, ne pourront pas toujours apporter de solution aussi définitive qu'on la souhaiterait. La difficulté que soulève la description des genres par rapport à l'usage langagier est un objet de débats récurrent parmi les ethnolinguistes. Dans son étude du *lāuga*, un genre de discours politique cérémonial couramment employé dans un contexte connu comme *fono*¹⁷, Alessandro Duranti fournit des données sur un type de pratique sociale qui pourrait s'avérer gommer les frontières entre genres :

[...] la prise de parole au cours d'un événement politique comme le *fono* s'installe dans une relation de parasite à l'égard du *lāuga* prototypique : elle emploie ses parties, ses tropes, son lexique, sa grammaire et parfois même son nom, mais elle s'y infiltre aussi par un certain type de discours et l'encadre d'un certain nombre d'actes qui relèvent d'autres textes et contextes (...). C'est pour cette raison que chaque prise de parole individuelle au sein de la partie qui forme débat dans le *fono* peut aussi être nommée « *lāuga* », mais cela d'une manière vague, suggestive et en même temps « corrompue ».
(Duranti, 1994, 113)

- 51 Les critères pour identifier les frontières d'un genre se sont avérées difficiles à établir et ce flou a forcé les ethnographes à regarder de plus près les détails des modèles discursifs employés dans la vie quotidienne en les opposant aux formes attendues pré-catégorisées. Dans une comparaison entre le discours-conseil et la conversation chez les Toba, Cristina Messineo identifie des traits distinctifs basés sur trois catégories : « les caractéristiques formelles, le thème du discours et la portée sociale qui s'en dégage » (Messineo, 2004, 453). L'excellente étude de Richard Bauman (1986) sur les genres narratifs (bien que lui non plus n'utilise pas le terme) identifie les caractéristiques de certaines formes qu'il nomme « mensonges expressifs », « farces », « récits d'expériences personnelles » et « histoires traditionnelles ». Le travail de Bauman nous guide vers une perception des formes de discours ou des genres en tant

que pratique contextuelle en soi. À propos des narrations collectées lors de la foire aux chiens à Canton, Texas, Bauman décrit les relations entre les activités et le discours social comme « une forme de jeu, un concours de jeux de mots et d'esprit » de telle sorte que le texte et le contexte deviennent inséparables. Cette analyse nous indique la pertinence des catégories présentées par Messineo.

- 52 L'étude de la performance des devinettes et des proverbes par Cécile Leguy (2005) dans la culture des Bwa du Mali explore les relations inhabituelles entre ces deux genres distincts, mais que les Bwa désignent par le même nom. Après avoir décrit les traits distinctifs de chaque genre, Leguy identifie les relations structurelles et fonctionnelles qui associent par le langage les deux genres au sein de la vie sociale. Il est évident pour Leguy que bien comprendre ces genres exige une observation détaillée de leurs usages. Elle précise par ailleurs que la signification du proverbe découle, plus que pour la devinette, du contexte :

Pour la devinette, ce qui est à deviner est assez univoque, même si cela peut métaphoriquement renvoyer à un sens plus elliptique non accessible aux plus jeunes. Il n'y a qu'une réponse, et pour la trouver l'énoncé de la question suffit. Mais dans le cas du proverbe, ce qui est à deviner dépend de la situation d'énonciation de la formule au moment donné. À chaque énonciation d'un même proverbe, ce qui est à deviner peut varier, un même proverbe pouvant être utilisé dans des circonstances très différentes.

(Leguy, 2005, 117)

- 53 L'étude de Leguy montre en fin de compte l'intérêt d'une enquête plus poussée afin d'établir la distinction entre genre et « façons de parler ». De tels paramètres et délimitations s'avèrent essentiels pour une compréhension élargie des actes de parole et des codes sociaux qui réglementent l'usage du langage dans des situations spécifiques.

- 54 Il se peut que nous découvriions, grâce à une étude comparative poussée, que le parallélisme constitue un procédé qui relie un répertoire entier des genres comme il relie des unités formelles en leur sein. Calame-Griaule nous signale la relation entre deux genres dans la tradition orale dogon :

Malgré la distinction posée entre fable et mythe, les Dogon établissent un parallèle entre les deux, considérant que les thèmes de la littérature orale sont en quelque sorte des traductions dans un langage symbolique des épisodes mythiques.

(Calame-Griaule, 1965, 464)

- 55 Dans notre étude des contes et mythes racontés dans la variété clackamas du chinook par Victoria Howard, nous sommes étonnés de trouver l'emploi excessif du préfixe temporel *ga-*, élément grammatical caractéristique des mythes, au sein d'un conte, d'une description ethnographique ou d'un récit personnel. En effet, ce marqueur d'un passé lointain, en plus de jouer sur la structure formelle du récit, crée des nuances mythiques dans un récit personnel configuré par Howard. Il s'agit d'un récit qui raconte un événement quotidien dans lequel un membre de la famille du poète se pare des caractéristiques propres au caractère archétypal de Dame Grizzly. Ce modèle narratif novateur rend ainsi crédible l'apparition d'une figure féminine si puissante dans un récit contemporain (Mason, 1999).

- 56 Le fait que certains éléments et certaines caractéristiques puissent franchir la barrière d'un genre à l'autre n'est pas inhabituel dans le corpus clackamas. La plupart des exemples attestés dans ce corpus fournissent des éléments et des caractéristiques repris dans le but de les employer dans des « contes de transition » et des « contes

modernes » ainsi que dans des récits autobiographiques ou ethnographiques. Ces observations font écho aux translations dogon d'épisodes mythiques dans un autre genre décrit par Calame-Griaule. Serait-ce que le mythe constitue un genre originel ? Une telle corrélation signale l'intérêt d'enquêtes centrées sur le genre, qui pourraient motiver de riches études philologiques de corpus ainsi que des débats stimulants et enrichissants avec les acteurs des performances.

CONCLUSION : VISÉES DE L'ENQUÊTE

- 57 Nous avons souhaité tracer, en nous appuyant sur des études ethnopoétiques reposant sur diverses méthodes, quelques liens entre les faits situationnels – personnels, sociaux, historiques, politique – et les faits stylistiques – procédés, façons de parler, parallèles, segmentations, styles, genres – qui marquent l'ancrage d'une performance dans la vie humaine. Nous insistons sur le fait que le propos le plus fondamental de cet article – les pratiques et les fonctions de la poétique dans l'histoire de l'homme – n'est pas nouveau. Bien avant qu'Aristote se consacre aux sujets mêmes de la poétique et de la rhétorique, Hérodote innovait un exercice véritablement ethnographique en recueillant et en expliquant l'émergence de paroles versifiées dans divers domaines de la vie des anciens Occidentaux (Hérodote, 440 avant J.-C.). Combien d'informateurs de leurs traditions orales ont décrit des débats au sein de leurs communautés sur les critères et les interprétations appropriés selon les phénomènes poétiques et sociaux de la performance ? Les innovations ethnolinguistiques et ethnopoétiques nous fournissent surtout un cadre pour une enquête systématique, avec pour objectif d'avancer une ethnographie de la poétique en performance à partir des connaissances empiriques et des méthodes comparatistes.
- 58 En 1965, Geneviève Calame-Griaule formulait explicitement des questions concernant la « fonction sociale de l'art de la parole » (447). Dans son travail monumental sur la parole chez les Dogon, elle nous dit que « Tous les récits sont prétexte à une leçon de morale sociale » (458). L'ethnologue poursuit :
- La morale consiste en une interprétation des événements narrés dans le récit par rapport à des conduites sociales sur lesquels sont portés des jugements de valeur, et qui servent à 'donner des conseils' aux jeunes.
(Calame-Griaule, 1965, 458)
- 59 Calame-Griaule constate avec perspicacité que la morale est contenue dans « l'interprétation des événements narrés » ; au lieu d'appuyer son analyse sur le contenu référentiel du récit, elle relie le contenu narratif à la volonté humaine d'agir dans le monde et d'interpréter ses actions et ses dires. Dans cette description de la pratique poétique dans la culture dogon, nous sommes, en fait, confrontés à non moins que cinq usages langagiers : l'interprétation, la narration, le comportement social, l'évaluation du comportement social et le fait de donner des conseils. La complexité de telles données a été une problématique récurrente en ethnolinguistique et en sociolinguistique.
- 60 À l'étape où nous nous trouvons aujourd'hui, il serait fort profitable de mettre en place un système de recueil et d'organisation de données, afin de mieux cerner le pourquoi et le comment de la poétique dans la vie de l'homme. Une collecte et une compilation de données plus systématiques rendront sûrement l'étude interdisciplinaire de la poétique en tant qu'activité humaine plus gérable et plus satisfaisante pour tous ceux qu'elle

concerne. Cet article se veut une tentative de comparaison de données sémantiques, grammaticales et stylistiques, avec pour objectif de formuler plus clairement les questions que nous nous posons mutuellement et aussi de faciliter l'échange d'informations portant sur la performance verbale pratiquée au sein des nombreuses cultures sociales auxquelles nous participons. Cela dit, notre discipline, qu'elle s'intitule ethnopoétique, étude de tradition orale ou ethnographie de la performance, sera incomplète sans l'investissement à grande échelle des musicologues. Or, nous nous sommes appuyés ici sur les caractéristiques linguistiques et anthropologiques de la performance. Nous n'avons fait qu'effleurer la manière dont les contours phonologiques induisent et le sens et le style. Dennis Tedlock a été l'un des tout premiers, influençant les études en ethnopoétique, surtout parmi les chercheurs spécialisés dans les langues américaines, à mettre en évidence les matrices sonores employées dans l'art de la performance. Tedlock et ses disciples ont décrit des procédés comme la pause, l'intonation, le volume, etc., en tant que choix d'élaborations structurales à la disposition des poètes. Ses travaux expliquent, à partir de discours enregistrés et transcrits, les faits stylistiques employés et qui servent de marqueurs de références et de configurations symboliques¹⁸.

- 61 Les tentatives de combiner les méthodes de Dell Hymes et Dennis Tedlock ont été particulièrement intéressantes, mais peu nombreuses ont abouti à une comptabilité globale des phénomènes sonores, linguistiques, historiques, symboliques et sociaux. Virginia Hymes et Joel Sherzer, suivant la modélisation de la performance selon une ethnographie de la parole, ont aussi appliqué l'approche tedlockienne au « texte audible » dans l'engagement qu'ils ont pris d'interpréter des textes transcrits à partir d'enregistrements audio et de marquer des unités de temps mesuré, d'amplitude, de pause, de l'intonation et d'autres composants sonores (Sherzer, 1990, 2001 ; V. Hymes, 1975, 1987, 2004). Une explication des interactions entre la forme stylistique et les sonorités poétiques dans un morceau de blues de Blind Willie McTell fait aussi preuve de la riche compatibilité de la combinaison de ces deux approches ethnopoétiques américaines (Mason, 2007b). Avec les travaux de Tedlock, ces études montrent non seulement de nombreux dispositifs par lesquels le sens et le son s'entremêlent, mais aussi la grande perte en indicateurs de signification contextuelle et sociale dans une transcription uniquement sémantique.
- 62 En France, Nicole Revel, ayant suivi les apports des ethnopoéticiens américains, entrouvre de nouvelles perspectives d'enquêtes dans son travail sur la poésie et la musique palawan (Philippines). Dans son étude des idéophones palawan, qui font écho aux chants d'oiseaux, et du *karang*, un chant d'amour, l'ethnolinguiste identifie une structure formelle dont les traits stylistiques serrent de près une composition musicale rigide. Revel nous donne une description des exigences complexes que le *karang* inflige à son performeur :

L'art des *karang*, au dire des Palawan, est essentiellement 'cérébral' *utäk* et relève de l'intelligence. Arts des combinaisons et des transformations, il implique un acte intellectuel qui élabore un noyau sémantique métaphorique dont la face sonore est tout à la fois rythmes, timbres et mélodies. Car les règles de ces compositions sont très strictes. Il s'agit d'unités brèves et fermées : des quatrains heptasyllabiques, composés de deux distiques rimés AAAA, BBBB, CCCC, et assonancés. Si les rimes sont constantes, les assonances – ces autres rimes discrètes – sont croisées et alternent entre vers pairs et impairs.

(Revel, 1992, 94)

- 63 Évaluer la compétence communicative ou la réussite d'une performance dans une culture où le sens se confond le plus souvent avec le son exige une attention de tous moments à des détails de toutes sortes et la capacité de traiter les données collectées dans toutes leurs différences. Ne se contentant pas d'un seul type de transcription dans son effort de capturer les divers moyens et mécanismes par lesquels les performeurs du *karang* interprètent leur art, Revel fournit une transcription phonétique, une transcription phonologique et une transcription à partir de la métrique, en plus de schémas mélodiques des textes de chansons. Ces paradigmes textuels, complétés par des traductions littérales et stylisées en langue française, offrent une accessibilité plus aisée, et surtout plus progressiste, aux phénomènes poétiques et sonores du discours, et font preuve d'une fidélité remarquable et exemplaire aux nuances verbales, vocales et musicales des artistes et de leurs cultures de la part de l'ethnolinguiste¹⁹.
- 64 L'interprétation du discours poétique, quelles que soient ses caractéristiques ou sa portée, peut procurer une grande satisfaction et clairvoyance aux scientifiques qui se penchent sur les pratiques langagières et sur le comportement culturel. En découvrant que les éléments linguistiques s'inscrivent dans l'activité sociale, l'on commence à aborder les styles de paroles comme matière culturelle. Edward Sapir dévoila en 1921 les limites et les possibilités de l'expression poétique, quelle qu'en soit la langue : « Les langues sont pour nous plus que de simples systèmes de transmission de la pensée ; ce sont des habits invisibles qui enveloppent notre esprit et prédéfinissent la forme de son expression symbolique. » (Sapir, 1921 : 221). Sapir perçoit la forme comme étant à la fois une contrainte et une liberté de l'expression aux possibilités linguistiques infinies :
- Quels que soient les sons, les accents et les formes d'une langue, quelle que soit la manière dont ils modèlent sa littérature, il s'y trouve une loi subtile des compensations qui cède un assez grand espace à l'artiste pour s'y mouvoir. S'il se sent assujéti de ce côté, il peut se libérer de tel autre.
(Sapir, 1921, 230)
- 65 Nous sommes convaincus que les interrogations posées par une ethnographie de la performance de grande envergure décèleront les processus par lesquels les individus et les groupes peuvent et cherchent à pratiquer des formes poétiques pour créer et recréer leur vie. Il se peut que nous soyons toujours confrontés à la question de la langue : en tant que média artistique, s'engage-t-elle dans la construction sociale de la réalité telle qu'elle se présente ? Et en quoi les illusions de liberté artistique permettent-elles aux acteurs d'une performance de renégocier le rapport entre les possibilités de pratique langagière, leurs moyens poétiques (fonctions structurales) et ce qui devient, à travers le temps, essentiel à dire (fonctions d'emploi) ?

BIBLIOGRAPHIE

- BAUMAN, Richard, 1977, *Verbal Art as Performance*. Prospect Heights, Illinois: Waveland Press, Inc.
- BAUMAN, Richard, 1986, *Story, Performance, and Event: Contextual Studies of Oral Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.

- BAUMAN, Richard et BRIGGS, Charles, 1990, Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social, in *Annual Review of Anthropology*, vol. 19, pp. 9-88.
- BOAS, Franz, 2003, *L'art primitif*, Paris, Adam Biro, coll. « Anthropologie, Arts et Esthétiques ». Traduit de l'anglais par Catherine Fraixe et Manuel Benguigui.
- BRIGGS, Charles, 1988, *Competence in Performance, The Creativity of Tradition in Mexican Verbal Art*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- BURKE, Kenneth, 1941, *The Philosophy of Literary Form*. Louisiana State University Press. (édition citée, 1973. Berkeley: University of California Press).
- BURKE, Kenneth, 1966, *Language as Symbolic Action*. Berkeley: University of California Press.
- CALAME-GRIAULE, Geneviève, 1965, *Ethnologie et langage, la parole chez les Dogon*, Paris, Gallimard.
- CASAJUS, Dominique, 2000, *Gens de parole, langage, poésie et politique en pays touareg*, Paris, Éditions La Découverte.
- CRUIKSHANK, Julie, 1998, *The Social Life of Stories, Narrative and Knowledge in the Yukon Territory*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- FOLEY, John, 1990, *Traditional Oral Epic: The Odyssey, Beowulf, and the Serbo-Croatian Return Song*. Berkeley: University of California Press.
- FOLEY, John, 1995, *The Singer of Tales in Performance*. Bloomington: Indiana University Press.
- GUEDJ, Colette, 1999, *Le Baiser papillon*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès.
- GUEDJ, Colette, 2002, *Ces mots qui nous consolent*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès.
- HÉRODOTE, -440. *Histoire d'Hérodote*. MS. Traduit en français 1850. Paris : Charpentier, Libraire-éditeur.
- HYMES, Dell, 1964, Directions in (Ethno-) Linguistic Theory in *American Anthropologist* 66 (6): Part II, pp. 6-56.
- HYMES, Dell, 1965, Some North Pacific Coast Poems: A Problem in Anthropological Philology, in *American Anthropologist* 67, pp. 316-341. (repris in Hymes, 1981).
- HYMES, Dell, 1974, Ways of Speaking, in *Explorations in the Ethnography of Speaking*, eds., Richard Bauman and Joel Sherzer. Cambridge: Cambridge University Press. (édition utilisée: 2e éd., 1989.)
- HYMES, Dell, 1981, "In Vain I Tried to Tell You". Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- HYMES, Dell, 1983, *Essays in the History of Linguistic Anthropology*. Studies in the History of Linguistics, Volume 25. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- HYMES, Dell, 2003, *Now I know only so far: Essays in Ethnopoetics*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- HYMES, Virginia, 1975, The Ethnography of Linguistic Intuitions at Warm Springs. In *The Second LACUS Forum*. Peter A. Reich, ed. Columbia, South Carolina: Hornbeam Press, pp. 29-36.
- HYMES, Dell, 1987, Warm Springs Sahaptin Narrative Analysis, in *Native American Discourse, Poetics and Rhetoric*. Eds. Joel Sherzer and Anthony C. Woodbury. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 62-102.
- HYMES, Dell, 2004, Celilo, in *Voices from four directions: Contemporary translations of the Native Literatures of North America* ed by Brian Swann. Lincoln, University of Nebraska Press, pp. 195-208.

- HYMES, Virginia and SUPPAH Hazel, 1992, How Long Ago We Got Lost: A Warm Springs Sahaptin Narrative, *Anthropological Linguistics*, 34 (1-4), pp. 73-83.
- JAKOBSON, Roman, 1960, Closing Statement: linguistics and poetics in *Style in Language*. Ed. Thomas A. Sebeok. Cambridge: M.I.T. Press, pp. 350-377.
- LEGUY, Cécile, 2004, De la devinette au proverbe ou les métamorphoses d'un genre, *Cahiers de littérature orale*, 55, p. 109-123.
- MASON, Catharine, 1999, *Méthodologies de l'ethnopoétique appliquées à l'art verbal de Victoria Howard*. Thèse de doctorat soutenue à l'Université Michel de Montaigne – Bordeaux III.
- MASON, Catharine, 2004, L'ethnopoétique et l'anthropologie structurale à partir d'un récit de Victoria Howard, chinook clackamas, *Journal de la Société des Américanistes*, 90-1, p. 25-55.
- MASON, Catharine, 2007a, Video Ethnography: Contextualizing Language Learning" in *Interdisciplinary Perspectives in Visual Media Studies: Screening Social Spaces*. Coordinated by Renée Dickason and Benoît Raoulx. Caen : Cahiers de la Maison de Recherche en Sciences Humaines, pp. 179-192.
- MASON, Catharine, 2007b, The Low Hum in Syllables and Meters': Blues Poetics in Bob Dylan's Verbal Art. *Oral Tradition*. Volume 22, Number 1, pp. 197-216. (<http://journal.oraltradition.org/issues/22i/mason>)
- MESSINEO, Cristina, 2004, Toba Discourse as Verbal Art, in *Anthropological Linguistics*, Volume 46, no. 4, Winter.
- POE, Edgar Allen, 1849, *New York Tribune*. Réédité en 1967, Selected Writings of Edgar Allen Poe.
- PREMINGER, Alex and BROGAN, T.V.F. (eds), 1993, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press.
- REVEL, Nicole, 1992, *Fleurs de Paroles, Histoire Naturelle Palawan, Tome III : Chants d'amours / Chants d'oiseaux*, Paris, Peeters.
- SAPIR, Edward, 1921, *Language: An Introduction to Speech*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers.
- SHERZER, Joel, 1990, *Verbal Art in San Blas*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- SHERZER, Joel, 2001, *Kuna Ways of Speaking: An Ethnographic Perspective*. Tucson: Hats Off Books.
- SHERZER, Joel et WOODBURY, Anthony C., 1987, *Native American Discourse: Poetics and Rhetoric*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SWANN, Brian et KRUPAT, Arnold, 1987, *Recovering the Word: Essays on Native American Literature*. Berkeley: University of California Press.
- TEDLOCK, Dennis, 1983, *The Spoken Word and the Work of Interpretation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- VOGEL, Sylvain, 2006, *Introduction à la langue et aux dits traditionnels des Phnong de Mondulkiri*, Phnom Penh, Éditions Funan.

NOTES

1. Muriel Guedj reçut une transfusion sanguine à l'hôpital de Nice en avril 1985, à l'époque de l'*Affaire du sang contaminé* pendant laquelle plusieurs milliers de patients hospitalisés furent contaminés par les virus de l'hépatite C et du SIDA.
2. *Kel-esuf*: « gens de la solitude ». Ce sont selon les Touaregs des êtres surnaturels qui peuplent les espaces de solitude et de désert, et viennent errer auprès des tentes et tourmenter les humains (Casajus, 2000, 51 et suivantes).
3. Le terme « community » se réfère en anglais à un groupe social dont les individus se côtoient pour des raisons quelconques. Nous adoptons cet anglicisme, qui ne porte pas les connotations ethniques du sens du mot tel qu'il est couramment employé en langue française.
4. Pour un travail approfondi sur les tâches complexes qui consistent à « décontextualiser » et à « recontextualiser » des textes transcrits, nous renvoyons à Bauman et Briggs (1990).
5. Une exception de cette règle se trouve dans le grand nombre de chercheurs qui pratiquent la transcription linéaire du discours oral et en particulier de la performance.
6. Ce projet se concrétise par la mise en place d'une plateforme d'échanges comprenant une base de données, un éditeur de textes transcrits à partir de l'oral, et un comité d'éditeur gérant le recueil et l'organisation de ces données. Cette plateforme nommée VOVA (Vocal and Verbal Arts Archives) a été initiée par les associations VOVA (France) et VOVA Inc. (USA) avec le soutien scientifique de l'UMR8099 LMS (Université Paris Descartes/CNRS) en partenariat avec l'*American Indian Center* (University of Chapel Hill-North Carolina), le *Center for Studies in Oral Tradition* (University of Missouri-Columbia) et le GREYC (Université de Caen-Basse Normandie).
7. Pour une discussion du dispositif narratif, « excitation et satisfaction des attentes » démontré par Burke, voir Hymes (2003, 333-369), publié pour la première fois dans Swann et Krupat (1987).
8. Nous pensons à « L'Annabelle Lee » de Poe (Poe, 1849) qui n'est cependant pas composé à la seconde personne ou aux répertoires de lettres intimes. Nous attirons aussi l'attention du lecteur sur les grands mouvements artistiques motivés par la souffrance des victimes du SIDA et de leurs proches. Le « Aids Memorial Quilt », conçu en 1985 – sûrement le plus connu de ces mouvements – présente les noms de plus de 44 000 victimes du SIDA sur des morceaux de tissus confectionnés par leurs proches. Interprétant la chanson « Patchwork Quilt » de Michelle Lanchester, de nombreux performeurs ont chanté : “And then they called out your name/ And then they called out your name/ And then they called out your name/ Oh, and you will live forever.”
9. Dennis Tedlock s'appuie, pour sa recherche interprétative des discours oraux, sur les effets phonologiques et sonores d'une performance plus que sur les traits stylisés strictement linguistiques. Il nous indique qu'une « unité de souffle » signifie que l'inhalation du locuteur marque la fin d'un groupement de mots qu'il appelle lui aussi « ligne » en tant que segment le plus petit d'un discours versifié (Tedlock, 1983).
10. Nous adoptons le terme « line » qui signifie « vers » en français. Le choix de cet anglicisme correspond aux principes structurels de l'ethnopoétique américaine, mais aussi au langage de l'édition informatique qui emploie les termes « lines » et « line groups » pour toute segmentation versifiée.
11. Hymes, lui-même, a néanmoins adopté le vocabulaire segmentaire du théâtre – scènes, actes, parties – pour dévoiler les incréments de l'architecture textuelle. L'« armature » décrite dans les mythologies amérindiennes par Claude Lévi-Strauss correspond très souvent aux « parties », l'unité la plus large dans les analyses de Hymes et d'autres spécialistes de mythes amérindiens (Voir Mason, 2004).
12. Le peuple kuna vit à San Blas au Panama.
13. Peuple amérindien qui a occupé un grand territoire sur la rivière Columbia.

14. Cette performance a été filmée par Les Blank et restituée par le réalisateur dans son remarquable film ethnographique sur les expressions culturelles dans la vie frontalière entre le Texas et le Mexique, *Chulas Fronteras* (Flower Films, 1976).

15. Nous pensons en particulier aux travaux de Charles Briggs, Joel Sherzer, Keith Basso, Dale Kinkade, Robert Moore, Paul Kroeber, Judith Berman, Richard Dauenhauer, Dwight Reynolds, Catharine Mason, Hirokuni Masuda, Robert Bringhurst, Michael Uzendowski, Lise Dobrin, Alexander King.

16. Ce domaine de recherche a suscité des controverses dans la mesure où certains chercheurs, non conscients des faits et différences culturels peut-être, ont souvent réduit les formes de la poésie étrangère à des stéréotypes conformes aux concepts connus chez eux. Des revendications erronées et naïves sur des universaux et des pratiques absurdes dans le domaine de la traduction ont contribué à connoter négativement le terme « genre ». Pour les besoins de ce travail, nous maintenons son emploi objectif en tant que type de discours confirmé par la récurrence de traits spécifiques et du respect des règles d'usage par les locuteurs. Un tel phénomène linguistique est le plus souvent formalisé par une pratique répétée et remplit une fonction sociale spécifique. Néanmoins, comme le lecteur pourra le constater, certaines données peuvent susciter un questionnement nous incitant à mieux cerner les composants, les modes et les modèles qui constituent l'existence formelle d'un genre.

17. Ces pratiques traditionnelles ont été observées par Duranti lors d'un travail de terrain dans le village Falefā à Samoa. Le *fono* constitue le conseil du village où se décident des questions politiques et judiciaires.

18. Le manque d'attention accordée aux matrices sonores dans l'expression poétique en ethnopoétique par l'école de Hymes, et de ce fait dans le présent article, est dû en grande partie à l'attention que nous apportons aux matrices rhétoriques et à la contextualisation. Aucune de ces études n'a, néanmoins, jamais nié ou réfuté l'importance de la relation entre son et sens.

19. Force est de constater que les acteurs de la performance sont conditionnés et instruits par leur culture dans la mise en œuvre de l'événement et dans l'interprétation des discours. Étrangers à la culture, les ethnographes souhaitant obtenir la qualité de travail que nous fournit Nicole Revel doivent prévoir le matériel nécessaire pour enregistrer ce que toute une tradition telle que celle qui nous offre le *karang* exige de ses performeurs. Même si cela nous paraît évident, il s'agit d'une compétence matérielle et technique pour laquelle une réflexion et une organisation collectives sont nécessaires.

RÉSUMÉS

Cet article propose un cadre d'analyse de l'ethnographie de la performance telle que l'ont innovée quelques chercheurs émérites dans ce domaine. S'inspirant surtout des ouvrages théoriques et méthodologiques d'Américains spécialistes en ethnopoétique, tels que Dell Hymes, Charles Briggs, Joel Sherzer et du folkloriste Richard Bauman, l'auteur cherche à dégager un système menant à la compilation et au traitement des données concernant la performance en proposant d'en dégager quatre catégories générales et interdépendantes : les figures et opérations poétiques, les fonctions générales et spécifiques des procédés poétiques, l'emploi de ces procédés poétiques en liaison avec les genres, et la mise en contexte (« contextualisation ») sociale dans laquelle se situe la performance des textes et des genres spécifiques. Introduisant une large variété de données linguistiques, anthropologiques et littéraires tirées de la recherche

américaine et française, plusieurs méthodes linguistiques et anthropologiques seront présentées à l'aide d'exemples, permettant d'interpréter le rôle de l'expression poétique dans la société. En insistant sur l'analyse de la métrique que proposent Hymes et ses disciples comme point de départ dans l'interprétation de la parole, et sur 'l'équivalence' en tant qu'opération principale de l'expression poétique, cette contribution appelle les chercheurs intéressés par la performance à une collaboration dans ce domaine.

This article seeks to advance a framework for performance ethnography as innovated by leading scholars in this field. Drawing mainly from the theoretical and methodological works of American ethnoepoeticians, Dell Hymes, Charles Briggs and Joel Sherzer, and folklorist, Richard Bauman, the author strives for a system of compiling and processing performance data within four general interdependent categories: poetic elements and operations (devices), general and specific functions of poetic devices, genre-related use of poetic devices, and social contextualization within which specific texts and genres are performed. Incorporating a wide variety of linguistic, anthropological and literary data drawn from American and French scholarship, various linguistic and anthropological methods of interpreting the role of poetic expression in society are demonstrated. Placing emphasis on Hymesian verse analysis as a starting point in interpretation of the spoken word, and on equivalence as a primary operation of poetic expression, this paper calls for collaborative investigations between all scholars interested in performance.

INDEX

Thèmes : ethnoépique

Mots-clés : base de données, contextualisation, genre, parallélisme, segmentation

Keywords : Contextualisation, Data Base, Genre, Parallelism, Segmentation, Ethnoepoetic