

De l'ethnopoésie américaine

par David Antin et Jérôme Rothenberg

I. CONVERSATION AVEC DAVID ANTIN

Postmodernisme. Théorie poétique. Poésie, Ethnologie (Ethnopoésie).

Cette conversation avec Jacques Darras fait partie d'une des six émissions qui seront consacrées à David Antin sur France-Culture (Albatros). Elle a été enregistrée à Caen, où David Antin s'était rendu à l'invitation de Polyphonix (Jean-Jacques Lebel).

David Antin enseigne au département d'Arts Plastiques de l'Université de Californie, à San Diego. Il a publié *Definitions* en 1967, *Meditations*, Black Sparrow, 1971, puis inauguré une série de poèmes conversation ou poèmes performance transcrits dans un premier volume *Talking at the Boundaries*, New Directions, 1976. Mitsou Ronat a traduit un extrait de *Tuning* pour le numéro de la revue *Change Set International*, no. 36, 1978. Des extraits de *Definitions* et *Meditations* ont été traduits respectivement par Joseph Guglielmi et Jacques Roubaud dans *Vingt Poètes américains*, Gallimard, 1980.

Vous êtes un des premiers à avoir employé le terme postmodernisme.

On m'a proposé le terme pour la première fois dans le journal *Boundary*. Je l'ai trouvé équivoque, incertain. Puis j'ai réfléchi. Maintenant je l'emploie avec sang-froid (*rires*). Je pense que les poètes, les auteurs (je n'aime pas ce mot !), les artistes des années 1900 ont accompli une œuvre qui s'est achevée dans les années 30-40. Vers les années 50-60 tout me semblait fatigué, manquer d'énergie. Je n'en rends pas responsable les artistes du début du siècle. C'est un peu comme s'ils avaient fabriqué des outils, des méthodes qui avaient fait leur temps, avaient bien servi et s'étaient émoussées avec l'usage.

Postmodernisme signifie littéralement « qui vient après le modernisme ». Ne serait-ce pas une ruse du « modernisme » pour se survivre ?

Non, je ne le crois pas du tout. En fait, en Amérique, il y a deux façons d'utiliser le terme. Certains universitaires croient, à tort, que le modernisme est épuisé, et que non seulement il est épuisé mais qu'il n'a jamais eu de valeur ni de signification, que ce fut une erreur, une fantaisie, que nous allons revenir à des temps plus classiques. Pour moi et ceux dont j'estime le travail, ce n'est pas du tout cela. C'est un peu comme si des amis étaient venus avant nous et étaient tombés sur un barrage qu'ils n'avaient pas pu franchir. Ils ont mené de grands combats, remporté des victoires, mais payé de lourdes pertes. Tout ce qui vaut la peine d'être fait exige des sacrifices. Mais il nous fallait continuer, faire effort pour être dans le présent, nous occuper d'un présent qui ait du sens. Il ne s'agissait pas de la

continuation du combat pour le modernisme. Donc pour moi le terme signifie ce que nous devons faire pour prendre possession du présent. Nous avons été coupés du modernisme par la Seconde Guerre mondiale.

Alors qui sont les modernes pour vous ?

Parmi les Français : Cendrars, Apollinaire. Les grands poètes russes Khlebnikov, Kroutchenykh, Maiakovski. Les peintres espagnols : Picasso. Un sculpteur comme Jean Arp. Et puis Marcel Duchamp, à mon sens l'un des plus grands. Un musicien américain, Charles Ives. Un musicien français, Erik Satie. Pour moi le plus important des écrivains français, mais je ne suis pas sûr qu'il soit moderne, il ouvre une voie aux postmodernes, c'est Denis Diderot. Non, je ne plaisante pas. Les *Salons*, le *Poème critique* nous ramènent aux sources du XVIII^e siècle, parmi les penseurs et les parleurs.

Ainsi ceux que l'on considère modernes dans la tradition occidentale, l'Américain Ezra Pound, l'Irlandais James Joyce ne sont pas aussi modernes qu'on le dit ?

Pour moi la première américaine c'est Gertrude Stein. Pound et Joyce ont beaucoup de vieilleries en eux, de *bric-à-brac* symboliste. Pound a eu le mérite d'avoir été un des tous premiers pédagogues du XX^e siècle, mais s'est trop préoccupé des classiques. C'est la même chose pour Joyce. Joyce c'est trop lourd, ça n'avance pas assez vite. Ce n'est pas assez mince, pas assez rapide pour vivre vraiment dans le présent même si le travail produit est admirable. Je rangerai dans la même catégorie Proust qui, pour un Français, est peut-être encore plus *passé* que Joyce.

Vous avez employé à propos de Joyce l'image « soupe wagnérienne ».

Oui c'est toujours le pot-au-feu irlandais, la soupe primitive qui n'en finit pas de cuire, d'épaissir. C'est une performance culinaire, c'est vrai, on rajoute des légumes, des épices, on jette des tas de choses dans le pot, la marmite. Et puis ce besoin d'un culte ! Pour moi c'est une affaire de culte, une affaire spécialisée s'adressant à des lecteurs spécialisés qui disposent d'une quantité illimitée de temps, d'argent et de loisir. J'aime mieux parler à mes amis, j'aime mieux une culture humaine que je rencontre dans la rue. J'ai toujours dit que l'art pouvait très bien être une affaire intelligente sans cesser pour autant d'être communicable au boucher, au voyageur de commerce, à l'ingénieur et à l'architecte aussi bien qu'au spécialiste qui étudie scrupuleusement le travail.

Ce qui définit le modernisme, c'est essentiellement sa rupture avec le langage de la représentation ?

On envisage habituellement la chose de cette façon, mais je crois que ce n'est pas suffisant. Ce fut une rupture certes, c'est vrai, mais les modernes ont surtout libéré des méthodes nouvelles, appelé l'attention sur des méthodes nouvelles. Les romans du XIX^e siècle étaient bourrés de meubles, de tapisseries, de rideaux, de carpettes, de pianos à queue, de tout un *bric-à-brac* superflu à la production de noyaux de signification. C'est pourquoi *collage* et *bricolage* ont été utiles. Il s'agissait de mettr-

pièces, sens dessus dessous, un appartement scellé, clos, pour parvenir au cœur, au sens de la vie. Oui, le modernisme a été la destruction des représentations ordonnées et banales.

Vous-même, comment vous situez-vous par rapport à cette rupture ? J'ai l'impression, vous écoutant, qu'il n'y a plus rupture mais contrat. J'oserais presque parler de « contrat social ».

Cette façon de voir la chose me plaît. C'est vrai, il n'y a plus de rupture. *La rupture, c'est fini !* Quand les meubles sont par terre, en tous sens, sur le plancher, c'est très bien, mais il faut avancer. Vous parliez de la fin de la mélodie dans la musique moderne, mais ce n'est pas absolument vrai pour des compositeurs comme Satie, Poulenc, que j'adore. Il y a chez eux un élément de puissance populaire pris au sérieux. Satie choisit des mélodies simples au point d'être banales. Mon sentiment est que nous sommes en mesure d'opérer un choix dans une gamme inouïe de représentations. La représentation, pour les grands modernes, signifiait la représentation normalisée, standardisée dans le roman, le théâtre classiques. Mais cela ne signifie pas la fin de la narration. Le mode narratif est distribué également à travers le monde et, pour moi, les histoires ne sont pas seulement les histoires policières, *Le mystère de la chambre jaune*. Cela peut aussi bien être l'histoire que quelqu'un vous raconte dans un bar où vous entrez. Ce n'est pas le type d'histoire que les modernes cherchaient à détruire car ce type d'histoire est déjà une narration ouverte en elle-même.

Ainsi pour vous la poésie n'est plus une langue sacrée.

Certainement pas. Ou peut-être l'est-elle en tant que langue humaine. Je rejette la notion de langue sacrée. Je n'aime pas être à part. Je suis un poète *engagé* en quelque sorte, engagé en tant qu'homme avec d'autres hommes et d'autres femmes. Pour moi la poésie est un acte mental. Ce n'est pas une œuvre qui serait l'objet d'un culte spécialisé.

C'est une conception assez « démocratique », proche de celle du premier poète américain Walt Whitman.

Oui, oui, bien sûr. Ce qui me fait rire c'est que Walt et moi nous avons nos différences (*rires*). Mais peut-être qu'être démocrate aujourd'hui c'est être aristocrate. Chacun est un aristocrate en puissance. C'est une aristocratie de naissance, tout le monde peut en faire partie. Quiconque vient au monde est capable d'entrer dans l'aristocratie de la pensée.

Bon je vais m'y prendre autrement (rires). Je dirai que ce n'est plus une théorie restreinte, mais généralisée de la poésie.

C'est absolument vrai. Pour moi, ce que je recherche dans mon travail, c'est le véritablement ordinaire, le réellement humain. Par réellement humain j'entends ce qu'on entend quand on parle des universaux de la langue humaine. Nous comprenons à peine à quel point nous sommes fondamentalement humains. Il y a les besoins qui ne varient pas. Il y a les désirs. Mais il y a plus : il y a la façon dont les hommes font la découverte de la réalité et c'est cette découverte de la réalité, l'attention au présent, l'effort pour prendre et retenir du passé ce avec quoi on explorera le futur, c'est

cela qui s'accomplit dans toutes les cultures. Nous n'avons jamais prêté suffisamment attention à la façon dont les hommes accomplissent cet acte. Nous avons tout rendu académique, savant. Je ne parle pas des poètes, je parle des professeurs, des ethnologues qui ont transformé en procédures fantastiques des coutumes le plus souvent ordinaires et pourtant magnifiques en ce qu'elles nous révèlent constamment des choses auxquelles nous ne nous serions pas attendus. C'est pourquoi la conversation dans la rue m'en apprend tout autant que les poèmes. Parfois ce n'est pas vrai. Il arrive que la conversation soit aussi banale que les poèmes. Les uns et les autres ont le pouvoir égal d'être également insignifiants, mais la conversation humaine réellement conduite jusqu'à ses frontières me semble avoir la puissance de la poésie.

C'est un renversement complet de perspective, qui revient à placer la poésie à l'origine et la prose en position dérivée.

Les perspectives sont à l'envers parce que le sens du mot prose s'est altéré. Prose, pour la plupart des gens, c'est ce qui n'est pas poétique. La prose ne serait pas poétique. C'est absurde. Le mot, d'origine religieuse, signifie glose, commentaire. C'est un acte de l'esprit qui interprète, développe le sens des données du texte, qui fraye un chemin au cœur du texte. Or, pour moi, tout texte est brisé et n'est qu'une accumulation d'anciens actes de pensée. Donc je ne me soucie pas tellement de la notion d'écriture. Il est facile d'imaginer les mélanges d'actes fragmentaires anciens qui se sont déposés sous forme de « *dépôts dans l'esprit* ». Il me semble que *prose*, c'est entrer par effraction dans le texte pour en prendre possession en tant que parole vive, changer le texte en parole, c'est-à-dire le transformer en vie, le retrouver, le sauver parce que pour moi le centre de la poésie est dans la parole. Il ne s'agit plus de la prose comme écriture, avec des marges dans les livres. Je ne suis pas hostile aux livres, mais je veux en prendre possession pour la rue, pour la vie. Fabriquer le présent en parlant, en pensant, deux termes pour moi très proches.

Dans cette conception de la poésie généralisée, la question est : où commence, où finit le poème ?

Je pense que le poème ne commence pas vraiment. Il vient à la surface, il émerge. Tout à l'heure vous faisiez justement allusion à la question de l'écoute. Je vous suis reconnaissant de l'avoir abordée. Ce qui se passe, c'est que nous écoutons tout le temps. Écouter, c'est un acte complexe. On parle tout en examinant, tout en sondant la parole. Écouter l'autre, c'est l'entendre parler et c'est reparler sa parole. C'est reprendre possession pour soi-même de sa parole afin de revenir à ce que nous avons en commun avec lui ou bien peut-être lui opposer la divergence, le désaccord qu'il faut lui opposer. Tout n'est pas qu'union. Nous avons besoin d'intimité, d'autonomie. Donc pour moi le poème fait surface, émerge sous une pression, sous la pression qui l'appelle à devenir. C'est un effort pour passer au travers des différences ou bien rapprocher, recoller ensemble des fragments de choses qui sont entre nous ou bien dans la rue — les reprendre, les façonner, les refaçonner.

Donc le poète est celui qui parle, celui qui écoute ou les deux ?

Les deux. Peut-être les trois (*rires*). Car on s'écoute soi-même. On écoute les autres, on se parle à soi-même, on parle aux autres, en silence peut-être. Finalement on parle et on écoute ce qu'on parle, en même temps. Ce n'est pas difficile. C'est simplement difficile à décrire. C'est un acte de l'esprit. Tout le monde accomplit cet acte.

Donc tout le monde est poète.

Oui, dans une grande mesure. La seule différence c'est la mesure dans laquelle les uns et les autres tirent parti de cette possibilité. Tout le monde est artiste en puissance, ne l'est réellement que par intermittence. Tout le monde accomplit des actes poétiques mais tout le monde n'est pas également conscient d'avoir à accomplir ces actes avec assez d'intensité. Il faut un certain effort pour parvenir au cœur de l'acte. On s'habitue à cet effort comme un athlète s'accoutume à courir. Tout le monde, à condition d'avoir une bonne santé, est capable de courir 15 kilomètres sans s'arrêter, à bonne allure, mais pas tout de suite et pas tout le temps. Cela demande qu'on soit conscient de ses propres possibilités, pas tellement que l'on s'entraîne mais que l'on s'accoutume à l'idée que l'effort vaut la peine et qu'il y a du plaisir à l'accomplir. Donc tout le monde peut *causer mais ce n'est pas tout le monde qui cause*, je ne sais pas pourquoi. John Cage dit « oui tous les gens peuvent faire ça, cet art-là, mais ils ne le font pas ». Je crois qu'il se trompe. Tout le monde fait de l'art quelquefois, à des degrés divers. John Cage possède un sens très fort de la valeur, pour lui, de ce qu'il fait. Personnellement j'ai le sentiment que ce que je fais a beaucoup de sens pour moi parce que je peux aider les gens, les libérer, les aider à faire ce que je crois être un acte humain de poésie, d'art.

Est-ce à dire que l'acte essentiel soit d'écouter ?

C'est peut-être l'art d'écouter/parler qui mériterait que nous l'appelions autrement, que nous lui trouvions un autre nom. Mais peut-être est-il bien qu'il n'y ait pas de nouveau nom pour ça car dès que nous aurions conçu un nom nouveau il ferait aussitôt partie du dictionnaire officiel de la langue. Cet acte d'écouter/parler je l'appelle *tuning*. C'est de cela que parle mon nouveau livre, l'acte de *tuning* comme acte humain essentiel.

Est-ce qu'il n'y a pas encore trop d'harmonie dans ce terme ?

Si, bien sûr, mais c'est une théorie généralisée de l'harmonie, qui laisse place aux dissonances et aux ruptures de valeur. C'est prendre en compte la façon dont les choses avancent, bougent pour savoir s'y ajuster, s'y adapter. Vous voyez ?

Oui, mais je vais m'y prendre autrement. Qu'est-ce que c'est que l'ethnopoésie ?

Le terme a été partiellement conçu comme une plaisanterie par Jérôme Rothenberg. Une plaisanterie sérieuse (*rires*) comme toutes les plaisanteries. Il y a quelque chose de ludique dans ce terme savant appliqué à

la poésie de soi-disant sauvages, de Noirs d'Afrique, d'Indiens, de gens des rues. Je suis moi-même un peu fatigué de la plaisanterie.

Il y a en effet quelque chose d'ambigu dans la notion d'ethnie. Après tout, nous sommes tous les sauvages les uns des autres.

C'est en effet l'un des problèmes posés par le terme. L'ambiguïté de l'anthropologie est d'avoir construit les autres en sauvages. Je ne veux quant à moi prendre possession de personne. Je ne désire pas posséder grand-chose non plus. On a juste besoin de posséder ce qui suffit pour l'intimité, pour mener une vie légère, sans obstruction des choses ou des gens. Nous possédons trop de choses. Je n'ai pas à écrire la poésie de Bornéo. Ce n'est pas non plus aux gens de Bornéo d'écrire la poésie de San Diego. S'ils en ont envie, bon, peut-être, on trouve alors une rencontre de valeurs comme Jérôme Rothenberg chez les Senecas. Cela avait pour lui du sens d'entrer en contact, de personne à personne, avec Richard Johnny John. Mais c'est une rencontre comme une autre, comme dans un café. Je sais que lorsque Johnny John a rencontré Jérôme il a utilisé pour la première fois un magnétophone. Donc il n'y a plus de musée d'ethnographie, c'est l'échange dans la rue pour ainsi dire.

Vous voulez dire que, de même que vous faites une théorie extensive de la poésie, il faudrait une théorie généralisée de la sauvagerie, que le sauvage commence à la porte du voisin (rires).

Le sauvage, je ne pense pas à un sauvage. La sauvagerie est un terme appliqué par les coloniaux à d'autres qu'ils rendaient plus autres à chaque assertion nouvelle de leur « altérité ». Ainsi le degré de liberté qu'ils attribuaient aux « sauvages » provoquait-il chez eux une admiration absurde. Ils admiraient une liberté qui n'existait pas parce que ces gens n'étaient tout simplement pas soumis aux mêmes lois, mais à d'autres lois qu'ils ne comprenaient pas. Même parmi les grands admirateurs de la poésie sauvage, il y a du colonialisme, du romantisme. Moi je refuse de croire à la complète étrangeté de l'autre. Je me fiche pas mal du rituel pittoresque des Indiens. Ce qui m'intéresse chez eux c'est la vie courante, non spectaculaire, la manière dont ils tirent un sens de n'importe quel rituel ou texte brisé. Les rituels sont pour moi des textes brisés, des actes répétés, qui manquent d'interprétation suffisante. Peut-être y avait-il besoin d'une prose indienne, d'une prose capable de prendre possession des textes brisés. Ce que je trouve de si remarquable dans la poésie de mon ami Jérôme c'est qu'il fasse précisément cela. Il ne vénère pas la spécificité du texte indien, il essaie de s'en saisir en termes présents, de se l'approprier pour la vie humaine. C'est pourquoi, je le répète, je ne suis pas très heureux du terme ethnopoésie. On me dit que je suis le poète de l'oral et Jérôme du rituel. Je réponds non, non, nous sommes bien plus proches l'un de l'autre. Mon ami a pris possession du *tricksterism* pour en faire un acte humain. Je ne sers pas des mêmes matériaux. Je ne suis pas attiré par le rituel des Indiens mais par leurs plaisanteries, leurs histoires, ce qui les rend nos contemporains.

Le mot « frontière » (boundary) revient souvent chez vous. Il y a la division, la frontière et l'écoute à partir de cette frontière.

C'est très juste. J'ai un sens aigu de la frontière. Je recherche les espaces brisés, les croisements, les carrefours, les lieux où je commence à me frayer une voie, que j'ignorais et dont je me découvre le besoin. Je veux dire que la vie me semble être l'acte de découverte progressive de ce dont on a besoin. Nous sommes constamment mis en face de changements, de changements pareils à de petites secousses. Je trouve les cahots, les secousses de la vie très plaisants. J'essaie de tirer partie de la nouveauté, de la surprise que produisent les situations du fait qu'il se produit des choses qu'on n'attendait pas. Et j'en fais le chemin, le chemin d'une découverte, et la découverte implique parfois que l'on prenne possession des choses qui étaient derrière, mais j'ai toujours l'impression d'avancer dans le neuf, le nouveau, que les choses me sont proposées par la vie, les gens, la route et j'ai donc le sens de la route, le sens d'une progression picaresque de l'esprit. En vérité la vie me semble une situation picaresque. On ne sait jamais à quoi s'attendre au détour du chemin, dans le bistro du coin, dans la ville suivante, sur la route suivante. La ville vient à vous, vous n'avez pas besoin d'y aller. Vous êtes sur une espèce d'escalier électronique, comme si vous n'avanciez pas vous-même. Bien sûr, les frontières font parfois obstacle. Il y a toujours une gendarmerie quelconque quelque part. Vous changez de langage, il y a des tracasseries, des confusions, des quiproquos, mais ils ne sont jamais très ennuyeux. Je trouve les erreurs amusantes, comme à l'instant où j'ai confondu Montaigne et montagne. C'est le plaisir du jeu, le plaisir de troquer une monnaie fausse pour un mot juste. J'ai commencé dans la vie comme ingénieur. Je me suis d'abord occupé d'informatique et d'intelligence artificielle. J'ai été vite déçu par les capacités de l'ordinateur parce qu'au fond l'ordinateur est incapable d'erreurs intéressantes. L'ordinateur ne sait pas faire les bonnes erreurs alors que bien souvent les découvertes sont provoquées par la capacité à l'erreur. En fait on pourrait concevoir un ordinateur capable de faire des erreurs productives mais les ingénieurs n'y ont pas encore pensé. Ils ont reçu une éducation trop systématique. Or je crois que ce qui caractérise la pensée humaine ce sont les grandes erreurs. Faire une erreur c'est buter contre une frontière, buter et avoir la chance de retomber sur ses pieds.

Donc le poète est celui qui est le plus conscient qu'il y a des frontières, qui les repère toutes ou qui repère le maximum de frontières, mais s'arrange pour toujours garder un pied de chaque côté.

Oui, c'est une très bonne manière de considérer le problème. Pour moi, *tuning* doit remplacer *comprendre*. Comprendre, ce n'est pas assez. J'ai toujours vu dans « comprendre » l'image puérile de quelqu'un qui cherche à faire coïncider deux triangles. La pensée que l'idée pourrait être une configuration spatialisée avec un contour particularisé est absurde. C'est une figure rhétorique monstrueuse. Ma conception est que nous n'avons pas de configurations formées dans l'esprit, nous avons des habitudes

acquises, nous avons des façons de procéder, de nous adapter aux circonstances, des stratégies du déplacement. La pensée est une chaîne de pensées, une pensée pour marcher sur les routes. Marcher c'est un processus, un acte qui consiste en répétitions variées, un pas puis un autre puis un autre qui n'est déjà plus le même mais est encore assez le même pour que nous soyons capables de le prévoir. C'est un cycle d'événements répétés qui nous permet de nous adapter aux autres. C'est ce que j'appelle *tuning*, l'acte d'ajuster un pas à un autre, d'aller au même pas tout en gardant la possibilité de se séparer.

Il s'agit donc d'éviter le mimétisme, les configurations identiques superposées et laisser au contraire la possibilité de séparation, laisser une ouverture pour la divergence dans l'ajustement.

Très précisément, oui.

II. JÉRÔME ROTHENBERG

Préface au *Symposium of the Whole*, 1983 ;
traduit par Anne-Marie Bennezon-Darras

Jerome Rothenberg, né en 1931 à Brooklyn, venu à la poésie en 1948, dans un climat de conservatisme restauré (cf. *Revolution of the Word*, 1974) s'est appliqué depuis à la transformation réciproque des traditions « chamaniques » américaines et « dadaïstes » européennes. Il a publié *Shaking the Pumpkin* (1972), *A Seneca Journal* (1978), *Vienne Blood* (1980), *Poland/1931* (1974), *A Big Jewish Book* (1977).

Quand l'Occident industriel a commencé de découvrir pour les piller les nouveaux et anciens mondes situés par-delà ses frontières, un étonnant contre-mouvement s'est manifesté en Occident même. A côté des idéologies officielles ayant propulsé l'Européen au sommet de la pyramide humaine, des penseurs et des artistes reconnurent chez les autres peuples des méthodes d'activité et de savoir tout aussi complexes que celles d'Europe et le plus souvent presque totalement effacées des consciences européennes. Des cultures décrites comme primitives et sauvages, c'est-à-dire un degré plus bas que barbares, devinrent simultanément les modèles d'expériences sociales et politiques, de renaissances religieuses et prophétiques, de formes d'art et de poésie différentes des normes européennes, au point de sembler révolutionnaires dans une perspective occidentale ultérieure. Ce fut un peu comme si toutes les innovations radicales de l'Occident avaient leur contrepartie ou série de contreparties dans les mondes traditionnels qu'il dévastait aussi sauvagement.

Les textes ici rassemblés abordent la poétique de cette aventure et, dans l'intention des éditeurs, délimitent les contours et les traces d'un discours sur la poétique (ou plutôt d'un ensemble de discours) qui tout au long du XX^e siècle aura été un aspect vital de la poésie et de l'art avec des antécédents remontant à plus de deux siècles. Cette poétique, à laquelle nous donnerons le nom d'*ethnopoétique* *, est réapparue au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale (et son contingent de crimes racistes) et à la

suite du démembrement des empires coloniaux européens. Chaque fois qu'elle s'est manifestée, cette poétique, dont il s'avère que certaines versions sont sans doute aussi vieilles que la conscience humaine, a pris la forme de ce que Stanley Diamond a appelé, dans une « critique de la civilisation » récemment renouvelée, « la quête du primitif » ou plus exactement « l'essai pour définir un potentiel humain premier ». Cette quête ne se limite pas en tant que telle au « monde moderne », même si c'est lui précisément qui fait l'objet de notre intérêt, mais est aussi bien perceptible dans les paroles du vieil Héraclite, souvent reprises par Charles Olson : « L'homme est étranger à cela qui lui est le plus familier. » Elle se retrouve aussi dans la pensée de ceux que l'Occident avait cru reconnaître comme les « derniers primitifs », par exemple les Delaware qui nous disent dans leur *Walum Olum*

au commencement du monde
tous les hommes avaient le savoir joyeux
tous avaient du loisir
toutes les pensées étaient plaisantes
en ce temps-là toutes les créatures étaient amies

Le passé est ce qu'il est ou bien était, mais c'est aussi quelque chose que nous découvrons et créons par désir de savoir ce que c'est qu'être humain, partout.

Certains résultats de cette quête et de ses désirs secrets sont aujourd'hui bien connus — au point même qu'une des défenses principales opposée à leur pouvoir de nous transformer fait fond sur une attaque contre le « primitivisme » que ses adversaires déprécient et partant abstraient de sa puissance révolutionnaire. Ce n'est pas ce primitivisme-là qui est le propos de notre anthologie. Notre intérêt ne va pas non plus vers un passé observé avec une nostalgie détachée de tout contexte. Nous avançons la thèse que l'aspect le plus expérimental, le plus ouvert au futur, de la poésie moderne et romantique, à la fois en Occident et de plus en plus en dehors de l'Occident, aura été le plus évidemment lié à un essai de définition de ce qu'est l'ethnopoétique.

Très nettement, dans tout ceci, se fait jour une politique et un propos dont l'importance dépasse de beaucoup l'œuvre des poètes et des artistes. Les vieux modèles « primitifs » en particulier, ceux des sociétés à petite échelle, sans classe ni état, témoignent, au cours des deux derniers siècles, d'un souci de nouvelles formes de vie sociale communautaires et anti-autoritaires et d'une recherche d'alternatives aux catastrophes écologiques qui accompagnent notre relation de plus en plus abstraite à un environnement jadis vivant. Nous croyons à cet égard qu'un réexamen des notions « primitives » de sacré représente une tentative de poètes et autres pour préserver et accroître des valeurs humaines primaires et faire pièce à une mécanisation qui a perdu l'utilité qu'elle a pu avoir. (C'est cet aspect, plutôt que la défense de tel ou tel système particulier, qui nous paraît être la contribution du « primitif » au monde futur que nous avons l'espoir de contribuer à modeler.) D'un point de vue historique, nous aurions ten-

dance à situer ce modèle en question à la fois dans les cultures sans état encore vivantes et promises à une disparition rapide, ainsi que dans une lointaine tradition de résistance souterraine à la double autorité de l'état et des religions instituées.

Notre ambition est d'élaborer une redéfinition subtile des valeurs culturelles et intellectuelles : nous voulons relire le passé et le présent poétique dans la perspective de ce que Robert Duncan appelle un « symposium du tout ». Dans cette totalité nouvelle, écrit-il, tous les ordres jadis exclus doivent être intégrés. Les femmes, le prolétariat, les étrangers ; animaux et végétaux ; inconscient et inconnu ; criminels et ratés — tout ce qui a statut d'exclu et de vagabond doit revenir au sein de la création pour y être intégré. Si nous prenons cette synthèse ou une variante de cette synthèse pour cadre général, nous disposerons du contexte dans lequel placer en perspective les quêtes et recherches dans le domaine artistique. En peinture et en sculpture, par exemple, les résultats de ces recherches sont aujourd'hui si bien connus qu'il n'est plus nouveau d'attirer l'attention sur l'évolution séparant ce commentaire de Ruskin au XIX^e siècle : « Il n'y a pas d'art dans l'ensemble de l'Asie, de l'Afrique et de l'Amérique », de l'exclamation de Picasso voyant pour la première fois une sculpture africaine : « C'est plus beau que la Vénus de Milo. » Et cependant l'évidence de cette évolution est trompeuse. Les exigences « humaines » formulées par le poète Dada Tristan Tzara réclamant un art qui « vive d'abord et en priorité par et pour les fonctions de la danse, de la religion, de la musique et du travail » demeurent largement éclipsées par leur conversion esthétique ; il y a loin de l'admiration classicisante d'un Picasso pour l'objet d'art statique à la réalité d'un art oral/tribal *en mouvement* susceptible de rassembler tous les arts épars.

Ce rêve d'un art total, d'une vie formant un tout, a eu différentes interprétations, différents noms au cours de notre siècle. « Inter media » fut le nom donné à ses manifestations dans les années 1960, ainsi que « théâtre total », « happening », etc., au fond de quoi se profilait ce que la conscience wagnérienne avait appelé au XIX^e siècle *gesamtkuenstwerk*, qu'elle plaçait et projetait aux commencements imaginaires de l'entreprise humaine. La différence, à notre époque, consista à briser et détruire ce moule impérial boursoufflé et à faire glisser la scène primitive de la Grèce au passé barbare et paléolithique ou bien plus largement au monde tribal dont subsistaient des témoignages et à reconnaître dans ce monde (derrière les figures errantes et vagabondes dont on le masquait) une complexité d'actes et de visions pratiqués par des proto/poètes et proto/artistes qui étaient les véritables « techniciens du sacré ».

En même temps que ce déplacement, il y eut l'invention et le renouveau de moyens *spécifiques* : matériaux et instruments nouveaux (plastique et néon, film et bande magnétique) à côté de matériaux et instruments anciens ou étrangers (pierres, os et peau), tambours, didgeridoos et game-lans ; des rôles et des modes de pensée anciens qui avaient survécu aux lisières de l'Occident (clowns et danseurs sacrés, extases shamanistes, travaux anciens et nouveaux de rêve et de hasard ; une inclination vers le rituel, non point « comme obsession d'actes répétitifs » mais, ainsi que le

décrit Victor Turner, comme « immense orchestration de genres dans tous les codes sensoriels disponibles : parole, musique, chant ; la présentation d'objets très élaborés comme masques, peintures murales, peintures corporelles, formes sculptées, sanctuaires à plusieurs étages ; costumes, figures de danse avec grammaires et vocabulaires complexes des mouvements du corps, des gestes et des expressions du visage » (1977 : 12).

Cette description qui leur convient à « eux » comme à « nous » vaut également pour le langage des arts, comme ce livre tente de le démontrer, bien que, de par la nature du langage lui-même (et le besoin de nous traduire en formes toujours partielles), la complexité et l'interaction du nouveau et de l'ancien n'aient jamais été claires. Dans son ensemble, l'espèce humaine offre une extraordinaire richesse de moyens verbaux, à la fois de langages et de poésies, qui nous étaient jusqu'ici interdits à cause de notre répugnance à penser au-delà des conventions et des frontières de la littérature occidentale. Cette « littérature », en tant que telle, a ses racines dans une idée de l'écriture, plus étroitement et littéralement dans l'idée de l'écriture alphabétique (*littera* : latin, lettre) telle qu'elle s'est développée dans l'Occident. En poésie, le résultat a été d'exclure ou d'isoler ces traditions orales qui, ensemble, témoignent de la très grande diversité humaine, exclusion souvent masquée par une glorification du passé oral. C'est ainsi que Marshall McLuhan, qui définit les mots de « tribal » et de « civilisé » en prenant pour référence la seule culture alphabétique, peut écrire : « Les cultures tribales comme celles des Indiens et des Chinois [!] sont peut-être supérieures aux cultures occidentales dans l'amplitude et la délicatesse de leurs expressions et de leur perception » et dans le même paragraphe : « Les cultures tribales ne peuvent envisager l'éventualité de l'individu et du citoyen isolé » (1963 : 86-87).

Si la reconquête de l' « oral » est cruciale pour cet ouvrage, elle va de pair avec une expansion simultanée de l'idée d'écriture et de texte. Pour résumer rapidement ce qu'on trouvera développé ailleurs, on peut dire que la reconquête orale implique une poétique profondément enracinée dans les pouvoirs du chant et de la parole, du souffle et du corps, véhiculée à travers le temps par la présence vivante des poètes-acteurs, avec ou sans l'existence d'un texte visible/littéral. L'amplitude de telles poésies est l'amplitude même de la culture humaine et des formes qu'elle revêt (différentes dans chaque culture), allant des chants sans paroles et des mantras aux structures complexes (imagistes et symboliques), des récits oraux à plusieurs niveaux, des « performances » uniques du shaman et du garde aux chorégraphies de groupes de danseurs et de chanteurs, qui se prolongent parfois sur des périodes de temps étirées. Du point de vue du langage visuel et écrit, qui, comme le langage oral, est peut-être aussi vieux que l'espèce, une poétique pleinement humaine comprendrait toutes les formes de ce que Jacques Derrida appelle l'archi-écriture (écriture première) : pictogrammes et hiéroglyphes, formes aboriginelles de poésie visuelle et concrète, peintures de sable et cartes en terre, langages de gestes et de signes, systèmes numériques et numérologies, signes divinatoires faits par l'homme ou lus (comme une poétique des formes naturelles) dans les traces des animaux ou des étoiles à travers le ciel de nuit.

Il n'est pas besoin que des pratiques comme celles-ci correspondent de nos jours à des pratiques expérimentales pour les « justifier », mais cela explique pourquoi nous pouvons maintenant les voir et commencer à comprendre aussi de quelle manière elles diffèrent de notre travail. Les autres domaines dans lesquels ces correspondances existent aussi impliquent peut-être plus « l'idée » que la « structure », bien que la distinction ne soit pas toujours facile à établir. Le travail traditionnel de divination comme, par exemple, les oracles Ifa d'Afrique ou le *I Ching* chinois, repose sur la reconnaissance d'un monde révélé moment après moment au moyen de processus de hasard et de synchronicité (interrelation d'événements simultanés) et ces processus influencent à leur tour un segment important de notre avant-garde. De même, la pratique fort répandue d'une exploration de l'« inconnu » par la création de nouveaux langages dénote un sens très fort de la nature « virtuelle » de la réalité (que Senghor nomme en termes africains le « surréel » traditionnel) et du moyen linguistique de l'exprimer. Cette idée de « surréel », dans sa signification la plus profonde, suggère également les œuvres oniriques si centrales dans les autres cultures et depuis longtemps englouties dans la nôtre. Et à partir de celles-ci ou à travers elles, il n'y a qu'un pas à franchir pour entrer dans une vie vécue dans un état-de-mythe (« la réalité chauffée à blanc », disait Rodin) et redécouvrir des archétypes (comme l'image ou le symbole) qui imprègnent notre travail à son point d'incandescence : le côté animal et joueur en nous ; la déesse et la femme ; le sens de la « terre comme forme religieuse » et d'un univers vivant, voire « humain », le recours aux géographies imaginaires et aux voyages qui nous mènent dans notre propre vie et notre propre esprit. Tout cela est aussi vieux que l'humain, plus vieux peut-être, et nous revient, transformé, lorsque nous excluons le monde immédiat autour de nous et plus encore lorsque nous choisissons de travailler dedans.

Le xx^e siècle et ses modernismes, qui ont caractérisé notre poésie et notre art, avance vers sa fin. Ce fut une longue marche difficile, parfois une aventure véritable, mais le travail est loin d'être achevé, certains des problèmes majeurs ne sont pas encore bien compris. J'ai choisi d'écrire depuis le versant d'une modernité qui se voit comme défiant les limites, changeant et modifiant les façons de parler, de penser, de faire, qui trop longtemps nous ont privés de notre liberté d'être pleinement humains, en conformité avec nos désirs. Le combat ne nous lâche pas, les objets et attitudes à détruire surgissent de tout côté. Mais ce n'est pas la question de n'avoir aucun sens de l'histoire ou du passé humain — de n'avoir aucun sens des possibilités sauf les plus apparentes. Le problème décisif, en fait, est, par-delà et au-delà de tout, de transformer notre conscience de l'humain, en tout temps, en tout lieu.

* Le mot *ethnopoétique* s'est imposé de lui-même, presque trop facilement, sur le modèle de termes plus anciens comme ethnohistoire, ethnomusicologie, ethnolinguistique, ethnopharmacologie et ainsi de suite. En tant que tel il renvoie à une redéfinition de la poésie en termes culturels spécifiques, mettant l'accent sur ces traditions alternatives auxquelles l'Occident a attaché les noms de « païen », « gentil », « tribal », « oral », « ethnique ». Dans sa forme développée, cette tradition conduit à une exploration de la créativité dans les domaines humains les plus vastes et s'applique à des pratiques particulières aussi bien qu'à une théorie unifiée et par ailleurs « définie », comme dans ce livre, dans le discours réel.