

II Le projet scientifique

1 Qu'est-ce que l'ethnopoétique?

A Un projet novateur

- Un objet excentré

L'ethnopoétique a pour objet la pragmatique des textes - ou mieux dit, des discours - qu'elle étudie sans les dissocier des corps et des voix qui les énoncent; ni des conditions d'énonciation culturellement définies. Elle les appréhende dans leurs effets et leurs causes. C'est ainsi que ces discours ne sont pas objectivés mais toujours saisis dans la dynamique relationnelle qui unit le temps, l'espace et tous les participants de cette performance. Cette perspective a l'intérêt, entre autres, de dépasser l'opposition entre écriture et oralité, c'est pourquoi nous ne parlons pas de littérature mais de pratiques poétiques et d'analyses de discours. Bien qu'interférant avec l'ethnologie, la linguistique et l'ethnolinguistique, l'ethnomusicologie, la littérature comparée et l'anthropologie culturelle et même les études théâtrales et les études littéraires - elle est par nature pluridisciplinaire - l'ethnopoétique telle que nous la concevons est une discipline entièrement nouvelle.

Certes, la dénomination d'ethnopoétique existait avant nous, pour désigner des études diverses allant de la mythologie comparée aux *performances studies*, en passant par l'étude des littératures orales. Autrement dit, les ethnopoéticiens, en général, se sont focalisés soit sur des études de contenu, dans la lignée de Lévi-Strauss et de l'anthropologie culturelle, soit sur des pratiques de communication propres à chaque culture, dans l'esprit de la Nouvelle Communication. Or, nous voulons pour notre part donner une autre interprétation de l'ethnopoétique, et prendre en compte, prioritairement, la dimension artistique interne des pratiques étudiées, dans les termes mêmes où cette dimension artistique est formulée, évaluée et transmise par les cultures où elle se réalise.

Il ne s'agit pas d'aborder une pratique traditionnelle pour en faire un pur objet ethnologique, ni pour nous l'approprier comme un objet purement esthétique ; il s'agit de retrouver, avec les acteurs de cette pratique, l'acte qu'ils accomplissent, son sens et ses effets – autrement dit ses valeurs – pour les acteurs eux-mêmes et tous les participants. On constate que dans bien des cas, ces valeurs ne sont pas dissociables les unes des autres, et que par exemple, la beauté d'un chant rituel peut tenir à la fois à la compétence artistique du chanteur, à sa qualification sociale, à ses rapports avec la religion et à toute autre « vertu » de sa personne.

Par conséquent, alors que la démarche scientifique, en général, consiste à attirer son objet dans le champ de la réflexion européenne en le définissant à partir de catégories hétérogènes à la culture à laquelle il appartient (à analyser par exemple un « conte » bambara ou kabyle comme un récit ou une fiction), puis à l'étudier avec les méthodes les plus modernes - ou les plus classiques, peu importe -, nous procéderons à l'inverse : nous nous transporterons dans le champ de la réflexion indigène, afin d'utiliser le système de représentations qui est le sien. L'objet est ainsi défini par la culture étudiée en tant que pratique spécifique et, par exemple, nous ne parlerons pas de vers, nous ne chercherons pas à reconstituer la métrique d'un poème, si le poète n'a pas cette représentation de l'action poétique. Découvrant ainsi qu'ailleurs on peut parler de la « poésie » autrement.

Ce faisant, nous nous démarquons de démarches comme celle du CRAL (UMR 856) qui fait de la fiction une catégorie transculturelle et une compétence mentale universelle. Nous ne contestons pas dans l'absolu la capacité pour tout homme à créer des fictions ; en revanche, il n'est pas certain que la catégorie « fiction » corresponde à une pratique isolable dans toute culture, sauf à l'introduire de force sous prétexte d'objectivation scientifique.

- Une association inédite de l'ancien et du lointain.

Ce projet associe des chercheurs que l'on croit généralement aussi éloignés que possible. Il a en effet été initié par des littéraires : des enseignants chercheurs qui travaillent dans le domaine dénommé, faute de mieux, « littératures classiques », mais qui désirent définir autrement leur objet et utiliser des méthodes d'approche autres que celles actuellement à l'œuvre dans les centres de recherche consacrés à la littérature - qu'il s'agisse des littératures anciennes, de la littérature française, des littératures étrangères ou même de la littérature comparée et des études théâtrales. Nous avons donc cherché du côté de l'anthropologie culturelle et de l'ethnologie des nouvelles façons d'appréhender des pratiques poétiques que les études strictement littéraires ignoraient ou méconnaissaient.

Plus précisément, notre groupe de recherche est né de la rencontre de deux questionnements jusqu'ici séparés, correspondant à notre double origine scientifique : d'un côté celui de chercheurs ayant au départ une formation en ethnologie, de l'autre celui d'antiquisants littéraires, rattachés au Centre Gernet (UMR 8567) et déjà familiers de l'anthropologie des mondes grec et romain. Ces deux questionnements sont:

- Comment entrer dans un texte dit « de tradition orale » (un chant de griot, une ballade roumaine, une épopée fang, une joute poétique sarde) ? Que nous dit-il ? Où est son sens réel et que nous apprend-il sur ce qui le produit et sur ce qu'il produit ?
- Comment comprendre des textes qui nous sont parvenus sous forme d'écrits (chants choraux grecs, comédies romaines, oraisons funèbres, discours publics) mais qui ne peuvent pas être appréhendés comme des livres ?

Ces deux domaines étaient jusqu'à présent totalement disjoints et même opposés : d'un côté, les nobles origines de la littérature écrite universelle, la « vraie littérature » : Homère, Sophocle, Hérodote, Platon, Cicéron, Virgile, Sénèque, Pétrone, etc... ; de l'autre, les traditions orales qui seraient au mieux des pré-littératures, trop locales, trop dialectales et mouvantes¹. Or, si l'on se déplace intellectuellement et que l'on quitte le point de vue strictement littéraire pour prendre celui de l'anthropologie culturelle, ces deux domaines n'en font plus qu'un. C'est donc ce domaine unifié sous notre regard commun qui est l'objet de l'ethnopoétique.

2 La pratique poétique comme performance et comme événement

Les études littéraires ne connaissent que l'écrit ou le transcrit, faisant du texte un objet autonome et figé – un monument –, même s'il est resitué dans son époque, dans la société qui l'a produit, qui l'a reçu, ou le reçoit. L'ethnopoétique, au contraire, étudie l'événement constitué par son énonciation, sans dissocier le texte de toutes les autres dimensions de cet événement : sonores, corporelles, psychologiques, sociologiques, morales, affectives et sensuelles. Une telle définition de notre objet privilégie évidemment toutes les pratiques autrefois regroupées sous le nom de « littérature orale ». Encore que, comme le rappelait Paul Zumthor, le mot même de littérature implique des *litterae*, une écriture ; ce qui fait de l'expression « littérature orale » pour le moins un oxymore. Parler de « littérature » en dehors de l'Europe et avant le XVIII^e siècle² c'est adopter implicitement un point de vue moderne et européo-centrique, car c'est faire de l'institution littéraire, - le livre et sa lecture - le modèle de toute activité poétique³. C'est pourquoi, le plus souvent, soit l'on a attribué indûment une littérature à des cultures anciennes pratiquant l'écriture : littérature grecque ou latine, ou sanskrite, par exemple ; soit l'on parle de pré-littérature - ou encore

¹ Michel de Certeau, dans *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, 1975, fait l'archéologie de cette grande coupure du monde en deux, consommée par le clivage entre histoire et anthropologie, qui oppose les cultures à écriture et à histoire aux cultures sans écriture et sans histoire, qui se projette dans l'opposition littérature écrite vs littérature orale. Coupure qu'il convient de dépasser.

² L'histoire du mot montre qu'avant le XVIII^e siècle, le terme de littérature a encore seulement le sens qu'a gardé en allemand *die Literatur*: la bibliographie consacrée à un sujet. Ce n'est qu'à partir du XVII^e siècle que la littérature désigne un ensemble d'œuvres littéraires.

³ Pour l'instant nous utiliserons, faute de mieux, le terme de poésie, plus neutre idéologiquement que celui de littérature, même si finalement il n'est pas vraiment satisfaisant, comme nous le verrons.

de para-littérature - quand il s'agit de pratiques essentiellement orales comme les chants de griot, les contes berbères ou les joutes sardes.

Or, on sait bien aujourd'hui, et en particulier grâce aux travaux sur l'anthropologie de la lecture⁴, que l'opposition entre cultures orales et cultures écrites est une simplification trompeuse. Bien des cultures traditionnelles, anciennes ou contemporaines, ont fait ou font usage de l'écriture sans pour autant fixer par écrit des « textes », car elles tiennent à les conserver dans cette infinie variation que permet l'oralité. C'est le cas, par exemple, de l'épopée homérique. De façon plus subtile, un texte fixé par l'écriture, ou par un apprentissage *verbatim*, peut ne pas faire automatiquement l'objet d'une « lecture » ou d'une récitation qui feraient sens, - celles-ci pouvant être limitées à l'apprentissage. Ce « texte » n'existe pas en soi et ne prend sens qu'au sein d'un événement socialement et culturellement motivé : mariage, cérémonie rituelle, fête de jeunes gens, liturgie identitaire. Il est oralisé d'une façon particulière, chanté ou non, avec souvent une musique instrumentale et une gestuelle spécifiques. Une oralisation qui, le plus souvent, varie d'une performance à l'autre, faisant de cette performance un événement unique. Dans ce cas, le « texte » écrit peut être destiné à une seule ou à de nombreuses performances, ce qui ne change rien. (Ici, nous nous dissociions nettement des *performances studies* qui ne s'intéressent qu'à l'acte en lui-même. Nous ne séparons pas, pour notre part, cet acte de la transmission des codes que la performance actualise, en même temps qu'elle se réalise. La performance étant un acte de mémoire autant qu'un acte mémorable.)

En effet, le rapport à l'écriture et à la lecture est variable d'une culture à l'autre. On ne peut pas déduire de la présence d'une écriture - ou de plusieurs - dans une civilisation, que cette dernière sert ou a servi à constituer une littérature au sens moderne du terme. Ce qu'ont bien montré Paul Zumthor et Bernard Cerquiglini pour le Moyen Age ou Jean-Marie Durand pour l'aire du cunéiforme et la fameuse bibliothèque d'Assurbanipal⁵. Ceci implique qu'en dehors de la littérature proprement dite, destinée à une lecture codifiée par l'institution littéraire, la trace écrite de ces événements poétiques n'est pas lisible, c'est-à-dire qu'elle ne fait pas sens par une lecture littéraire. Elle doit être resituée au sein de la performance particulière à laquelle elle renvoie comme la partie d'un tout. Il convient de briser le bloc académique - écriture - lecture - littérature - définissant l'institution littéraire. En effet, une telle conception monolithique stigmatise toute pratique poétique autre, en la considérant comme une pré-littérature, peu élaborée formellement et philosophiquement, et condamnée au ressassement⁶. La réalité est beaucoup plus complexe : dans toutes les cultures sont présentes des élaborations formelles et des pensées subtiles, toujours en transformation, que l'ethnopoétique permet d'explorer dans leur dimension spécifique, vivante et unique.

Dans cette perspective, notre champ d'investigation est, idéalement, constitué de toutes les pratiques poétiques anciennes des civilisations à écriture aussi prestigieuses que la Grèce antique, la civilisation romaine, l'Inde védique, l'Europe médiévale, la Chine et le Japon, ainsi que de celles des sociétés traditionnelles européennes - ou des autres continents. Sans doute, dans un premier temps, allons-nous privilégier les cultures traditionnelles méditerranéennes et du Nord Sahel ainsi que les cultures anciennes grecque et romaine. Même si déjà quelques jeunes chercheurs de Paris 7 ont commencé des travaux sur la Chine, le Japon, les Inuits.

Maintenant, qu'allons-nous entendre sous la dénomination de « pratiques poétiques » ? Il ne peut s'agir d'une définition textuelle ou même formelle bien évidemment, ce qui serait en contradiction avec notre projet. Globalement, nous nous intéresserons à tous les événements -

⁴ Jesper Svenbro, *Phrasikleia, Anthropologie de l'écriture en Grèce ancienne*, La Découverte, 1988; Emmanuelle Valette-Cagnac, *La lecture à Rome*, Belin, 1997, Guglielmo Cavallo, *Libri, editori e pubblico nel mondo antico*, Laterza 1975 ; Roger Chartier, *L'histoire de la lecture*, Paris 1992 ; Carlo Severi, *Il Percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Torino, Einaudi, 2004.

⁵ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Le Seuil, 1983 ; Bernard Cerquiglini, *Eloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, 1989.

⁶ C'est finalement la position de Jack Goody dans *La raison graphique. Domestication de la pensée sauvage* (1977) trad 1979 éd de Minuit. Contre Goody : Christiane Seydou, "Raison poétique contre raison graphique" *L'homme*, 110, 1989, XXXI(2) p.50-8

rituels religieux, fêtes profanes, jeux de jeunes gens, funérailles – où intervient une parole esthétiquement marquée et par lesquels un groupe, quelle que soit sa taille, affirme son identité en partageant les mêmes valeurs esthétiques. Ce qui implique d'une part la prise en compte de l'insertion institutionnelle, et d'autre part l'observation de tout ce qui constitue la ritualité et qui s'inscrit dans la performance : la danse, le rythme, l'attention des participants. Ces événements sont aussi bien une tragédie grecque, un tazié iranien, un tendé touareg, une comédie romaine ou un chant qawwali du Pakistan. Il va de soi qu'une définition est toujours destinée à se révéler inadéquate à un moment ou un autre. Par exemple nous n'excluons pas le cas particulier d'un chant solitaire dans le désert.

3 Une méthode qui associe plusieurs disciplines

Pour ce qui est de la méthode, l'ethnopoétique ne peut que se démarquer des études littéraires. Même si elle se situe après la révolution accomplie dans les sciences humaines et la critique littéraire depuis près d'un demi-siècle ; même si elle doit beaucoup à Barthes, Genette, Vernant et Derrida, pour n'en citer que les principaux artisans, l'ethnopoétique accomplit à son tour une « révolution copernicienne » puisqu'elle cesse d'objectiver le texte poétique comme monument, pour observer la performance poétique comme événement, sans dissocier a priori production et réception, auteur et consommateur.

Pour reprendre une formule bien connue, chaque objet d'étude sera un « fait social total » qui demande, pour être appréhendé, que l'on associe plusieurs disciplines des sciences sociales ou humaines. C'est pourquoi, avant de définir l'ethnopoétique comme discipline proprement dite, il nous faut présenter les différentes disciplines qui sont à l'origine de notre démarche, comme modèles ou comme références scientifiques – disciplines avec lesquelles nous serons amenés à collaborer régulièrement.

A L'ethnomusicologie : la discipline de référence

Une démarche semblable à celle que nous présentons ici a été inaugurée et illustrée par les ethnomusicologues⁷ dont les méthodes de travail sont pour nous exemplaires. La référence à l'ethnologie, que signale la dénomination d'ethnomusicologie, manifeste une rigueur que nous voulons adopter : il s'agira toujours de travailler dans la langue indigène, avec les catégories indigènes et de reconstituer une pratique poétique comme un fait culturel total au sein de la culture étudiée. C'est pourquoi nous avons préféré la dénomination d'ethnopoétique à celle d'anthropologie de la littérature car actuellement le mot anthropologie, très à la mode et galvaudé, sert de chapeau à des entreprises intellectuelles extrêmement diverses, parfois bien peu scientifiques, et ne définit en aucun cas une méthode rigoureuse et unique.

Non seulement donc l'ethnomusicologie sera notre référence méthodologique principale, mais des ethnomusicologues vont être intégrés à notre groupe fondateur. En effet, dans les performances poétiques qui nous intéressent, la dimension orale est fondamentale, et il est impossible de distinguer a priori entre chant et oralisation codifiée. Les différents usages de la voix et le lexique qui les désigne, sont des variantes culturelles, le plus souvent intraduisibles. Il en est de même de la distinction entre chant et poésie qui est neutralisée dans bien des cultures où il n'est de poésie que chantée, alors qu'elle est présente dans d'autres cultures (touareg) mais de façon différente de celle à laquelle nous sommes habitués. Il faut donc prendre en compte les conceptions et terminologies locales : c'est ainsi que la définition du mot « poésie » varie selon les cultures, en fonction des différentes pratiques; par exemple, en Sardaigne, « improviser » de la poésie se dit « chanter », car on n'y improvise qu'en chantant.

Il convient ici de rappeler que la distinction entre poésie et chant est intervenue relativement tard dans la tradition occidentale : en Grèce ancienne, avec les Sophistes et encore, cette distinction est restée cantonnée au discours théorique jusqu'à la période alexandrine⁸. Il n'est pas sûr qu'à

⁷ Pour une mise au point collective cf. Bernard Lortat-Jacob et Miriam Roving Olsen, Numéro spécial de la Revue *L'Homme* : "Musique et anthropologie", 2004.

⁸ Andrew Ford, *The Origins of Criticism, Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton, 2002

Rome elle ait eu une réelle pertinence, et on sait ce qu'il en était au Moyen Age et jusqu'à la Renaissance. C'est pourquoi travailler en étroite collaboration avec des musicologues doit nous permettre de nous libérer de la dichotomie classificatoire entre poésie dite – qui est en fait une poésie lue – et poésie chantée. Ce qui nous affranchit d'une définition formelle et textuelle de la poésie, pour nous permettre de passer à une définition pragmatique à partir des catégories indigènes. On constate que le plus souvent, comme en Grèce ancienne, le poète est un poète-chanteur – *aoidos* – même si lui-même n'exécute pas le poème-chant qu'il compose, comme l'*aoidos* tragique. En revanche, on rencontre souvent des distinctions selon que le poème-chant est exécuté, ou non, avec une musique instrumentale, selon la nature de l'instrument ou encore selon qu'il s'agit d'une prestation individuelle ou chorale.

B Les sciences humaines associées

a) Ethnolinguistique et analyse de discours

L'ethnologue Bronislaw Malinowski, dans *Les jardins de Corail* (1965), est à l'origine de l'ethnolinguistique. Il prend conscience à son époque qu'il est impossible de décrire une culture sans utiliser les mots propres de cette culture, c'est-à-dire les catégories indigènes. Il va même plus loin dans un court chapitre intitulé « le cadre pragmatique des énoncés » où il s'intéresse aux circonstances dans lesquelles tel énoncé est produit et quelle valeur informative ce contexte lui donne. La même prise de conscience se retrouve chez Geneviève Calame Griaule qui dans *Ethnologie et langage. La parole chez les Dogons* (1987) décrit minutieusement la place de la parole dans la culture dogon et l'imaginaire qui informe ses représentations. A partir de quoi elle établira une typologie des 48 paroles dogon. Ici, l'ethnolinguistique ouvre déjà sur l'ethnopoétique. C'est ainsi que dans l'ouvrage collectif dédié à Geneviève Calame Griaule, *Graines de parole. Puissance du verbe et traditions orales* (1989) on trouve des contributions relevant aussi bien de l'ethnolinguistique que de l'ethnopoétique comme celle d'Edmond Bernus sur les jeux de mots touaregs, celle de Dominique Casajus sur la poésie touareg ou encore celle de Jean Dérive sur la vie comme trajet d'une parole à l'autre chez les Dioula de Côte d'Ivoire.

L'ethnolinguistique est donc indispensable comme préalable à l'ethnopoétique : non seulement il convient de connaître la langue indigène mais aussi l'imaginaire qui y est associé et la place de la langue dans la société étudiée. Il est impossible d'étudier, par exemple, la poésie touareg sans savoir, comme le développe Dominique Casajus dans *Gens de parole*, que les Touaregs ne se définissent ni par un territoire ni par une nationalité mais par une langue commune : le *tamachek*, et qu'ils s'intitulent eux mêmes « ceux de la parole ».

Indissociable de l'ethnolinguistique, la linguistique proprement dite, et en particulier l'analyse des discours,⁹ est le cadre nécessaire pour interroger des actes de langage, à condition de ne pas se laisser enfermer dans des catégories descriptives hétérogènes à la culture étudiée; la linguistique pragmatique est particulièrement utile, du moins dans une première démarche d'approche, pour regarder des actes de langage du point de vue de leur efficacité en les replaçant dans leur contexte énonciatif.

b) L'anthropologie religieuse, historique et culturelle

Puisque les pratiques poétiques sont aussi des pratiques culturelles comme les autres, la description d'une pratique poétique relève nécessairement de l'anthropologie : sociale, économique, religieuse et culturelle ; par exemple, un conte ne pourra être dit qu'entre parents à « plaisanterie », un chant sera lié à l'abondance économique, car impossible à énoncer en temps de disette ou de guerre; enfin, bien souvent, les performances poétiques sont réalisées à l'occasion de rituels (religieux ou non). L'importance de cette collaboration va de soi, sans qu'il y ait besoin de développer ce point.

⁹ cf. Bibliographie : Claude Calame 2005.

Une précision cependant : l'anthropologie avec laquelle nous collaborons, est plutôt, comme nous l'avons déjà dit, de type anglo-saxon ; soit proche par ses méthodes de l'ethnologie et évitant par exemple d'exporter d'une culture à l'autre des catégories comme le potlatch, le tabou ou le mythe. Ainsi, l'ethnopoétique rencontre fréquemment des phénomènes de possession, d'inspiration, d'enthousiasme poétiques qui, à regarder dans le détail, n'ont rien de commun entre eux. S'il est donc légitime de parler de chamanisme en Sibérie, en revanche ce n'est pas le cas pour la poésie soufie, l'aède homérique, les « maîtres fous » du Nigeria ou le Zâr d'Éthiopie.

L'absence évidente, en ce qui concerne les cultures hellène et romaine, de toute possibilité d'observation directe et « participante » rend indispensable la comparaison avec au moins une culture « exotique » contemporaine (ou avec une autre culture antique) : à l'éloignement dans le temps peut se substituer celui dans l'espace. À l'écart de l'illusion entretenue par la saisie du « radicalement autre », impossible sans la participation du « même », la comparaison permet de faire apparaître, par contraste, différences et spécificités. Mais, même si elle entend respecter les différences, une perspective comparatiste est forcément orientée. Ainsi la conscience du caractère historiquement et géographiquement relatif de notre culture universitaire ajoute à la comparaison une seconde dimension, de type réflexif. Cette conscience d'ordre historique et culturel implique un double regard en retour : des sociétés indigènes sur les enjeux de nos propres productions culturelles et symboliques ; mais aussi sur les instruments conceptuels de l'opération de rapatriement des cultures « exotiques » et sur les procédures de leur « mise en texte » dans des monographies et études destinées à un public académique. Une approche comparative et critique de la culture grecque antique doit conduire autant à un examen de nos présupposés et préconstruits culturels et académiques qu'à un regard nouveau à porter sur la (post)modernité.

c) Rhétorique, poétique et théories littéraires

Les études littéraires et la théorie de la littérature ont développé depuis plusieurs années une attention plus grande vers les questions d'énonciation et de pragmatique, notamment dans l'étude des littératures anciennes¹⁰. C'est actuellement le programme des travaux du séminaire « Antiquité au Présent » de Paris 7. Ces perspectives nouvelles ont en particulier recentré l'étude de la poésie sur « l'auteur » non pas comme sujet biographique « exprimant son Ego », ni comme sujet social « représentant une idéologie » – ainsi que l'histoire littéraire lansonienne ou la sociologie de la littérature¹¹ l'envisagent – mais comme acteur d'un événement qui engage une collectivité et qui lui donne l'occasion d'accomplir une « présentation de soi » lui conférant un statut spécifique, souvent temporaire, au cours de l'événement¹².

C'est ainsi, par exemple, qu'en prenant du recul par rapport à la tradition des études textuelles, et en substituant une étude de l'énonciation (de la performance oratoire) à une étude de l'énoncé (le texte d'un discours après qu'il a été prononcé et mis par écrit) on change radicalement la nature des études sur la rhétorique. Non seulement la dimension historique est retrouvée mais encore c'est la signification de l'événement dans son contexte qui est restituée du seul point de vue légitime : son efficacité persuasive. Le programme de l'ethnopoétique recoupe donc ici les préoccupations de tous les « littéraires » dont le domaine d'études est antérieur au XVIII^e siècle et à la modernité, ou lui échappent.

4 L'ethnopoétique et sa spécificité : une autre conception des textes et de leur étude

A définition des textes

¹⁰ Gregory Nagy, Claude Calame et Michel Briand pour la poésie grecque ; Florence Dupont, Emmanuelle Cagnac et Pierre Letessier dans le domaine romain cf. bibliographie infra.

¹¹ Lucien Goldman, *La théorie du roman*, Poche (1989).

¹² Claude Calame, *Masques d'autorité : Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, 2005, Belles Lettres ; Florence Dupont, *L'orateur sans visage*, PUF, 2000.

Une fois posées les disciplines fondatrices de notre projet, reste à définir l'ethnopoétique en elle-même. Notre objet propre est celui de la littérature, le texte, le discours mais intégré à l'événement de son énonciation sans jamais isoler et figer l'énoncé verbal produit à cette occasion. Car même si en ethnopoétique le texte - ou l'énoncé verbal - n'est pas un objet exclusif et définitif comme en littérature, on ne saurait s'en passer. Encore faut-il décider quel statut lui donner.

Dans les domaines qui nous occupent et selon la perspective que nous adoptons, le texte est à la fois moins et plus qu'un texte au sens littéraire. Il est un énoncé instable, varié à l'infini, multiple et unique, ouvert, aux contours nécessairement mal définis : aucune ballade roumaine n'est semblable à une autre, aucune joute sarde n'est jamais répétée. Même s'il n'est pas improvisé¹³, un même texte (« même » du point de vue de la culture étudiée), selon les circonstances, peut être raccourci, rallongé, enclavé dans un autre ou bien entrelardé de morceaux improvisés ou d'emprunts à d'autres textes.

En outre, ce texte ne représente qu'une partie de l'événement qui constitue l'objet de nos recherches et ne peut, de ce fait, être interprété indépendamment de lui. Que nous ayons eu - ou non- accès à l'événement qui a été l'occasion de son énonciation, le texte fonctionne comme indice de l'événement à reconstituer. Dans notre parcours de chercheur, il est souvent le déclencheur de la recherche, et le point de départ de l'enquête - même si (et surtout si) au premier abord il résiste et demeure incompréhensible - qu'il paraisse trop banal ou trop particulier. Un texte qui échappe constitue par là-même une curiosité porteuse de sens, qu'il faut interroger.

Donc, nos textes, même s'ils se présentent sous une forme graphique, ne seront jamais soumis à une lecture textuelle au sens strict. Idéalement, ils devraient être des enregistrements sonores, si possible filmés. C'est pourquoi les jeunes chercheurs de notre équipe, travaillant sur des pratiques contemporaines, devront aller sur le terrain recueillir leur propre objet. Non pas que l'enregistrement sonore et visuel conserve l'événement. Le film ou le disque sont, comme le livre, des monuments morts, quand ils sont coupés du terrain ; mais ils comportent plus d'indices que le texte seul et permettent de mieux comprendre l'événement dont ils sont la trace.

La définition du texte - même écrit - est, on le voit, bien différente de celle utilisée dans les études littéraires. Il n'a pas vocation à être fixé sous une forme unique. Ses différents états ne sont pas la marque d'une genèse mais d'une variabilité liée à la notion de performance en contexte. Et même s'il arrive qu'il soit fixé mot pour mot, il n'existe pas pour autant de façon indépendante des performances multiples qu'il permet d'accomplir, où il retrouve sa variabilité et donc une multiplicité de significations qui n'étaient pas contenues en lui. En effet, si la critique littéraire dit souvent d'un texte que sa richesse tient à ses nombreuses interprétations, c'est-à-dire à ses différentes lectures possibles, ce n'est pas le cas ici. Le texte sert à créer un événement, et le sens du texte sera cet événement. Un autre événement lui donnera une autre signification.

Ensuite, l'événement lui-même constitue un triptyque textuel. Le texte est inséparable de son paratexte. Ce qui compte, nous l'avons dit, ce n'est pas simplement le texte, mais bien sa mise en acte, sa performance; et donc, en deçà et au-delà de la performance, son amont et son aval : les préparatifs et les commentaires. Le texte en performance apparaît donc flanqué de ses tenants et ses aboutissants - comme les trois volets solidaires d'un triptyque. Il est amené par ses annonces et conclu par ses gloses - des gloses qui annoncent la prochaine performance. On peut dire même qu'un texte est inséparable d'une chaîne de performances.

On comprendra que pour de telles recherches, il faille se rendre sur place afin de voir, entendre et essayer de comprendre. On mesure l'impérative nécessité de l'enquête de terrain. Ce faisant, le chercheur, qui connaît la langue et est familier des pratiques, manie les « façons de dire » et les « façons de faire » locales, tout en maintenant la distance scientifique nécessaire par rapport à l'objet. Autrement dit, non seulement le texte ne suffit pas pour l'enquête, mais il est véritablement mis à l'épreuve du terrain. Cela requiert une observation, de préférence participante, qui consiste à vivre avec les gens que l'on étudie, à se fondre avec eux (pour étudier les chants de femmes, ceux

¹³ La notion mérite d'être réexaminée et affinée, à partir d'études de terrain, ce sera un des thèmes de notre recherche.

des confréries religieuses, les rituels et les initiations), sans pour autant se confondre avec eux et s'approprier leur discours.

B Rapport au texte

Habituellement, un texte « littéraire » est étudié du point de vue du sens et de sa beauté formelle. Tout aussi habituellement, les études littéraires répètent qu'il ne saurait y avoir séparation de la forme et du fond. L'ethnopoétique reprend ces questions, mais les aborde autrement, voici comment.

a) Le jugement esthétique et le « convenable »

Le jugement esthétique porté sur une culture ne peut passer que par le discours de ceux qui pratiquent cette culture de l'intérieur. En particulier, il faut s'intéresser aux débats et évaluations qui ont lieu après une performance ou bien qui sont intégrés à la performance. Ce qui fait de l'art poétique une partie intégrante de la performance elle-même, celui-ci n'étant pas énoncé de l'extérieur sous forme de règles. En témoignent les joutes sardes et les comédies romaines.

La qualité de chaque performance est décisive car elle assure à l'œuvre sa valeur, c'est-à-dire ce qui lui vaut d'être – ou de ne pas être – reconnue ; et cela, au détail près : une rime peu élégante, une voix trop forte, une note qui se prolonge exagérément peuvent disqualifier un poète ou un chanteur. En revanche, une poésie ou un chant réussis et conformes à la tradition sont qualifiés de « beaux » - relevant d'une esthétique particulière, qui est définie par un ensemble de critères. Ces critères esthétiques peuvent d'ailleurs ne pas être purement formels (mètres, rimes, variations), mais toucher à l'éthique ou à la religion : un bon poète est un homme d'honneur en Sardaigne, et pour être un bon acteur-danseur à Bali, il faut savoir incarner une divinité. Enfin, ce beau se calcule à chaque fois en fonction des exigences d'un contexte singulier, le beau c'est le « convenable »¹⁴.

Ici se place la difficile question de l'innovation dans les cultures traditionnelles. La critique moderne a fait de l'originalité un critère de valeur absolu. Imitation, plagiat et répétitions étant des vices tout aussi absolus. Ce qui se comprend parfaitement dans une esthétique du texte fixé, unique et destiné à la même lecture. L'originalité exigée est de l'ordre du contenu, - « Sur des pensées nouveaux faisons des vers antiques »- ou plus récemment, de la forme. C'est toujours un idéal de rupture qui peut aller jusqu'à l'éloge de la subversion en littérature, caractéristique d'une certaine modernité. Mais dans notre domaine, il en est autrement. Il n'y a ni fracture ni révolution proclamée. Au contraire, chaque nouveauté est présentée comme un retour à la tradition. Car il y a toujours innovation dans les poésies traditionnelles – chaque performance est différente et sentie, attendue comme telle –, mais cette nouveauté de la performance n'est pas une remise en cause des contraintes énonciatives qui la définissent. Sinon, elle perdrait son public et sa raison d'être, car l'énonciation n'aurait pas lieu.

En effet, la façon dont le texte est agencé, ses techniques et stratégies, sa rhétorique, sa métrique sont autant de caractéristiques formelles qui, avec sa situation d'énonciation sont décisives pour définir les lois d'un « genre » (épopée, prière ou berceuse), en rapport avec sa fonction particulière dans une culture donnée¹⁵. Il en vade même pour ce dont parle le texte. Généralement un type de vers et de musique impose un type de sujets. C'est ainsi que dans la poésie de *tendè* des femmes touaregs du Mali, le « refrain » indique, par exemple, si ce sera un poème-chant religieux ou profane. Et seules les femmes ont la compétence culturelle pour chanter dans un *tendé*. Le poème-chant profane ne pourra parler que d'amour et de joie. La question du genre est donc centrale, à condition d'être reformulée en termes ethnologiques et pragmatiques.

L'esthétique, dans tous ces cas, n'a pas d'autonomie en soi. Elle est à découvrir ou à valider par rapprochement avec d'autres pratiques culturelles internes à la même société. Et l'on peut donc se demander, plus largement, quel rapport entretient l'esthétique avec la vision du monde ou la

¹⁴ Andrew Ford, *The Origins of Criticism, Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton, 2002.

¹⁵ Christiane Seydou, « Comment définir un genre épique », *Journal of the Anthropological Society of Oxford*, 1982, numéro spécial sur la littérature orale africaine, XIII-I, pp. 84-98; Bernard Lortat-Jacob, « La berceuse et l'épopée : questions de genre », *Revue de Musicologie*, 1992, N°1, t.78, pp. 5-23.

philosophie de cette société. Car la beauté d'un texte est appréciée par les acteurs de la performance selon qu'il convient au cadre énonciatif, selon son adéquation à l'événement, comme matériau d'une performance rituelle – que ce soit un rituel social ou religieux.

b) La signification

La signification (ou les significations) a d'abord à voir avec ce que disent de leurs propres productions les gens concernés, les énonciateurs et les destinataires, que nous préférons désigner globalement comme co-énonciateurs. Sans que soit exclu pour autant le point de vue du chercheur qui, de toutes façons, produit son propre discours sur l'événement.

Ce que refuse à tout prix l'ethnopoétique, nous le rappelons, c'est une herméneutique purement textuelle, un sens produit par une décontextualisation. L'ethnopoétique cherche au contraire à reconstruire une signification qui n'est que l'efficacité pragmatique de l'événement dans sa dynamique. Un sens qui se confond avec une sémantique de l'énonciation et que construit, au cours de la performance, l'interaction des participants à travers une polyphonie des acteurs de l'énonciation¹⁶. Un sens qui reste ouvert et fluctuant, débattu ou consensuel.

Il convient, dans cette construction du sens ou plutôt des sens, de prendre en compte le dispositif complexe du système énonciatif propre à chaque situation. Bien souvent, par exemple, le destinataire textuel n'est pas le destinataire pragmatique. Et celui-ci n'est pas nécessairement énoncé dans le texte. Il peut y avoir des « illusions de sens »; par exemple dans un tendé touareg les chameliers, destinataires des chants de séduction des femmes, ne les entendent pratiquement pas du haut de leurs chameaux. Ainsi, les vrais destinataires ne sont pas les chameliers, et l'effet produit n'est pas la séduction de l'un ou l'autre. On mesure à cela l'insuffisance d'une analyse communicationnelle.

c) Philosophie du poète et vision du monde

Précisément, puisque nous voulons retrouver le sens des pratiques que nous étudions au sein d'une culture nous sommes amenés à essayer de comprendre ce que l'on peut appeler la philosophie ou la vision du monde de cette culture. En particulier, il convient de restituer le fonctionnement de la parole chez ceux qui la pratiquent et leur conception propre de l'acte poétique. Comme l'a fait Geneviève Calame-Griaule pour les Dogons du Mali, Dominique Casajus pour les Touaregs du Niger ou encore Sandrine Bornand chez les Zarma du Niger. Inversement, chaque texte est aussi un document sur l'imaginaire de la culture où il s'énonce, car son efficacité tient à la force des représentations ponctuelles qu'il produit à partir et en vue des représentations communes, du « savoir partagé ».

Ce n'est pas pour autant qu'un poète ne puisse imposer sa marque, son esthétique et sa façon propre d'appréhender les choses et les gens, nous dirons son « style ». Les cultures traditionnelles ne sont pas monolithiques comme on l'a parfois dit ou écrit, et peut-être même moins que les nôtres, car elles proposent plusieurs types d'humanité, intègrent bien des variations de comportement que nous tenons pour hors-norme, ne serait-ce que la « folie » par exemple. En outre, on constate qu'une culture n'a pas une vision du monde cohérente, que le savoir partagé est généralement fragmenté en provinces disjointes et qu'il est pris dans le flux des événements, pouvant ainsi s'inverser au cas par cas : « A père avare, fils prodigue »; « les chiens ne font pas des chats ». La philosophie du poète ne peut se comprendre qu'au sein de ce savoir partagé qui n'est pas une vision du monde mais un ensemble de pratiques signifiantes.

C'est pourquoi il est toujours dangereux de vouloir dessiner la « philosophie » d'une culture comme l'ont fait parfois les anthropologues structuralistes. Certes, il ne s'agit pas de refuser aux cultures traditionnelles une « pensée sauvage » tout aussi élaborée et intellectuellement complexe que les philosophies de Descartes ou de Hegel¹⁷. Mais le terme de philosophie est à manier avec précaution comme celui de *Weltanschauung*. Ils présupposent une pensée systématique et cohérente,

¹⁶ Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, «Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation», Paris, Éd. de Minuit, 1984, pp. 171-233

¹⁷ Cf. par exemple les différents travaux de Barbara Glowczeski sur les Aborigènes d'Australie.

objectivable d'un point de vue théorique et discursif, indépendamment de sa pratique. Si un tel discours doit être élaboré, ce sera en tant que représentation scientifique, sans illusion sur sa réalité, – comme sont les formulations mathématiques pour les sciences de la vie ou la physique quantique. Cela afin de trouver un juste équilibre entre l'injonction ethnocentrique et l'altérité primitiviste de la pensée sauvage¹⁸.

5 Les disciplines annexes

A La littérature comparée

Mention doit être faite tout spécialement, parmi les disciplines associées, de « la Littérature générale et comparée ». En effet, le comparatisme en littérature connaît les mêmes exigences que l'anthropologie et doit, comme elle, se soumettre à la rigueur ethnologique. Comparer des cultures - ou des textes qui leur appartiennent - présuppose une unité de l'homme que contredit la relativité universelle des cultures. Or, une certaine forme de la littérature comparée est suspecte d'ethnocentrisme. La question se pose de la même manière pour l'ethnopoétique. Doit-on se contenter de monographies parallèles ou bien poser des catégories transculturelles et prétendument universelles, comme la mélodie, le rythme, le vers, le lyrisme, la métaphore, etc. ?

Face à ces objections fondées, et en dialogue avec la littérature comparée, l'ethnopoétique propose une méthode qu'on pourrait appeler le « comparatisme différentiel » qui consiste à parcourir successivement des textes, appartenant à des cultures différentes, l'un à partir de l'autre.

On construit d'abord par différence à partir de notre propre culture, une catégorie appartenant au premier texte, strictement définie dans le cadre culturel où il s'énonce, et formulée dans la langue indigène ; puis, à partir de cette catégorie, on abordera une seconde culture autre. La confrontation va faire se dissoudre cette première catégorie et par différence permettre de constituer une autre catégorie propre à ce second texte et au contexte culturel où il s'énonce. Le parcours peut ainsi se prolonger sans limites. Le comparatisme différentiel permet de questionner différemment des textes appartenant à des cultures étrangères, et de multiplier les points de vue en échappant à l'ethnocentrisme impliqué aussi bien par « l'inventaire des différences » que par « l'inventaire des ressemblances »¹⁹.

B Etudes théâtrales et gestuelles

Les études théâtrales s'ouvrent timidement à des spectacles « autres » que favorisent les tendances actuelles au mélange des arts. Plus timide encore est l'étude des théâtres du monde qui ne sont pas écrits sur le modèle occidental. Pourtant, le théâtre appartient de plein droit à l'ethnopoétique. Seule l'université de Saint-Denis Paris VIII a créé un centre « d'ethnoscénologie » sous la direction de Jean-Marie Pradier. Et nous ne doutons pas qu'un dialogue fructueux pourra s'établir entre nous, car le but est le même : « Peut-être sommes-nous victimes de nos habitudes scolaires et n'accordons-nous d'importance qu'aux seuls objets de l'écriture et de la pensée... Avant les rituels de Bali (présentés à Paris lors de l'Exposition coloniale de 1931), seul en son temps, Artaud, pourtant, pressentait que la création imaginaire ne s'enferme pas dans nos concepts littéraires et que l'homme pense et s'exprime avec tous les sens du corps - gestes, couleurs, sons... - et propose des langages différents qu'il faudrait déchiffrer »²⁰ (Jean Duvignaud).

Cependant, nous proposons une méthode différente. Il ne s'agit plus de déchiffrer simplement des langages, en étendant au geste et à la musique, les analyses sémiologiques appliquées au texte, mais nous voulons mettre en question l'affirmation que le théâtre serait a priori toujours une forme « d'expression ». Car une telle affirmation présuppose la préséance d'un sujet constitué et autonome, qui « s'exprimerait » ainsi qu'un destinataire de cette « expression », selon une idéologie communicationnelle qui nous semble réductrice et ne pas correspondre à la majorité des théâtres

¹⁸ Nous pensons ici respectivement à Marcel Griaule et à Claude Lévi-Straus.

¹⁹ Cf. bibliographie : Ute Heidmann 2003 et Florence Dupont 2006.

²⁰ "La scène et la terre. Questions d'ethnoscénologie "Internationale de l'imaginaire, n°190, 1996 et "Les spectacles des autres. Questions d'ethnoscénologie II" Internationale de l'imaginaire n° 525, 2000

non occidentaux. Il y a bien d'autres façons de penser le rapport du spectacle, de l'acteur et du public, sous la forme de la participation. Ici intervient la notion de rituel énonciatif, présent à tous les niveaux de notre recherche.

6 Une discipline d'avenir

L'ethnopoétique n'a pas vocation à s'enfermer dans un laboratoire et se limiter à des recherches pointues. La tendance actuelle, présente à Paris 7, est d'ouvrir les études de lettres à d'autres disciplines jusqu'à présent séparées, comme le théâtre, le cinéma, la musique et les arts plastiques. D'où des cursus très demandés comme Lettres et Arts, alors que moins d'étudiants choisissent la simple filière « Lettres ». Ce qui nous permet, à Paris 7, de proposer des enseignements déjà pluridisciplinaires d'ethnopoétique au niveau de la 3^{ème} année et du master : nous y faisons une initiation à l'ethnopoétique et une autre aux « théâtres du monde », associant aux mondes antiques, des aires culturelles non occidentales : théâtre indien, théâtre de Bali, théâtre Nô, ou encore poésie touareg, griots africains, contes arabo-persans.

Mais aucun enseignement universitaire ne peut exister sans être accompagné d'un travail scientifique de recherches qui le fonde, le nourrisse et le fasse progresser. C'est pourquoi ce GDR d'ethnopoétique, appelé sans aucun doute à devenir un laboratoire, est indispensable si l'on veut faire de l'ethnopoétique une discipline authentique et non un effet de mode, une illusion rhétorique.