

Shakespeare: Selves, Others, and Folk Poetry

Pauline Greenhill

Volume 15, Number 1, 1993

Poésie populaire
Folk Poetry

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1082536ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1082536ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association Canadienne d'Ethnologie et de Folklore

ISSN

1481-5974 (print)

1708-0401 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Greenhill, P. (1993). Shakespeare: Selves, Others, and Folk Poetry. *Ethnologies*, 15(1), 5–24. <https://doi.org/10.7202/1082536ar>

Article abstract

This essay introduces the six papers in this special issue by comparing the writers' construction of analytical and rhetorical distance from their subjects — folk poetry and folk poets — in terms of concepts of self and other. It focuses upon folklorists as the (re)producers of cultural texts, not only as their disengaged audience.

SHAKESPOKE 1: SELVES, OTHERS, AND FOLK POETRY

Pauline GREENHILL

Women's Studies

University of Winnipeg

The study of folk poetry, variously defined and termed, is not new.² Even this special edition has a predecessor: nearly 20 years ago *Southern Folklore Quarterly* devoted a double issue to monologues and recitations (Goldstein and Bethke 1976), to which two of the authors here — Karen Baldwin (1976) and Roger Renwick (1976) — contributed. Thus the “Shakespeare” texts — from African-American toasts, to English folk poetry, to Canadian newspaper verse, and beyond — are generically familiar in the field. Similarly, the approaches taken by the writers are based in analytical perspectives with which most folklorists will be acquainted. Using theoretical traditions from literary, linguistic, and anthropological scholarship, the contributors provide new insights on material they feel — despite its deceptive simplicity — demands analytical consideration. We might also note that nearly everyone has been influenced — at least indirectly — by Roger Renwick’s work on the subject. His *English Folk Poetry: Structure and Meaning* (1980) — among many other contributions — helped to make folk poetry, particularly its English language written forms, somewhat respectable as a subject for folkloristic investigation.

The definitional parameters of this otherwise broad range of expressive culture are only that the works have some kind of poetic form (rhyme and/or rhythm being the most obvious characteristics), and that they are clearly not intended to be sung. Otherwise, they vary: some texts are primarily oral, while others are orally performed — at least on some occasions — but apparently composed in writing; some are prepared for private family or small group circulation, while others have found publication in local newspapers and histories or have been performed in folk festivals or University folklore classes. But these

1. “Shakespeare” is a tag given by Roscoe Solley (the folk poet featured in Baldwin’s article) at the end of a recitation. I thank the contributors to this volume for their indulgence of my pickiness, for their hard work, and for their unique insights. I’m particularly grateful to Karen Baldwin, Stephanie Kane, and Vera Mark, whose critical and incisive dialogue on the introduction pushed me to rethink it in fruitful ways. I thank former Dean of Arts and Science Michael McIntyre and Vice President (Academic) David Gagan of the University of Winnipeg for financial support of this publication. I also thank Wendy Trask for word processing assistance and K. O. Krebs for computer support. And, on behalf of all of us, I dedicate this issue to folk poets.

2. Historical and definitional work on the topic may be found in, for example, Goldstein (1976), Greenhill (1989), and Renwick (1980).

disparate kinds of folk poetry also share features that seem particularly vital and central to folk poets and to their originally intended audiences; and some that their folklorist, anthropologist, and literary scholar audiences find significant.

Of the latter, one unifying feature is the fact that folk poems raise problems for their scholarly audiences. Forms of “vulgar” traditional and popular culture from ballads to comic books have gained some measure of academic respectability, but many scholars still seem to find it singularly difficult, for example, to escape their ethnocentrism and deal in a non-trivialising way with vernacular poetry, particularly when it is in their own first language.³

Although folk poetry has a few sympathetic readers both inside and outside the discipline of folklore, it also seems to stimulate some literary scholars, particularly, to dismissive sarcasm. Michael Taft rather optimistically commented in a review of *True Poetry: Traditional and Popular Verse in Ontario* (Greenhill 1989) that I was “overly defensive in support of [my] subject — anticipating critics who might not actually exist” (1990: 251). However, there was something of a rally among Canadian literary journals to assert the low quality of the verse I considered. The sentiments expressed, as much or more than the technical qualities, were clearly problematic for some literary scholars. And as Karen Baldwin suggests, folklorists too have commonly been more comfortable with the expressive forms than with the contents of traditional culture. “Those of us who write about traditional poets and verse are caught in a double bind: the content is not politically correct and the form is not ‘artistically correct’” (Baldwin 1992). Thus, folk poetry only rarely finds a sympathetic audience, even among folklorists; North American cowboy poetry seems to be the exception.⁴

This double bind, I’d suggest, leads to a second common quality of folk poetry as problematic; its relation to the construction of selves and others. This issue is equally enigmatic and of concern to folk poetry’s creators and indigenous audiences, and to the academics who analyse it. And the positions of self and other are continuously juggled, alternated, and transferred between members of those three groups. Those of us who write about folk poetry, then, can be faced with difficult alternatives. Do we defend contents we may find distasteful, even offensive? Do we take them for granted? Do we ignore them in favour of more palatable, or more prominent topics? These kinds of questions have implications not only for the personal relationships between folklorists and the folk — doing

3. Even the encyclopedic *Handbook of American Folklore* (Dorson 1983) scarcely notes the existence of folk poetry, so named. None of its nearly 70 articles is devoted specifically to that topic, and only three citations — on a total of five pages — are found in the index. The more recent *Folklore, Cultural Performance, and Popular Entertainments* (Bauman 1992) has an entry on oral poetry, but nothing on the kinds of material discussed here.

4. See for example Lyon (1991). Literary scholars tend to dismiss folk poetry as doggerel, and folklorists tend to find it insufficiently “traditional”.

fieldwork — but also for how we analyse what we find — doing folkloristics. I'll try to address both these issues.

The self/other issue is often negotiated by academics in the domains of race and gender. Scholars who examine material which is racist and/or misogynist — like some of the folk poetry examined here — face a situation in which previous ways of explaining it away have been superseded, but other options have not replaced them. The suggestions, for example, that misogynist and racist jokes are a benign way of familiarising the unfamiliar, or a non-problematic way of working through implicitly understandable aggressive tendencies against underclasses and marginalised groups have deservedly lost favour.⁵ Yet few alternative views of such materials have emerged. I hope that, if nothing else, this collection clearly indicates that we don't need to view *all* folklore through rose-coloured glasses, nor every informant as intrinsically good — no matter how we may personally feel about them as a person; nor every traditional text as a charter for a better world.

For example, the poetic output of socially and culturally marginalised groups, as represented here by African-American toasts and prison verse, presents definite challenges; misogyny is particularly common. How does a white woman (Stephanie Kane) deal with a black man's toast which denigrates a black prostitute? How does a white man (Richard Burns) who has never been incarcerated deal with poetry by black — and by white — prisoners? The problems Stephanie Kane and Richard Burns encounter extend beyond relatively simple issues of ethnographic participant/observation or emic understanding, and their modes of addressing the tacit problem of the writers' worldviews, as reflected in their poems, are distinct. Richard Burns resolves his participation in the dissemination of such material implicitly in terms of the fact that it reflects a manifest reality; so, perhaps, must I as editor. Stephanie Kane, however, takes Loki's toast in a different direction, quoting it selectively to use it as a mirror not so much for his reality, but for hers. We should note, too, that it's not only those marginalised by race or gender whose ideas, advocated in verse, lack "political correctness"; most Ontario folk poets, for example, seem to hold predominantly conservative points of view.

Women are authored in much folk poetry as "others", and not only in material, like the toasts, which is obviously misogynistic. The virgin/whore and princess/virago oppositions seem to reign generically. Where they are considered, women are rarely realistically — as opposed to symbolically — portrayed. As some of George Lyon's examples show, most often those realistic portraits are written by women. Yet the articles here also show that one need not search out women's folk poetic texts exclusively (see for example Greenhill 1984) to find

5. For a brief discussion of some particularly offensive misogynist material, and a polemic against conventional academic responses to it, see Greenhill (1992).

positive images of women. For every woman who, as in Johnny Barone's text discussed by Richard Burns, is directly responsible for most of the evil in a man's life, there may be women like the matron and nurses in Ephraim Mugglestone's poetry — considered by Roger Renwick — or Rheva Solley poetically worshipped by her husband Roscoe Solley — described by Karen Baldwin — who admirably combine strength with nurturance. Perhaps it is unreasonable to expect balanced perspectives to emerge from the conventions of a folkloric genre. Yet I think male folk poets do try to create unified visions — such as Roger Renwick's collected self — in their work. And they are part and parcel of some folkloric genres, like the women warrior or transvestite ballads (see Dugaw 1989) which give decidedly alternative, unconventional images of women.

But race and gender are not the only self/other dichotomies worked out in these papers. With the exception of Vera Mark — an American looking at Gascon verse in France — the contributors look at poetry in their own first language — English.⁶ Yet even for those who look at such evidently close stuff, a training in folklore, anthropology, and/or literature is not the only culturally distancing aspect. National, ethnic, linguistic, and class as well as gender differences between authors and subjects also abound; only Karen Baldwin looks at the truly proximate — her own family.

These essays are presented, in fact, in a decreasing order of social and rhetorical distances taken by the authors from the poets' work. George Lyon, Richard Burns, and Roger Renwick analyse the poetry they look at from literary/linguistic academic perspectives; Vera Mark is a kind of borderline case since her analysis is primarily textually-based, but some of the poetry she examines was in fact written to her; and Karen Baldwin and Stephanie Kane — though in fundamentally different ways — are clearly located within the analysis and the ethnographic contexts of the works they examine. This focus on the selves of the authors might seem a bit solipsistic, but when we consider that the vast majority of the poetry we examine is similarly engaged in a search for identity, and that one of anthropology's current concerns is for reflexivity, this view seems less anomalous.

The issue of gender's incorporation in identity seems particularly problematic for folk poetry. If women really are the "other" (Trinh 1989), then Karen Baldwin, Stephanie Kane, and Vera Mark are ironically female "others" writing about male "selves" (as Richard Burns, George Lyon, and Roger Renwick are male "selves" writing about other male "selves"). This is most clearly the subject of Stephanie Kane's paper. That is, she reverses the self/ethnographer/author to other/informant/subject dichotomy, integrating herself into her subject. She uses the misogynist toast given to her — a Jewish-American woman ethnographer —

6. Mark's paper also shows a clear alignment with the anthropological tradition of studying — and appreciating — vernacular verse from other linguistic and sociocultural groups, in the tradition of Fernandez (1986), Slater (1982), and so on.

by Loki — an African-American man with whom she worked in a Chicago AIDS intervention project — as a way of understanding gendered and racial images. She suggests, of course, that Loki's toast authors women — explicitly but not exclusively African-American women — in a particularly determined mode, but she presents as a counterpoint three situations in which other men author her, the ethnographer, as a prostitute, and thus as a counterpart to the toast's female subject.

Stephanie Kane's discomfort with her collection and analysis of the toast comes in part from the fact that Loki's toast may — or may not — be "about" her as well; that they are friends; and that his text is a gift which he is eager to share, and which she enjoys and chooses to accept. The complexity of patriarchy's interaction with race make the power dynamic of their relationship relatively egalitarian; this fact, too, is perplexing, as her analysis shows.

Stephanie Kane's implicit conclusion, I think, is rather pessimistic; the patriarchal gendered association of women with prostitution in the toast cannot be constrained by its textual boundaries. That is, the implication that women — ALL women — are (like?) prostitutes ruthlessly crosses racial and class boundaries; it's pervasive whether or not we acknowledge or even recognise its presence. Yet, as Stephanie Kane says, this fact doesn't make the toast any less wonderful, although it brings guilt into our appreciation and understanding of it.

Women are often central to the creation and communication of folk poetry. Some of the verse that Pierre Sentat composed was for Vera Mark herself (just as Karen Baldwin's Uncle Roscoe composed poems for her). Though Pierre Sentat spoke to several other local women through objects and poems in order to rehabilitate himself, it was especially the good opinions of men such as Gaston Thore and the mayor, for example, that might redeem the poet in his region.

Clearly, Pierre Sentat was initially suspicious that Vera Mark, as an outsider, might condemn his actions. In fact, the opposite was more the case. Vera Mark was so fond of Pierre Sentat as a person that her perception of him was, as his poems suggest, as a nice family man, proud of his language and his community. Ironically, she implicitly condemns Pierre Sentat to the judgements of others merely by drawing attention to him and situating him, even if partially, in the socio-political context of his former activities. Where Pierre Sentat perhaps expected that the audience Vera Mark would create for his work in North America would know him as she did, the academic audience knows him instead — perhaps even more than his community does, because we have no personal contact with him — more as collaborator than as cobbler. But Pierre Sentat's negotiation of community through poetry was a lifelong project; Vera Mark's acts of collection were part of this man's broader negotiations of place in society.

Karen Baldwin's discussion of her Uncle's verse, in contrast, reflects both her place as a family member and her opportunity to find the poet a more extensive audience. Her tribute to Roscoe Solley could only come from one who was

uniquely situated as both a family member — and thus more or less above suspicion — as well as a folklorist, who cultivated a close and warm friendship over an extended period of time. As is appropriate to the roles she had to negotiate — as great-niece, friend, and folklorist — she mentions but does not elaborate on those of Roscoe Solley's topics which occasionally generated heated discussions between them (Baldwin 1992), though she details his community's periodic negative responses.⁷

But Karen Baldwin's Uncle, thanks to her, had an opportunity to create the persona he wanted. He had chances to test out his materials on a variety of local and national audiences — some of whom sided ideologically with him, others of whom did not — and to polish his self-presentation. And in fact it's not difficult, given Karen Baldwin's presentation, to understand why her students and his other audiences felt so close to him. There is something profoundly compelling about his poetry's view of the world. We find we like Roscoe Solley too, and can even be carried into a nostalgic view which privileges the best of his milieu — as he saw it. Whether we take the verse as a whole, or selectively, we may find admirable, even model qualities and actions advocated there. As a woman connecting to a male relative — audience, support, and appreciator — Karen Baldwin carefully constructs a view which is appropriately centred upon Roscoe Solley, rather than on her own feeling; yet the result is profoundly affecting for the reader precisely because we begin to understand how close they were.

The women's papers share a perspective which engages their own ethnographic presence; the men's manifest more detachment. Each of the latter, in its own way, discovers a kind of heroism reflected in folk poetry. Heroism is apparent in George Lyon's topic — verse about pioneers and settlers — as well as in his perspective — based upon Mikhail Bakhtin's distinction between epic and novel modes. Yet both Roger Renwick and Richard Burns, because the folk poetry they consider approaches burdensome realities — incarceration and community tragedies — find the folk poets themselves implicit heroes in their ability to deal with their experiences. These three authors see folk poetry preparing a charter for dealing with obstacles, and, in Roger Renwick's case at least, for considering more global difficulties, particularly the alienation of individuals from societies.

George Lyon, rather than using the poets' personae as his focus, takes the poems' manifest intentionality to heart, and discusses the view they present to — and of — their communities. Given that folk poets notoriously, even definitionally, attempt to deflect their texts away from themselves — as discussed by Roger Renwick — George Lyon's method is a particularly respectful one. Yet it's equally obvious from the other works (especially Vera Mark's) that in commu-

7. In addition, both Baldwin and Mark realise the need to be fair to men "who can no longer give [their] side of the argument" (Baldwin 1992).

nicating with others, folk poets say a great deal about themselves. The poets George Lyon discusses show some self-glorification — and neighbour- and community-glorification — yet they seem to speak if not from experience, at least from family and community knowledge. The fact that George Lyon found these poems in community histories, among other locations, indicates collective approval of the poets' points of view; they are selves talking to selves.

George Lyon, I suspect, finds the folk poets' view of Alberta as a frontier, pioneer location more acceptable, as well as more realistic and truthful, if no less creative and inventive, than that of the "boosters". The poets he writes about, like Ephraim Mugglestone in Roger Renwick's work and the prison poets in Richard Burns', are portraying adversity which most have certainly seen at first hand. Women are also included, both as poets and as subjects, and seem to be incorporated relatively unproblematically in the discourse of heroism. Along with men, they comprise the frontier both personally and symbolically. But the peoples' included are mainly of European origin; absent, to a large extent if not entirely, are contributions of the indigenous peoples and of non-white immigrants.

Women are much more remote in the social context of the all-male prison poetry Richard Burns discusses, and they are represented — where they're considered at all — in a very negative light. Yet unremarked upon, but surely remarkable, is the lack of racism in these works; the poets seem equally willing to see white and black convicts as worthy subjects, even models. Realism is evident here, too, as the poets — including Johnny Barone himself — describe the convict's character in less than flattering terms, though they do, of course, maintain his innocence of some of the crimes for which he is jailed. The location of common cause among white and black Americans occurs, of course, in a context where they share antagonists in the prison system and the straight world. Its utopian qualities are more than somewhat mitigated by the fact that there is clearly no room for women, and that death is the longed-for release.

Roger Renwick's utopia is more explicit; he, along with the poet Ephraim Mugglestone, advocates the collected self and the community. Ephraim Mugglestone is perhaps more other-directed than even Roscoe Solley; yet he had fewer opportunities (and perhaps less personal motivation) to find an audience outside his local area. Where he might wish to take issue even with outsiders — the manufacturers of dangerous cars, the bosses who oversee unsafe mines, and so on — he instead locates both power and responsibility in the collected self. It is up to working men and women themselves to find and implement the solutions to their problems. Though we might differ with this manifestly non-radical, liberal perspective, the ideas of and the vision for a better world are laudable.

Clearly folk poetry cannot be dismissed as the assertions of what political scientists would call "special interest groups". Though many poets do counter what they see as mainstream perspectives — whether a Texas prisoner maintain-

ing his lack of responsibility for his crimes, or a rural Pennsylvanian composing an anti-abortion polemic — the dialogic quality of their work must be recognised. Most folk poetry would never be written if its composers did not feel either that the prevailing opinion was against their point of view and they needed to persuade others, or that there was a danger that the prevailing opinion would ignore, forget, or dismiss their point of view and they needed to persuade others. This is true even of less obvious examples: ostensibly humorous works like Roscoe Solley's "The Bugs" teach the listener about age and its consequences; examples like the toast assert in extremely strong terms the dominance of African-American men. The dialogic aspect of folk poetry isn't only present in those works which are explicitly persuasive. The relationship between a self — poet/presenter — and other — audience — is crucial to folk poetry's very creation, and is the fulcrum for its performance.

Most writers of folk poetry are moved to communicate in this form because it is an expression of personal views in a form which becomes memorable for others. Some of those others are ethnographers; the negotiation between "selves" and "others" becomes central to the ideas being presented in these papers, not only because the issue of representation of peoples and cultures has become so problematic (see for example Clifford 1988), but also because the ethnographers themselves are often the poets' actual interlocutors. Perhaps because they base their writing in personal, emotional, deeply-felt connections, postmodern uncertainty and fragmentation is not a common stance for folk poetry scholars;⁸ the authors of these papers speak of real connections between real people. Yet most also see that in trying to say something authentic and true about folk poetry and folk poets, they ultimately implicate themselves and the project of ethnographic analysis and description. Uncoincidentally, I think, every contributor to this issue describes individual poets in terms of how their poems reflect upon their lives, though the reflection is more indirect in George Lyon's piece. These are not postmodern perspectives, but the poems, too, seek modernist unified visions to cope with splintering postmodern realities. What these texts say about their audience and culture is also implicit in most of the essays, but except for George Lyon, the writers focus quite directly on what the poems say about the poets, and implicitly (though more explicitly in the case of Stephanie Kane's paper) readers can see as well what the poems say about their collectors/analysts.

What do these papers, then, suggest about the praxis of folklore? The most basic reflexive issue here in fact speaks to the uses to which texts are put. As long as folklorists claim their work reflects some kind of reality, authenticity, or truth, that it reflects the individuals, groups, and societies they encounter — and surely that remains a primary aim of social sciences and humanities — they will have

8. See for example the various works in Grossberg, Nelson, and Treichler's excellent text *Cultural Studies* (1992).

to face the fact that this is hardly an ideal world. Where we have charters for alternative perspectives or a better world (such as Roger Renwick advocates in his description of poet Ephraim Mugglestone's view of the "collected self") we should by all means point them out. But when we are working with a cobbler judged for collaborationism who is trying to justify his past actions (as in Vera Mark's paper), or with a misogynist statement (as in Stephanie Kane's paper), we should have the courage to face our material, our own feelings about it, and what effects we may have in presenting it.

So "Shakespoke" — folk poetry and folk poets alike — turns out to be important not as a reflection of the anaesthetic sentimentality of community (the literary view) or even as the positive statement of utopia (its own view). Shakespoke foregrounds central issues in the writing of folkloristic and ethnographic description. While Richard Burns, George Lyon, and Roger Renwick perceive Shakespoke in the realistic, even functional qualities of the verse they choose to examine, Karen Baldwin, Stephanie Kane, and Vera Mark implicate themselves in analysing the relationship between action and context in Shakespoke's (re)production and reception. The audience, including readers as well as researchers, is called to locate and perceive the works and people as Shakespoke. Folklorists must recognise their roles as (re)producers, not only as voyeurs.

SHAKESPOKE 1: LE SOI, L'AUTRE ET LA POÉSIE POPULAIRE

Pauline GREENHILL

Women's Studies

University of Winnipeg

L'étude de la poésie populaire, qui a été nommée et définie de diverses façons, n'est pas nouvelle.² Même cette édition spéciale a un prédécesseur: il y a près de 20 ans, *Southern Folklore Quarterly* a consacré un numéro double aux monologues et aux récitations (Goldstein et Berthke, 1976), auquel deux des auteurs participant au présent numéro — Karen Baldwin (1976) et Roger Renwick (1976) — ont contribué. Aussi les textes *Shakespeare* — des *toasts*³ afro-américains en passant par la poésie populaire anglaise et par les vers des journaux canadiens — sont-ils des genres bien connus. De même, les auteurs adoptent des perspectives analytiques que la plupart des folkloristes connaîtront. À l'aide de théories bien connues en littérature, en linguistique et en anthropologie, les collaborateurs de ce numéro mettront en lumière un corpus qui mérite une étude approfondie, en dépit de son apparente simplicité. Il faut aussi mentionner l'influence certaine que les travaux de Roger Renwick ont eu sur le sujet. Son étude intitulée *English Folk Poetry: Structure and Meaning* (1980), entre autres, a contribué à donner à la poésie populaire ses lettres de noblesse en tant que sujet de recherche folklorique.

Les paramètres qui définissent ce vaste éventail culturel sont limités: les œuvres doivent avoir une forme poétique quelconque (la rime et le rythme en étant les caractéristiques principales) et ne pas être destinées à la chanson. Par ailleurs,

-
1. *Shakespeare* est une expression que Roscoe Solley (le poète populaire qui fait l'objet de l'article de Baldwin) a utilisée à la fin de l'une de ses récitations. Je remercie les collaborateurs de ce numéro d'avoir été indulgents envers moi, qui suis si exigeante. Je les remercie aussi de leur travail ardu, de leur originalité. Je suis particulièrement reconnaissante à Karen Baldwin, à Stephanie Kane et à Vera Mark, dont la perspicacité m'a poussée à repenser mon introduction, ce qui a porté ses fruits. Mes remerciements vont aussi à l'ancien doyen des arts et des sciences de l'Université de Winnipeg, Michael McIntyre, ainsi qu'au vice-président de cette même faculté, David Gagan, pour leur soutien financier à ce numéro. Ma gratitude va aussi à Wendy Trask, pour m'avoir aidée à faire le traitement de ce texte, et à K. O. Krebs, pour ses conseils sur l'informatique. Au nom de nous tous, je dédie ce numéro aux poètes populaires.
 2. On peut trouver des études historiques et des essais de définition sur ce sujet, par exemple, chez Goldstein (1976), Greenhill (1989) et Renwick (1980).
 3. NdT (Note du traducteur). Le *toast* est un récit sous forme de poème en vers que l'on trouve dans la tradition orale des noirs américains.

les textes varient: certains sont principalement oraux; d'autres sont récités — du moins, en certaines occasions — mais ont d'abord été écrits; quelques-uns sont préparés pour la famille immédiate ou pour un petit groupe, alors que d'autres ont été publiés dans des journaux locaux ou dans des recueils d'histoire de la région; d'autres encore ont été récités pendant des festivals de folklore ou lors de cours universitaires. Ces types poétiques disparates possèdent des traits communs qui semblent d'une grande importance pour les poètes populaires et pour le public auquel ils sont destinés. Certains de ces traits communs intéressent aussi les chercheurs en anthropologie, en folklore et en littérature. En ce qui concerne ces derniers, il faut mentionner leur réticence à reconnaître les poèmes populaires: les différentes formes de culture populaire et «vulgaire», des ballades aux bandes dessinées, ont gagné une certaine reconnaissance dans le milieu universitaire, mais plusieurs chercheurs ont de la difficulté à se libérer de leur ethnocentrisme et à ne pas banaliser la poésie vernaculaire, en particulier quand elle est exprimée dans leur langue maternelle.⁴

Bien que la poésie populaire possède ses adeptes à l'intérieur et à l'extérieur de la discipline du folklore, elle semble attirer les sarcasmes de certains chercheurs en littérature, qui l'excluent du domaine de la poésie par le fait même. Michael Taft, dans un compte rendu de l'ouvrage *True Poetry: Traditional and Popular verse in Ontario* (Greenhill, 1989), a pensé que j'avais été: «trop sur la défensive quant à [mon] sujet — anticipant des critiques qui ne serait peut-être jamais formulées» (1990: 251).

Toutefois, les journaux de littérature canadienne semblaient être de l'opinion que les vers que j'avais étudiés étaient de qualité médiocre. Les sentiments qui étaient exprimés dans ces vers étaient aussi contestés que la forme qu'ils prenaient, si ce n'est plus. Comme Karen Baldwin l'a suggéré, les folkloristes aussi étaient plus à l'aise avec les formes expressives qu'avec le contenu de la culture traditionnelle: «Ceux parmi nous qui écrivent sur la poésie populaire et leurs auteurs subissent donc une double contrainte: le contenu de cette poésie n'est pas convenable, politiquement parlant, et sa forme artistique ne l'est pas plus» (Baldwin, 1992). Ainsi, le public bien disposé à l'égard de la poésie populaire se fait rare, même chez les folkloristes; la poésie cowboy nord-américaine semble être l'exception qui confirme la règle.⁵

4. Même l'encyclopédique *Handbook of American Folklore* (Dorson, 1983) mentionne à peine l'existence de la poésie populaire, qui y est ainsi nommée. Aucun de ses soixante-dix articles n'est consacré à ce sujet, et seulement trois citations — sur un total de cinq pages — se retrouvent dans son répertoire. La revue *Folklore, Cultural Performance and Popular Entertainments* (Bauman, 1992), qui est plus récente, possède une entrée en poésie orale, mais rien sur le type de corpus étudié dans ce numéro.

5. Voir Lyon (1991) qui en donne un exemple. Les chercheurs en littérature rejettent la poésie populaire, qu'ils trouvent médiocre: les folkloristes, eux, ne la trouvent pas assez «traditionnelle».

Cette double contrainte m'amène à considérer une deuxième caractéristique de la poésie populaire qui fait problème: sa relation à la construction du soi et de l'autre. Cet aspect est aussi énigmatique pour les poètes populaires et le public indigène que pour les universitaires qui l'analysent. Les positions de soi et de l'autre sont constamment transférées entre les membres de ces trois groupes. Ceux parmi nous qui écrivent sur la poésie populaire peuvent ainsi avoir à faire des choix difficiles. Devons-nous prendre la défense de contenus que nous trouvons de mauvais goût, voire choquants? Devons-nous les tenir pour acquis? Devons-nous ne pas en tenir compte et nous intéresser plutôt à des sujets plus acceptables, plus importants? Ces questions ont des répercussions non seulement sur les relations personnelles entre les folkloristes et leurs informateurs — sur le terrain — mais aussi sur la façon dont nous analysons ce que nous trouvons. C'est un domaine qui relève de la folkloristique. Je vais aborder ces deux problèmes dans les pages qui suivront.

La question du soi et de l'autre est souvent abordée par les universitaires lorsqu'il est question de la race d'une personne ou de son sexe. Les chercheurs qui travaillent sur un corpus dans lequel le racisme ou la misogynie sont présents — ce qui est le cas pour une partie de la poésie populaire qui sera étudiée ici — se retrouvent dans une situation gênante, car, bien que les façons d'expliquer ce type de production soient maintenant désuètes, il n'en existe pas d'autres. Les suggestions selon lesquelles, par exemple, les farces racistes et misogynes sont une façon inoffensive d'apprivoiser l'inconnu, ou une façon valable de neutraliser des tendances agressives (considérées comme normales à l'égard des sous-classes ou des groupes marginalisés) ont perdu leur popularité, à juste titre.⁶ Pourtant, peu d'autres façons d'analyser ce corpus sont apparues depuis. J'ose espérer que les faits prouveront que nous n'avons pas à voir tout le folklore avec des lunettes roses, ou à considérer tout informateur comme étant intrinsèquement bon — quel que soit notre sentiment à l'égard de ces personnes. Nous n'avons pas à considérer chaque texte traditionnel comme étant la charte d'un monde meilleur.

Par exemple, la production poétique de groupes socialement et culturellement marginalisés — telle qu'elle est représentée ici par des *toasts* afro-américains et des vers produits en prison — présente certainement des défis, car la misogynie y est particulièrement commune. Comment une blanche (Stephanie Kane) doit-elle considérer un *toast* qui dénigre une prostituée noire? Comment un blanc (Richard Burns) qui n'a jamais été incarcéré doit-il considérer la poésie écrite par des détenus noirs et blancs? Les problèmes auxquels Kane et Burns ont eu à faire face dépassent la simple question de la participation de l'observateur

6. Pour une courte discussion de corpus particulièrement misogynes, ainsi que pour une opinion allant contre les réactions conventionnelles des universitaires à ce genre de corpus, voir Greenhill (1992).

ethnographique et de la compréhension émiq. Leur façon d'aborder le problème tacite de la *weltanschauung* des écrivains, telle qu'elle se reflète dans leurs poèmes, est particulière. Burns résout le problème de sa participation à la diffusion d'un tel corpus en considérant que ce dernier reflète une réalité manifeste. Peut-être dois-je agir de même en tant que rédactrice en chef. Kane, toutefois, prend le *toast* de Loki dans un sens différent: elle le cite dans le but de refléter non pas la réalité de son auteur, mais la sienne. Notons, aussi, que l'«attitude politique inappropriée» dont les vers témoignent n'est pas le propre de ceux qui sont marginalisés en raison de leur race ou de leur sexe; ainsi, la plupart des poètes populaires de l'Ontario semblent avoir des points de vue plutôt conservateurs.

Les femmes sont considérées comme étant «l'autre» dans une grande part de la poésie populaire. Je ne parle pas seulement de certains corpus, comme les *toasts*, qui sont de toute évidence misogynes. De façon générale, les oppositions vierge/putain et princesse/mégère semblent régner. Lorsque les femmes sont représentées, elles le sont rarement de façon réaliste: elles tiennent plutôt lieu de symboles. Comme les exemples de Georges Lyon le montrent, les portraits réalistes de femmes sont souvent écrits par des femmes. Pourtant, les articles de ce numéro montrent que l'on ne doit pas chercher que des textes de poètes populaires féminines pour trouver des images valorisantes des femmes (voir à ce sujet Greenhill, 1984). Pour chaque femme qui, comme le montre Burns dans le texte de Johnny Barone, est directement responsable du mal qu'un homme a pu endurer au cours de sa vie, il existe des femmes (comme la matrone et les infirmières dans la poésie d'Ephraim Mugglestone, que Roger Renwick a étudiée, ou comme Rheva Solley, que son mari, Roscoe Solley, idéalise dans sa poésie, ainsi que l'a montré Karen Baldwin) qui savent admirablement combiner la force et la capacité de donner soins et amour. Il est peut-être déraisonnable de s'attendre à des perspectives opposées, qui s'équilibreraient dans les conventions d'un genre populaire. Je crois toutefois que les poètes populaires masculins essaient vraiment d'atteindre une vision globale du monde dans leur œuvre — comme le fait Roger Renwick avec sa notion de *collected self*. Ces perspectives correspondent à des genres populaires, où l'on retrouve aussi le personnage de la femme guerrière ou des ballades de travestis (voir Dugaw, 1989), lesquels offrent des images différentes, originales, de la femme.

La race et le sexe ne sont pas les seules dichotomies Soi/Autre qu'on a fait ressortir dans ces articles. À l'exception de Vera Mark — une Américaine qui étudie les vers de poètes gascons — nos collaborateurs étudient la poésie qui appartient à leur langue maternelle, l'anglais.⁷ Pourtant, même pour ceux et celles

7. L'article de Mark se range de toute évidence du côté de la tradition en anthropologie qui veut qu'on étudie — et qu'on apprécie — la poésie vernaculaire d'autres groupes linguistiques ou socioculturels que le sien, dans la tradition de Fernandez (1986), de Slater (1982), etc.

qui étudient un corpus qui appartient à leur propre culture, une formation en folklore, en anthropologie ou en littérature ne constitue pas la seule distanciation culturelle. Les différences nationales, ethniques, linguistiques, de classes sociales, de même que de sexe, entre un auteur et son sujet d'étude, sont très fréquentes; seule Karen Baldwin étudie un sujet très près d'elle: sa famille.

En fait, les essais sont présentés dans un ordre décroissant, celui des distances sociale et discursive prises par l'auteur vis-à-vis l'œuvre du poète. George Lyon, Richard Burns et Roger Renwick analysent des poèmes selon des perspectives littéraires et linguistiques; Vera Mark constitue un cas intermédiaire, bien que son analyse soit principalement textuelle, puisqu'une partie de la poésie qu'elle étudie lui a été destinée; Baldwin et Kane examinent toutes deux — quoique d'une manière très différente — les contextes ethnographiques dans lesquels les œuvres ont été produites. Le fait que l'on mette l'accent sur le «Soi» des auteurs peut faire croire que l'on adhère à une certaine forme de solipsisme, mais quand on se rend compte qu'une très grande part de la poésie étudiée a pour thème principal la recherche de l'identité, quand on considère que l'une des préoccupations fondamentales de l'anthropologie actuelle est la réflexivité, ce point de vue semble moins incongru.

Dans la poésie populaire, incorporer le sexe à l'identité semble poser des difficultés. Si les femmes sont vraiment «l'Autre» (Trinh, 1989), alors — assez ironiquement — Baldwin, Kane et Mark sont des «Autres» féminins qui écrivent sur le «Soi» masculin (tout comme Burns, Lyon et Renwick sont des «Sois» masculins qui écrivent sur d'autres «Sois» masculins). C'est précisément le sujet de l'article de Kane: elle renverse la dichotomie Soi-ethnographe-auteur/Autre-informateur-sujet, s'intégrant elle-même à son sujet. Elle utilise le *toast* misogyne que Loki — un Afro-Américain avec qui elle avait travaillé dans un projet d'intervention contre le sida à Chicago — a dédié à l'ethnographe juive américaine qu'elle est pour comprendre des images sexuées et raciales. Elle suggère, bien sûr, que le *toast* de Loki dépeint les femmes de façon très particulière — et ces femmes sont explicitement mais non pas exclusivement afro-américaines. Elle présente par ailleurs trois situations où des auteurs la dépeignent, elle l'ethnographe, comme une prostituée, et donc comme l'homologue du sujet du *toast*.

Le malaise qu'éprouve Kane vis-à-vis du corpus et de son analyse du *toast* vient en partie du fait qu'elle peut être le sujet du *toast* de Loki: cette gêne peut aussi provenir du fait qu'elle et lui sont des amis, ou encore du fait que le texte est un cadeau qu'il désire lui faire et qu'elle choisit d'accepter parce qu'il lui plaît. La complexité de l'interaction entre le pouvoir du patriarcat et celui de la race blanche rend leur relation relativement égalitaire. Comme l'analyse de Kane le montre, ce fait aussi est embarrassant.

La conclusion implicite de Kane est, selon moi, plutôt pessimiste; l'association patriarcale et sexuée des femmes avec la prostitution dans le *toast* ne peut être restreinte au contexte textuel. L'implication que les femmes —

TOUTES les femmes — sont (comme?) des prostituées outrepassent cruellement les frontières des races et des classes sociales. Elle est là, que nous reconnaissons ou non sa présence. Toutefois, comme Kane le mentionne, cette constatation ne rend pas le *toast* moins magnifique, bien que notre appréciation de ce dernier soit teintée de culpabilité.

Les femmes sont souvent au centre de la création et de la diffusion de la poésie populaire. Quelques-uns des vers que Pierre Sentat a composés étaient destinés à Mark elle-même (de la même façon que l'oncle Roscoe de Baldwin a composé des poèmes pour elle). Mais, si Sentat a communiqué avec d'autres femmes de sa communauté par des objets et des poèmes afin de se réhabiliter, c'était surtout l'opinion favorable du maire et de certains hommes qui pouvait faciliter l'intégration du poète dans sa région.

Il est évident que Sentat se méfiait au départ de l'attitude de Mark, qui aurait pu condamner ses actions. En fait, c'est le contraire qui se produisit. Mark avait beaucoup d'affection pour Sentat: sa perception de lui, comme les poèmes de Sentat le suggèrent, était celle d'un homme aimant sa famille, fier de sa langue et de sa communauté. Assez ironiquement, elle condamne implicitement Sentat aux yeux des autres, d'abord en attirant l'attention sur lui, ensuite en le situant — ne serait-ce que partiellement — dans le contexte sociopolitique de ses activités précédentes. Sentat se serait peut-être attendu à ce que le public que Mark créerait pour son œuvre en Amérique du Nord le présente tel qu'elle le connaissait, alors que le public universitaire — qui n'a pas eu de contact personnel avec lui — le perçoit peut-être plus comme un collaborateur que comme un cordonnier. Quoi qu'il en soit, la négociation de sa place dans la société grâce à la poésie fut un projet qui dura toute sa vie; la collecte des poèmes de Sentat par Mark fait partie des négociations générales de cet homme en vue de s'intégrer dans la société.

L'étude qu'a faite Baldwin des vers de son oncle reflète, au contraire, sa place dans la famille et son désir d'élargir le public du poète. L'hommage qu'elle a rendu à Roscoe Solley témoigne de sa situation unique, tant comme membre de la famille — et donc, comme une personne en qui l'on pouvait avoir confiance — que comme folkloriste (elle a entretenu avec Solley des liens d'amitié très solides, pendant longtemps). Comme son rôle le voulait, elle a dû négocier — en tant que petite-nièce, amie et folkloriste: elle mentionne en passant seulement les sujets qu'abordait Solley et qui donnaient naissance à des discussions passionnées entre eux, bien que par ailleurs, elle donne des détails sur les quelques réactions négatives de son milieu (Baldwin 1992).⁸

Toutefois, l'oncle de Karen Baldwin, grâce à elle, a eu l'occasion de créer son personnage. Il a eu l'occasion de sonder la popularité de ses vers avec des publics variés — de sa région et du pays tout entier — dont quelques-uns

8. En outre, et Mark et Baldwin réalisent qu'il faut être juste envers les hommes «qui ne peuvent plus donner (leur) version des choses» (Baldwin, 1992).

partageaient les idées. Il a aussi eu l'occasion de soigner sa « mise en scène ». En fait, il n'est pas difficile, avec la présentation que fait Baldwin de son oncle, de comprendre pourquoi ses étudiants à elle et ses publics à lui se sentaient si près de lui. Il y a quelque chose d'irrésistible dans la façon dont sa poésie nous donne à voir le monde. Nous finissons par aimer Solley nous aussi; il peut même nous arriver d'être transportés par sa vision nostalgique, qui privilégie le meilleur de son milieu. Que nous considérions toute l'œuvre de cet auteur ou seulement des fragments, nous retrouvons dans ses vers des qualités et des actions admirables, dont il se fait le défenseur. Baldwin, en tant que femme en relation avec un homme de sa parenté, en tant que public et soutien, construit patiemment son point de vue, lequel gravite autour de Solley plutôt qu'autour de ses propres sentiments. Pourtant, le résultat est profondément émouvant pour le lecteur, précisément parce qu'il prend conscience du lien qui les unissait.

Les articles écrits par des femmes embrassent une perspective qui engage leur propre présence en tant qu'ethnographe; ceux écrits par des hommes témoignent de plus de détachement. Par ailleurs, chacun d'eux, à sa façon, découvre de l'héroïsme dans la poésie populaire. Le sujet choisi par George Lyon laisse déjà entrevoir l'héroïsme: il s'agit de poèmes sur les pionniers et les colonisateurs. En outre, sa perspective doit beaucoup à la distinction qu'a établie Mikhaïl Bakhtine entre les modes épiques et romanesques. Comme la poésie qu'ont choisi d'étudier Roger Renwick et Richard Burns correspond à des réalités pénibles — les événements tragiques survenus dans les communautés et l'incarcération — ils considèrent les poètes populaires eux-mêmes comme des héros, de par leur habileté à gérer leur vie. Ces trois auteurs considèrent que la poésie populaire aide les gens à surmonter les obstacles qui se présentent à eux. Dans le cas de Renwick, du moins, la poésie populaire permet de réfléchir sur des difficultés plus générales, en particulier sur l'aliénation de l'individu dans la société.

Lyon, plutôt que d'utiliser les personnages du poème, en considère l'intention manifeste et discute la vision que le poème présente de sa communauté. Considérant le fait que les poètes populaires, par définition, tentent d'établir des frontières nettes entre leurs textes et eux-mêmes, comme l'a montré Renwick, la méthode de Lyon est particulièrement respectueuse. Pourtant, il est évident, quand on lit les articles d'autres folkloristes — et particulièrement celui de Mark — qu'en communiquant avec les autres, les folkloristes révèlent beaucoup d'eux-mêmes. Les poètes dont discute Lyon se glorifient parfois ou glorifient leur communauté. Pourtant, s'ils ne parlent pas par expérience, ils parlent avec la connaissance qu'ils ont de leur famille et de leur communauté. Le fait que Lyon ait trouvé ces poèmes dans les histoires locales de ces milieux, entre autres, témoigne de l'approbation qu'ont les poètes de leur milieu: il s'agit d'un jeu de miroirs, où le Soi reflète le Soi.

Je soupçonne Lyon de trouver la vision qu'ont les poètes populaires de l'Alberta — en tant que frontière, en tant que terre de pionniers — plus acceptable, plus réaliste, quoique pas moins créative, que celle des promoteurs. Les poètes qu'il étudie, comme l'Ephraïm Mugglestone de Renwick, ou les poètes des milieux carcéraux de Burns, dépeignent l'adversité telle qu'ils l'ont certainement connue de près. Les femmes figurent aussi dans ce discours, tant comme sujets que comme poètes. Elles semblent avoir été incorporées relativement facilement dans le discours sur l'héroïsme. Comme les hommes, elles incarnent les frontières de façon personnelle et symbolique. Toutefois, les peuples qui y sont présents sont principalement d'origine européenne; sont absents dans une large mesure, sinon complètement, les témoignages de peuples autochtones ou d'immigrants de couleur.

Les femmes sont très peu présentes dans le contexte social de la poésie carcérale masculine dont Burns discute. Quand elles sont représentées, c'est sous un éclairage très peu flatteur. Bien qu'on ait passé sous silence l'absence de racisme dans ces poèmes, le fait est remarquable: les poètes semblent considérer sans différence les détenus blancs et noirs, c'est-à-dire comme des sujets dignes, voire comme des modèles. Le réalisme ne fait aucun doute, ici, non plus, puisque les poètes — y compris Johnny Barone — décrivent la personnalité du détenu en termes très peu flatteurs. Cependant, ils le considèrent parfois comme innocent quant aux crimes pour lesquels on l'a emprisonné. Les causes communes vont de soi dans un contexte où le système carcéral et le monde régulier sont perçus comme les deux forces antagonistes, plutôt que les noirs et les blancs incarcérés. L'utopie est quelque peu mitigée par le fait qu'il n'y a pas de place pour les femmes et que la mort est la libération attendue.

L'utopie de Renwick est plus explicite; il défend, avec le poète Mugglestone, le *collected self* et la communauté. Mugglestone est peut-être même plus orienté vers l'Autre que Roscoe Solley; pourtant, il a eu moins d'occasions (peut-être était-il moins motivé) de trouver un public à l'extérieur de sa région. Bien qu'il ait parfois eu envie de prendre position, même contre des étrangers — des fabricants d'autos peu sécuritaires, des patrons qui ne tiennent pas compte du fait que leurs mines sont dangereuses, etc. — Mugglestone situe plutôt le pouvoir et la responsabilité dans le *collected self*. C'est aux travailleuses et aux travailleurs eux-mêmes qu'il revient de trouver des solutions à leurs problèmes. Bien que notre opinion puisse différer de cette perspective manifestement non radicale, plutôt libérale, les idées et la vision qu'il nous présente d'un monde meilleur sont louables.

On ne peut pas écarter la poésie populaire en la considérant comme la voix de ce que les chercheurs en sciences politiques appelleraient «groupes aux intérêts particuliers». Bien que plusieurs poètes aillent à l'encontre de ce qu'ils considèrent comme étant le courant dominant — qu'il s'agisse d'un détenu texan qui persiste à nier la responsabilité de ses crimes ou d'un habitant de la

Pennsylvanie rurale qui écrit une polémique anti-avortement — on se doit de reconnaître la qualité dialogique de leurs œuvres. Une bonne partie de la poésie populaire ne serait jamais écrite si ses auteurs n'avaient pas le sentiment que l'opinion courante allait contre la leur et qu'il leur fallait donc convaincre; elle ne le serait pas plus si ses auteurs n'étaient pas de l'avis que l'opinion courante risquait d'ignorer leur point de vue, de l'oublier ou de ne pas en tenir compte. Cela tient même pour des exemples moins évidents: des œuvres en apparence pleines d'humour, comme «The Bugs», de Solley, traitent du vieillissement et de ses conséquences; des exemples comme le *toast* soutiennent, en des termes extrêmement marqués, la domination des hommes afro-américains. L'aspect dialogique de la poésie populaire n'est pas présent seulement dans les œuvres qui sont explicitement argumentatives. La relation entre le Soi-poète-présentateur et l'Autre, le public, est au cœur même du processus de création de la poésie populaire et est le point d'appui de son interprétation.

Une grande part de ceux qui écrivent de la poésie populaire communiquent sous cette forme, parce qu'elle est une expression de leur opinion personnelle, qui devient mémoire pour les autres. Quelques-uns de ces «autres» sont des ethnographes; la négociation entre le Soi et l'Autre est au cœur des idées qui sont présentées dans ces articles, non seulement parce que la question de la représentation des peuples et des cultures cause des problèmes (voir, par exemple, Clifford, 1988), mais aussi parce que les ethnographes eux-mêmes sont souvent les réels interlocuteurs des poètes. L'incertitude postmoderne et la fragmentation ne sont pas des thèmes chers à la poésie populaire, selon les folkloristes cela est peut-être dû au fait que l'écriture des poètes populaires est basée sur des liens personnels, profondément émotifs.⁹ Les auteurs de ces articles parlent des véritables liens qui unissent de vraies gens. Pourtant, la plupart de ces chercheurs voient qu'en essayant de dire l'authentique, le vrai de la poésie populaire et de ses auteurs, ils s'engagent eux-mêmes, de même qu'ils engagent leur projet d'analyse et de description ethnographique. Ce n'est pas une coïncidence si tous les collaborateurs de ce numéro définissent les poètes par la façon dont leur vie reflète leurs poèmes (bien que ce reflet soit plus indirect dans le poème qu'étudie Lyon). Ces perspectives ne sont pas postmodernes, mais les poèmes expriment des visions globales et modernes pour faire face aux réalités fragmentées de la postmodernité. Ce que ces textes disent de leur public et de la culture dont ils sont issus est aussi implicite dans la plupart des articles. Cependant, sauf en ce qui concerne celui de Lyon, les articles sont explicitement centrés sur ce que les poèmes laissent entrevoir des poètes; les lecteurs peuvent aussi tirer des poèmes des renseignements sur leurs analystes (cela est très évident dans le cas de l'article de Kane).

9. Voir, par exemple, les travaux cités dans l'excellent ouvrage de Grossberg, Nelson et Treichler, *Cultural Studies* (1992).

Qu'est-ce que ces articles suggèrent sur la *praxis* du folklore? La question la plus fondamentale est l'utilisation que l'on fait de ces textes. Aussi longtemps que les folkloristes croiront que leur travail est le reflet de quelque réalité, aussi longtemps qu'ils croiront qu'il reflète les individus, les groupes et les sociétés qu'ils rencontrent — et cela reste certainement le but principal des sciences sociales et des humanités — ils devront se résigner au fait que ce monde n'est pas idéal. Lorsque nous sont offertes des perspectives différentes ou un monde meilleur (comme celui que Renwick défend dans sa description du *collected self* de Mugglestone), nous devrions certainement les signaler. Mais si nous travaillons avec un cordonnier jugé pour collaboration qui essaie de justifier ses actions passées (comme dans l'article de Vera Mark), ou avec une déclaration misogyne (comme dans celui de Kane), nous devrions avoir le courage de faire face à notre corpus et à nos sentiments vis-à-vis ce dernier. En outre, nous devrions avoir le courage de voir comment cela affectera notre présentation de ce corpus.

Ainsi, *Shakespeare* — en ce qui concerne la poésie populaire et ses poètes — se révèle important, non pas en tant que reflet de la sentimentalité dépourvue d'esthétisme de la communauté (le point de vue littéraire), ni en tant qu'expression positive d'une utopie (son propre point de vue): *Shakespeare* met au premier plan des questions fondamentales dans l'écriture descriptive folkloristique et ethnographique. Alors que Burns, Lyon et Renwick perçoivent *Shakespeare* dans les qualités réalistes, voire fonctionnelles de la poésie qu'ils ont choisi d'examiner, Baldwin, Kane et Mark s'engagent dans l'analyse de la relation entre l'action et le contexte dans la (re)production et la réception *Shakespeare*. Les folkloristes sont avant tout des (re)producteurs; ils ne devraient pas se limiter au rôle de spectateurs et de voyeurs.