

Poètes et farceurs : innovation et perturbation dans le rituel et le mythe

Jerome Rothenberg and Robert Charbonneau

Number 106, Fall 2010

Rituels

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62708ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rothenberg, J. & Charbonneau, R. (2010). Poètes et farceurs : innovation et perturbation dans le rituel et le mythe. *Inter*, (106), 36–41.

Poètes et farceurs : innovation et perturbation dans le rituel et le mythe

PAR JEROME ROTHENBERG



Dans la plupart des cas, la comparaison avec le farceur est au mieux suggestive ou se prête à la métaphore, mais pour d'autres, comme moi, il ou elle se manifeste très clairement comme faisant partie du poème. Pour les poètes américains, il apparaît le plus souvent sous les traits du Coyote, et c'est certainement le cas [...] dans la performance de l'artiste allemand Joseph Beuys *I Like America and America Likes Me* (une semaine passée enfermé dans une galerie avec un coyote).

Le contexte élargi à partir duquel je veux parler de la représentation du farceur (*trickster*²) suppose une grande sensibilité, non seulement à l'égard de la nature évolutive et déstabilisante des mythes et des rituels anciens, mais de leur influence dans l'œuvre et la pensée contemporaines. En dire autant au départ implique un désintéressement relatif pour les autres formes de mythe et de rituel – formes où il serait plus difficile de situer le personnage du farceur et qui seraient en dehors du registre qui m'intéresse le plus dans le travail, soit l'art et la poésie, de mes contemporains et de mes proches contemporains. Je vais donc débiter avec ce qui m'intéresse dans les anciennes incarnations de farceurs et de clowns sacrés, et je partirai de là pour expliquer comment le farceur en tant que tel est apparu à un point crucial de l'évolution de mon travail.

Farceurs et clowns sont des figures (mythopoétiques) difficiles à saisir : elles sont apparues progressivement dans notre poésie et notre poétique par tant de voies différentes et à des degrés si variés, à la fois, d'attraction et de méfiance, que j'ai bien peur que mon propos puisse confondre autant que clarifier. Or, je ne suis pas contre la confusion – vraiment – et, vous le verrez, ce que je crois essentiel au mythe et au rituel est, dans un certain sens, la disposition à bien accueillir les récits contradictoires à propos de ce que nous sommes, d'où nous venons et où nous allons. J'ajouterais : le rituel, que la plupart d'entre nous considèrent sans doute comme une suite bêtement répétitive d'événements (généralement religieux) figés et invariables, laissant très peu de place au changement et à l'invention, le rituel, donc, était programmé dans certaines cultures et religions très traditionnelles pour favoriser ou consolider le changement provoqué par les activités impromptues ou informelles qui venaient bouleverser l'ordre établi ou quotidien des choses et semer la confusion. Un chaos programmé et riche, quelquefois terrifiant, comme point de départ de la création d'un nouvel ordre – pour l'individu, le groupe, le monde.

Je vais présenter maintenant certains exemples de cet aspect du mythe et du rituel en puisant dans des exemples, non pas en provenance de la culture occidentale classique (ce que nous faisons parfois d'où je viens), mais plutôt de sources amérindiennes – ce qui révèle le point de vue relatif que nous, les artistes, entretenons par rapport au passé et à ce qui nous est distant culturellement. (Je vais comparer librement en tant que personne éloignée par la culture, mais rapprochée par l'art.)

Les Iroquois – du Nord-Est de l'Amérique – tenaient une cérémonie-rituel qu'ils appelaient *ononharoia* : littéralement, « tourner le cerveau à l'envers ». C'était une fête du rêve à grande échelle : l'évocation et la réalisation collectives des rêves individuels, souvent précédées d'une variété de cérémonies d'interprétation des rêves. Les rêves étaient considérés comme des désirs secrets de l'âme, des désirs qui pouvaient être dangereux et destructeurs si laissés non satisfaits, et leur réalisation dans l'*ononharoia* était en quelque sorte un psychodrame accepté culturellement. Je résume certains d'entre eux dans *Dreams Events*, en voici deux :

Photo : Caroline Tisdall, 1974.

Dream Event One

Après avoir fait un rêve, laisser quelqu'un d'autre deviner ce que c'était. Puis laisser tout le monde le rejouer collectivement.

Dream Event Two

Laisser les participants courir au centre du village, en interprétant leurs propres rêves et en demandant aux autres de les deviner et de les satisfaire.

Le rêve lui-même était la porte d'un autre monde : le monde du rêve, le monde du mythe, comme à l'envers du nôtre ; le lieu des désirs secrets, perçus à l'envers. L'*ononharoia* – tourner les pensées à l'envers – était une évocation du rêve en tant que mythe.

Les renversements constituent donc une façon usuelle de participer au, de pénétrer ou d'évoquer le mythe, cet état primordial et toujours existant que les aborigènes australiens appellent *alcheringa*, « période de rêve ». Chez les Indiens huichols du Mexique, les participants à la cueillette annuelle du peyotl pénètrent dans une période de rêve semblable et deviennent eux-mêmes les dieux et les ancêtres du rêve (notre Père le Soleil, le Premier Chaman du Feu, notre Mère le Maïs, notre Frère aîné le Chevreuil, et ainsi de suite) alors qu'ils progressent vers Wirikuta, le centre mythique des dieux et du peyotl. Le *marakame* – le chaman ou meneur du rituel – donne à chacun un nom et il crée (littéralement, rêve) un nouveau langage pour dialoguer, avec des significations, des noms de choses, qui sont l'inverse de ce qu'ils connaissent dans leur village. Le chaman Ramon Medina Silva expliquait ainsi à l'anthropologue Barbara Myerhoff :

C'est le *marakame* qui dirige tout. C'est lui qui écoute dans son rêve, avec son pouvoir et sa connaissance. [...] Puis il dit à ses compagnons, regardez, maintenant nous allons tout changer, toutes les significations, parce que c'est ainsi qu'il le faut avec les *hikuritmates* [les pèlerins du peyotl]. [...]

« Regardez », dit le *marakame*, « quand vous dites "Bonjour", vous voulez dire "Bonsoir". Tout fonctionne à reculons. Vous ne serrez pas la main, vous serrez le pied. Vous soulevez votre pied droit pour serrer le pied de votre compagnon. Vous dites "Bon après-midi", mais c'est seulement le matin. »

Donc le *marakame* leur parle, comme il l'a rêvé. Et il rêve différemment chaque fois. Chaque année, il change le nom des choses d'une façon différente parce que chaque année le *marakame* rêve à de nouveaux noms. Même si c'est le même *marakame* qui dirige la journée, il change pour de nouveaux noms chaque fois³.

Le travail des chamans (traditionnellement des guérisseurs : maîtres de l'extase et de la transe, nous dit Mircea Eliade... des techniciens du sacré !) consiste à explorer et à créer l'extraordinaire (le « merveilleux » d'André Breton et des surréalistes), à explorer et à créer au moyen de la transe et en contrôlant la langue et le rythme, et ainsi de suite (car il a déjà été dit quelque part que celui qui contrôle le rythme *contrôle* vraiment). Du point de vue de la conscience ordinaire, ce travail du chaman est désorientant, effrayant, et le chaman (lui-même ou elle-même) ressent souvent la terreur : une terreur de la mort et de la maladie – pour guérir la terreur de la mort et de la maladie –, une terreur de l'âme, sorte de folie-psychose,

quand nous l'expérimentons. « J'ai déjà guéri la mort quand j'étais jeune », nous dit Essie Parrish, chaman indien pomo, et Sanimuinak, chaman esquimau, décrit sa quatrième vision et sa mort psychique de la façon suivante :

Je suis allé à l'intérieur des terres à Tasivsak. Là, j'ai tiré une roche dans l'eau qui a provoqué un grand chaos, comme une tempête en mer. Quand les vagues se sont rencontrées, leurs crêtes se sont aplaties sur le dessus, et quand elles se sont entrouvertes, un ours énorme est apparu. Il avait un très gros museau noir et il nageait vers la rive. Il se coucha sur la plage et la terre s'est écroulée sous son poids. Il se leva et il m'encercla, me mordit dans les reins et me dévora. Au début, ça faisait mal, mais après les sens m'ont quitté ; mais tant et aussi longtemps que mon cœur n'a pas été dévoré, je suis resté conscient. Mais quand il m'a mordu le cœur, j'ai perdu connaissance et je suis mort⁴.

Dans les rituels de guérison eux-mêmes, la terreur est ravivée, et le rythme régulier du tambour du chaman (et du cœur ?) est submergé par la frénésie de la possession – comme nous le dit le chaman Kirgiz-Tatar, il « tourne autour de la tente, en sautant, en rugissant ; il jappe comme un chien, renifle les participants, mugit comme un bœuf, souffle, crie, bêle comme un mouton, grogne comme un cochon, hennit, roucoule, imitant avec une précision remarquable le cri des animaux, le chant des oiseaux et le bruit de leur envolée, et ainsi de suite, tout cela impressionnant vivement l'assistance ».

À de tels niveaux de frénésie – dissociation hallucinée –, le chaman ressemble beaucoup au clown sacré traditionnel : un personnage à la fois comique et terrifiant, qui entre dans le rôle du clown, comme le chaman, à travers une expérience altérant la conscience et la submergeant. Le clown sioux, l'*heyoka*, acquiert sa force en personnifiant le tonnerre : une sorte d'aile difforme, qui « n'a pas de pieds, mais d'énormes talons et qui n'a pas de tête, mais possède un large bec ; sa voix est le tonnerre, son regard les éclairs ». Le clown, tout comme le chaman, parle une langue inversée et il a le droit de rompre les formes rigides des cérémonies établies, comme ceux qui ont déjà vu les clowns pueblos le savent, lorsque, par exemple, ils parodient le sacré en effectuant des mouvements à contresens autour des danseurs masqués kachinas. L'anthropologue indien pueblo Alfonso Ortiz décrit les clowns comme des antiritualistes (une expression qui rappelle l'anti-art des artistes de notre propre monde), mais ils pourraient tout aussi bien être décrits comme des ritualistes du désordre : libres et improvisateurs dans leurs mouvements et leurs innovations, aux limites d'un théâtre dont un ritualiste moderne comme Artaud a déjà rêvé. Il en est ainsi de la description des clowns sacrés de Banelier en 1880 :

Ils couraient après elle, la rattrapaient et la projetaient au sol au centre de la place ; puis alors que l'un d'eux singeait la pénétration par derrière, un autre mimait le coït contre sa tête. Bien sûr, tout était simulé et les actes n'étaient pas réels, car la femme était habillée. Le personnage nu se masturbait au centre de la place, ou très près du centre, en se servant en alternance d'un tissu noir et de sa main. Tout le monde riait.

Voilà une chose que le cadre du rituel-performance rend possible : une libération à peine contrôlée du potentiel sauvage de la psyché humaine. Le comportement ritualisé de la Crow Indian Crazy Dog [Warrior Clown] Society est un autre exemple :

Crazy Dog Events

1. Agir comme un chien fou. Se revêtir d'écharpes et d'autres vêtements fins, porter des clochettes et danser le long du chemin en chantant des chansons de chien fou une fois que tout le monde est allé se coucher.
2. Parler à contresens : dire le contraire de ce que l'on veut dire et faire en sorte que les autres répondent le contraire de ce qu'ils veulent dire en retour.
3. Se battre comme un fou en se ruant sur un ennemi et en lui offrant de vous tuer. Creuser un trou près d'un ennemi et, lorsque l'ennemi s'en approche, sauter dessus et le repousser.
4. Se peindre en blanc, monter un cheval blanc, couvrir ses yeux et le faire sauter par-dessus une falaise, jusqu'à l'écrasement.

De nos jours, certaines de ces choses existent encore comme dans les renversements de rôles du Mardi gras et, malgré le risque de banaliser, dans les actions des clowns, au cirque et dans les films, de même que dans les paroles et les gestes des grands comiques. Et peut-être y a-t-il un reflet encore plus fort et délibéré dans le travail de certains poètes et artistes : ceux qui créent un espace expérimental pour défier et transformer... quoi ? Une réalité limitée... le fallacieux et illusoire ordre des choses... l'étroitesse de la vision politique... De la spontanéité et du ras-le-bol Dada, en passant par l'évocation surréaliste des rêves individuels et collectifs et l'humour noir, jusqu'aux avant-gardes des années soixante et soixante-dix (et au-delà), dont les rituels publics (et privés) ont pris forme en tant qu'happenings, danses de transe, méditations sonores, méthode aléatoire systématique, provocations dans la rue, Holy Actors [danse-théâtre expérimentale], art et musique corporels, son et textes mantriques, visions, théâtres de la « cruauté » et de l'« hystérie », tout ça va à l'encontre des attentes du « réel » et de ce qui est considéré comme un « comportement sain ». Un chaos programmé, à l'intérieur duquel le cerveau est à l'envers, permettant à un nouvel ordre de venir au monde.

Jusqu'à maintenant, j'ai insisté sur les rituels de perturbation-désordre d'une forme généralement ouverte et innovante, quoique que ce ne sont pas les seuls rituels existants (la plupart des rituels sont en effet très sobres : éparpes, minimaux et intensément répétitifs, à défaut d'être sauvages, ou ennuyants jusqu'à rendre fou). Mais allons un peu du côté des mythes, avec un point de vue quelquefois négligé, mais qui, pour les adeptes du mythe parmi nous (en contraste avec les ritualistes), pourrait constituer le noyau du sujet.

Plusieurs d'entre nous considèrent le mythe comme une histoire (singulière) de ce qui est arrivé (aussi singulièrement) à une époque lointaine (ou encore : une période de rêve, si vous voulez). Mais dans les traditions orales, les traditions de bouche à oreille, les mythes existent de bien des façons – comme des comptes rendus verbaux et individualisés, voire des spéculations, sur les origines. Raconter le mythe – raconter ce qui a été raconté – est en soi un rituel, une performance culturelle, et la forme du mythe, le fondement derrière lui, est une question sous-entendue ou une série de questions. Le conteur indien Seneca commence ainsi : « Un homme qui était un corbeau voyageait. Comme il marchait, il pensa : Qui suis-je ? D'où viens-je ? Où vais-je ? »

La réponse est le mythe, qui dans sa première utilisation en Grèce voulait seulement dire raconter ou marcher, puis devint l'action de raconter les choses fondamentales (raconter le bon vieux temps) et, seulement plus tard, une parole de moindre importance en contraste avec un second mode, le *logos*, qui fut un temps son synonyme. La source est traditionnelle, la façon de raconter est individuelle, de la bouche de chaque conteur ; ou, comme on le dit : « Certains disent ceci, d'autres disent cela. » C'est le cas de la Genèse biblique (le conte de la création pour le monde occidental), qui seulement sur le tard a

été codifié en une seule vision, la parole, les mots de Dieu – effaçant ainsi les autres versions, également vraies, et dont le souvenir n'a pas complètement disparu⁵.

Certains disent qu'Élohim – traduire par « Dieu » ou « les dieux » – créa le monde et l'homme en sept jours : en premier les animaux, puis l'homme mâle et ensuite la femme à son image (Genèse sacerdotale de la Bible).

Mais d'autres disent que Yahveh (le « nom » lui-même) créa l'homme mâle, avant les animaux, d'une poignée de terre, puis qu'il créa ensuite les animaux et la femme (Genèse de la Bible de Yahveh).

Et d'autres disent que Yahveh, comme le roi babylonien Marduk, brassa la mer appelée YAM, puis cassa le cou du serpent Rahab (serpent femelle) ; il leva le vent et attrapa YAM dans un filet, et de sa main transperça le serpent tordu (Livre de Job).

Encore, d'autres disent qu'El créa la Sagesse sous la forme d'une déesse qui nous raconte :

*En premier, je suis sortie de la bouche d'El
j'ai inondé la terre,
puis j'ai construit ma maison très haut,
mon trône est dans un portique de nuages.
Il m'a créée avant le monde.*

(Ecclésiastiques, Le livre de la sagesse ; La Sagesse de Ben Sira)

Et d'autres disent dans les propres mots de Dieu :

Ayant médité d'établir un fondement pour faire une création visible, // j'ordonnai dans les profondeurs que montât, visible, une des choses invisibles/ « Adoël – viens » – il vint et il était extrêmement grand/ je fis jaillir un grand feu/ son ventre devint une grosse boule/ « Délivre-moi Adoël et que soit visible tout ce qui naît de toi » // la lumière s'échappant de son ventre/ ouvrant tout ce je voulais comme forme // lumière mère de la lumière/ portant un Grand Siècle/ le ciel des étoiles/ et je vis que cela était bon.
(Livre des secrets d'Enoch)

Et d'autres disent que le monde fut créé par le rire :

*Les sept rires de Dieu
Hha Hha Hha Hha Hha Hha Hha
Chaque rire qu'il eut engendra les sept
Dieu Dieu Dieu Dieu Dieu Dieu Dieu
les précurseurs
qui regroupèrent tout en un seul*
(Livre secret caché de Moïse, appelé *Le huitième* ou *Le saint*)

Lévi-Strauss a ressenti un peu la même chose en écrivant à propos des versions du mythe d'Œdipe dans *L'étude structurale du mythe* :

Notre méthode [...] a éliminé un problème qui, jusqu'à présent, constituait l'un des principaux obstacles à l'avancement des études sur les mythes, c'est-à-dire la recherche de la vraie version ou de la première. Au contraire, nous définissons le mythe comme étant constitué de toutes ces versions ; autrement dit, un mythe demeure le même tant et aussi longtemps qu'il est perçu comme tel. [...] Par conséquent, non seulement Sophocle mais aussi Freud lui-même devraient être inclus parmi les versions cataloguées du mythe d'Œdipe sur le même pied d'égalité avec les versions plus anciennes ou apparemment les versions « authentiques ».

Une fois que cette façon de procéder est assimilée (pas nécessairement dans les mêmes termes que ceux de Lévi-Strauss), le passé mythique et le présent s'ouvrent dans un grand kaléidoscope d'images : une « collision des symboles » (selon les mots de Paul Ricoeur) qui est à la fois naturelle à l'esprit et constitue une protection sûre contre l'idolâtrie.

Chacune des vieilles cultures (cultures authentiques, ai-je voulu dire) possédait un tel trésor d'images – de spéculations concrètes ou réalisées, de miroirs de l'esprit – qui, mises ensemble, projetaient un monde imaginaire pour l'individu et la communauté. L'expérience d'un tel monde mythique est submergeante : « ce n'est pas une allégorie », a écrit Jung, « ce n'est pas juste une autre façon de parler [...], la description d'une chose à partir de l'image d'une autre [...] », mais une image qui nous est présentée par le monde lui-même. » Le mythe, ici, est une expression-projection d'une telle image, un monde d'images : des paysages imaginaires, des apologies, des théologies, dont les êtres apparaissent en rêve encore et encore dans le rituel... dans le rituel et à nouveau dans le rêve... en constante interaction entre eux.

Ces créations du rêve qui éclairent les anciens mythes et les rituels (non pas des objets statiques, mais des images en mouvement) vivent maintenant dans nos musées : *objet-ifnés*. C'est un fait : face à un masque rituel accroché sur le mur d'un musée – ou sur le mur de mon salon – j'aurai du mal à reconnaître une « belle chose » ou même (en me référant à son sens original et à son contexte) à ressentir l'envergure et la puissance de l'objet. Mais toutes ces choses sont là, stationnaires, figées, en opposition avec leur dynamisme, leur mouvement dans le rituel – quand elles sont mises en mouvement et mises en contact avec le mouvement, les corps qui dansent, les voix qui chantent, la présence des tambours et des cloches qui sonnent pour de vrai. Et c'est dans ces moments – comme chacun qui les a vécus le sait – que le mythe prend vie par la création : comme un théâtre qui est continuellement joué ou un théâtre à travers lequel nous évoluons aussi en tant que participants.

J'ai vécu une telle expérience et de façon très intense – ce que c'est que de vivre un mythe et comment le rituel (performance et création) participe au phénomène – dans des cérémonies traditionnelles des Indiens yaquis, à Tucson, en Arizona. Je vais décrire ce qui suit, non pas parce que le rituel, la création en question, m'a fait découvrir quelque chose de culturellement yaqui (je me sentirais stupide de prétendre cela), mais plutôt parce que la coïncidence de certaines images partagées (et des mythes) et leur apparition dans le rituel même ont suscité chez moi une réaction qui était clairement en dehors de l'expérience yaqui immédiate, mais qui était néanmoins provoquée par celle-ci.

Ces cérémonies – comme c'est si souvent le cas dans les rituels et dans la religion – sont syncrétiques : en termes artistiques, elles sont un collage d'éléments disparates fusionnés dans une nouvelle configuration. Les principales images religieuses sont à la fois catholiques et yaquis, avec de nombreux symboles, des textures et des sons provenant du Mexique, de l'Europe et d'autres sources américaines populaires. En termes yaquis – du moins ce que j'ai pu comprendre lors de conversations avec l'anthropologue Edward Spicer et le chef politique et cérémonial yaqui Anselmo Valencia –, il y a une séparation à la base entre le monde du village (en soi catholique et sacré) et le monde des fleurs ou le monde enchanté-éthéré (*sea aniya, huya aniya*) en dehors du village : le monde sauvage d'où viennent les vieux êtres mythiques yaquis, le Grand Chevreuil danseur et les clowns sacrés.

Dans la cérémonie de Pâques qui dure 40 jours, il y a dans le collage un curieux déplacement, une curieuse insistance dans le fait que les personnages costumés et les rôles de la Passion ne sont pas ceux de Jésus et de la sainte Famille, mais seulement ceux des persécuteurs et des détracteurs de Jésus : les soldats romains, les pharisiens vêtus de noir et ces clowns non sacrés appelés *chapayekas* qui sont bizarrement vêtus. Jésus est une statue de bois et plus tard (lorsqu'il renaît) une poupée de plastique, et les maîtres catholiques yaquis qui défendent l'église suivent une cérémonie stricte et appuyée sur les textes ; mais les pharisiens et particulièrement les clowns *chapayekas* rendent vivant l'aspect mythique en s'engageant dans des rituels souvent ouverts et improvisés, dont une moquerie cinglante de Jésus, représenté sous les traits d'un vieil homme avec une tête d'œuf, ainsi qu'un orchestre loufoque de clowns « ivres » qui célèbrent la crucifixion à minuit le Vendredi saint.

Le mythe de Jésus est évidemment le mythe que nous partageons, et les divergences par rapport à *ma propre* version apparaissent rapidement et sont compréhensibles – parfois même étonnantes. De la même manière, les clowns *chapayekas* – les principaux détracteurs de Jésus – se rapprochent par leurs actions et celles de leur autre appellation yaqui, *fariseos*, des ennemis bibliques de Jésus. Ils sont donc les « Juifs » de l'histoire – quoique rarement appelés par ce nom – et leur apparence actuelle réfère à un monde floral, même surréaliste, avec plusieurs masques représentant des animaux et des oiseaux, mais aussi des masques humains comme des Indiens à plumes, des pirates, des Nègres, des Arabes, des professeurs de collège, et ainsi de suite. Ils jouent leur rôle avec insistance et, tout au long de la période rituelle (pour les quatre ou cinq jours qui culminent et dont nous avons été témoins), ils deviennent très réels, très familiers, avant la bataille ultime du samedi matin : l'attaque de l'église et la défaite qui s'ensuit des *chapayekas*-pharisiens lors d'un drame rituel des plus animés, à la fois répété (planifié à l'avance) et improvisé. À la fin, les masques sont brûlés et les ceux de l'année suivante ne seront jamais vraiment les mêmes.

Pour moi, la nature syncrétique et le collage des masques *chapayekas* sont devenus, par la personnification, la réincarnation des Juifs que j'avais imaginée dans ma propre poésie et comme ils s'étaient concrétisés par le langage dans *Poland/1931*. J'avais souvent essayé de réaliser ces images dans des performances, mais en 1982 et à nouveau en 1983 les curieux déplacements dans le rituel yaqui ont été révélateurs comme jamais. Et il était clair dans mon esprit que la force de ce rituel résidait moins dans ses côtés répétitif et mécanique (le chant en latin des maîtres yaquis – catholiques, quoique je ne voudrais pas en diminuer l'importance) que dans le comportement généreux, étrange et largement imprévisible (mais de plus en plus réel) des *chapayekas* de même que dans l'étrange rencontre des mondes que leur présence a fini par représenter.

Voici le poème qui est né de cette expérience – en trois sections, incluant une section finale adressée à Anselmo Valencia, dans laquelle l'affirmation (idéologique) de ma part est que l'art et le rituel-mythe (Dada et Yaqui, dans mes termes) font tous les deux partie de la même expérience humaine :

[lecture de l'introduction de *Yaqui 1982*]

*the jews of ceremony
dance in the thin sand of
pascua pueblo in their pinhole
eyes new fires start
watched by ourselves & others
the bright memory of days to come
tomorrow but the face
back of the mask
is fathomless
the jews march through the night
clack-clack their sticks
speak for them
red & white
the tips like dagger points
& voiceless
they are the purveyors of the death of jesus
yaqui-style
they stomp & whip each other
thursdays the master jew
baldheaded man with droopy eyes
& half-a-beard
fresh crown of thorns over his ears
squats by the cross
black coated
in white jodhpurs
he is the man without the belt*

(el viejito)
 who seeks the heart of jesus
 in a box
 white-covered
 with lines of green above
 the flat red heart
 & silver rays
 he look into & sees
 a crucifix a water bottle
 flowers & candles
 then bangs his sticks
 together in a trance
 they lead him with a silky rope
 pinned to his shoulders
 jew & clowns
 how beautifully they walk
 the stations of the cross
 in yaqui
 the plaza stretches to infinity
 where the smallest freak is jesus
 & the angels sing

C'est à partir de ce monde de perturbations et de renversements, de rêves, de clowns sacrés et de chamans, de merveilleux et de surréalisme, de même qu'à partir d'une compréhension ancienne et nouvelle de l'humain maximisé, que le farceur nous apparaît. Il (ou elle, car j'ai aussi remarqué qu'il y avait des farceurs féminins) est la contrepartie mythique du clown sacré et le porteur des énergies qui provoquent la transformation des vieux mondes et la création du nouveau. Mais il est tout ça dans un contexte d'absurdité et de perversité qui maintient la réalité du clown dans un monde toujours comique, parfois terrifiant. Voici ce que j'ai écrit à propos de lui il y a quelques années, dans l'une de ses personnifications amérindiennes – celle du Vieil Homme-Coyote :

Le Coyote apparaît partout en Amérique dans le rôle familier du fauteur de trouble primordial, du chasseur de coq, etc., pour répondre à toutes les attentes dans le panthéon des êtres essentiels. [...] il n'est pas seulement la version frondeuse d'un personnage de Disney, il est comme les autres farceurs de l'Amérique tribale (le Lapin, le Corbeau, l'Araignée, le Geai bleu, le Vison, la Pierre à feu, etc.) le produit d'une imagination profonde et comique qui joue avec les réalités de l'homme et de la nature. [...] Avec le Corbeau, comme dans les autres religions indiennes, il apparaît en tant que Farceur suprême, mais aussi en tant que créateur de la terre et de toutes les choses vivantes. [...] Le Vieil Homme-Coyote est donc (aussi appelé ailleurs « le Coyote fou ») le créateur imparfait (= dangereux) d'un univers imparfait (= dangereux) – un point de vue, d'entrée de jeu, plus empirique et rationnel, qui présente moins de difficultés à rationaliser que le point de vue chrétien, c'est-à-dire un dieu et un univers parfaits, etc. [le poète indien Acoma Simon Ortiz écrit] : « *Existential man. Dostoyevsky coyote.* »

Comme plusieurs de ma génération, j'ai d'abord connu le farceur – ou plus précisément quelque chose qui se rapproche du farceur – à travers les images diluées et assainies des bandes dessinées et des films d'animation : Daffy Duck, Bugs Bunny, Krazy Cat et le personnage dérivé de façon frappante de Wile E. Coyote (parmi tant d'autres). C'étaient là des images et des personnages de l'enfance – je serais tenté de dire des « mythes » (mais je ne le dis pas) –, mais ce qui viendra à nous plus tard, avec grand étonnement, ce sera l'image grandeur nature du farceur. Les premiers à nous fournir ces images seront les chasseurs-cueilleurs d'une anthropologie antérieure : Paul Radin, surtout avec son œuvre classique *Le fripon divin*, mais aussi les textes notables de Melville Jacobs, d'Herbert Spinden, de Knud Rasmussen et d'autres. Ils ont été à ma disposition au

moment où j'assemblais mes premières recherches personnelles ethnopoétiques – *Technicians of the Sacred* et *Shaking the Pumpkin* – et, lorsque j'ai continué dans cette voie, il est devenu évident que le mythe du farceur (l'image et le personnage) allait au-delà du Coyote et des sources d'origine amérindienne. En effet, le farceur était, à tout le moins, une figure quasi universelle qui résidait sur tous les continents sous une forme ou une autre – à tel point que certains ont fini par le percevoir comme un archétype, un masque, implanté dans la psyché de tous les humains.

Lors de l'une de ces occasions (il y en a eu plusieurs), quand je suis entré dans cette vie de poète, j'ai senti que je faisais partie d'une lignée qui incluait des poètes plus vieux – des précurseurs – dont la vie et les actions ressemblaient à celles des anciens clowns et farceurs ou que leurs œuvres, leurs textes, incorporent un peu de cela. Dans les premiers cas – l'univers des poètes maudits, des transformateurs radicaux et des autotransformateurs (les « poètes caméléons », selon les mots plus anciens de John Keats) – plusieurs des poètes de mon époque étaient sous l'influence de certains prédécesseurs clés : Shelley et Keats, Hölderlin et Whitman, Rimbaud et Jarry, les dadaïstes et les surréalistes, Artaud et Duchamp, et plusieurs autres. (Nakahara Chuya, au Japon, pourrait constituer un autre exemple, si nous voulons nous rapprocher d'où nous sommes.) Leur travail, si nous le prenons au sérieux (et nous l'avons fait), en était un de transformation et de transgression (quelquefois comique, mais la plupart du temps non) – qui renouvelait et défiait les mondes et nous-mêmes, que nous pensions connaître, ou qui créait de nouveaux mondes, au-delà de ce que nous connaissions. Qu'ils n'aient été des farceurs au sens strict importe peu, il suffit que nous puissions les voir sous cet angle – et plus à notre convenance qu'à la leur. Il était aussi clair – et essentiel à leur signification – que, si leurs personnages et leurs œuvres ressemblaient à ceux des clowns sacrés et des farceurs, ils fonctionnaient sans l'approbation de la société au sens large, envers laquelle ils agissaient (souvent, mais pas toujours) en tant qu'avant-gardes en opposition.

Plus près de nous, à la fin de la Seconde Guerre, une avant-garde en opposition est aussi devenue proéminente, quelque chose que j'ai d'ailleurs décrit comme étant le second grand réveil de la poésie dans le siècle qui vient de finir. Si nous relient une telle avant-garde au travail perturbateur des clowns traditionnels et des farceurs, nous pouvons dès lors la voir comme un courant dominant pour l'art et la poésie de la période que nous venons de vivre. Son but, à la limite, était de tourner les esprits à l'envers et de tout remettre en question – un programme qui est apparu, à un degré ou à un autre, dans les mouvements et chez les poètes à l'échelle presque globale. C'est en quelque sorte ce que j'ai essayé de résumer il y a quelques années dans une vaste anthologie-assemblage en deux volumes de l'avant-garde du XX^e siècle intitulée *Poems for the Millenium*.

Pour vous donner une idée du moment où mon coéditeur et moi-même avons senti la présence d'une telle contrepoésie de transformation et d'opposition, je vous mentionnerai seulement les mouvements et les regroupements auxquels nous avons porté une attention spéciale : le groupe de Vienne en Autriche, les poètes Tammuzi au Liban et en Syrie, la poésie concrète à travers le monde, Cobra en Europe de l'Ouest (Copenhague, Bruxelles, Amsterdam), les Beat Poets aux États-Unis et, en extrapolant, les poètes d'après-guerre au Japon, les Misty Poets en Chine, les Language Poets aux États-Unis et ces cyberpoètes non identifiés de partout et de nulle part. (À ceux-ci, nous aurions bien pu en ajouter plusieurs, tant à l'échelle internationale qu'à celle spécifiquement régionale – à commencer par les artistes largement dispersés des mouvements situationnistes et Fluxus, ainsi que les premiers poètes de l'influent Gutai Group au Japon.)

Dans la plupart des cas, la comparaison avec le farceur est au mieux suggestive ou se prête à la métaphore, mais pour d'autres, comme moi, il ou elle se manifeste très clairement comme faisant partie du poème. Pour les poètes américains, il apparaît le plus

souvent sous les traits du Coyote, et c'est certainement le cas pour un poète amérindien comme Simon Ortiz, pour un poète non-indien comme Gary Snyder dans son essai *The Incredible Survival of Coyote* ou dans la performance de l'artiste allemand Joseph Beuys *I Like America and America Likes Me* (une semaine passée enfermé dans une galerie avec un coyote). À part ceux-là, d'autres poèmes en rapport avec le farceur incluent de grands ouvrages comme *Gunslinger* d'Ed Dorn, *Hero/Lil* de David Meltzer, *Coyote in Chains* de Michael McClure et *Loba* de Diana DiPrima, une œuvre centrée sur les femmes.

En ce qui me concerne, mon travail de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix incluait une anthologie de traductions à partir de narrations traditionnelles de farceurs. (Ces dernières ont été publiées accompagnées de commentaires dans des recueils tels que *Technicians of the Sacred* et *Shaking the Pumpkin*.) Simultanément, « j'explorais des sources ancestrales de mon propre monde de mystiques juives, de voleurs et de folie » – une description de mon œuvre dont j'espérais qu'elle attire l'attention vers ses qualités délibérément transgressives. De 1972 à 1974, j'ai vécu dans la réserve des Indiens senecas dans l'ouest de l'État de New York, là où j'ai fini d'écrire *Poland/1931* et où j'ai commencé l'écriture d'*A Seneca Journal*. La guerre du Vietnam servait de contextes national et international immédiats à cette époque, et nous en étions à la dernière phase de cette guerre qui avait déjà donné lieu à bien des protestations publiques qui, dans bien des cas, avaient aussi donné lieu à des actions qui ressemblaient à ces rituels du désordre et de la perturbation qui sont un aspect central dans plusieurs cultures traditionnelles.

Le poème ultime de *Poland/1931* était une courte histoire comique épique appelée « Cokboy », et c'est ce poème que je veux lire ici pour conclure ma présentation. Le titre, lorsqu'il est prononcé en anglais, veut dire quelque chose comme « pénis-boy », quoique l'épellation (c-o-k-b-o-y) soit aberrante – quelque chose qui vient d'une erreur de typographie ou d'épellation dans un poème du poète chilien Vicente Huidobro, autour de 1913, et c'est le mot anglais *cowboy* qu'on aurait dû lire. Malgré cela, à partir du moment où je l'ai vu, ce mot sonnait dans ma tête comme le possible nom d'un farceur ithyphallique du Nouveau Monde.

Il n'y a bien sûr aucune mention de ce qui précède dans le poème, seulement l'épellation du mot lui-même, ce qui peut paraître aberrant pour un lecteur anglophone. Ce qui est aussi aberrant, c'est l'accent yiddish que j'utilise au début du poème – accent qui est exagéré et loin d'être exact. C'est l'une des nombreuses voix que je me permets d'utiliser, passant sans avertissement d'une voix à l'autre dans ce poème : ma propre voix (peut-être) comme narrateur, la voix d'un farceur mythopoétique, la voix d'un explorateur-conquêteur rituel, les voix de Juifs et d'Indiens ancestraux, et ainsi de suite. Pendant la narration, d'autres personnages – à la fois historiques et contemporains – entrent en action : Baal Shem, personnage du XVIII^e siècle (fondateur du culte extatique hassidique du judaïsme orthodoxe) portant le chapeau à larges bords traditionnel qu'on appelle un *shtraimel* ; William Blake, le grand poète et visionnaire anglais ; et des personnages iconiques américains tels que le général Custer, Buffalo Bill Cody et le sénateur conservateur américain Barry Goldwater, qui est présenté seulement comme étant le « sénateur de l'Arizona ».

Après cette longue introduction, je vais maintenant vous faire la lecture de *Cokboy*. Je prétends ici que *Cokboy*, tout comme l'*Œdipe* de Freud tel que perçu par Lévi-Strauss ou *Gunslinger* de Dorn et *Coyote* d'Ortiz, devrait dorénavant faire partie des versions en bonne et due forme du mythe du farceur dont nous venons de discuter. Sinon, tant pis.

[Lecture de *Cokboy*, à partir du début]

*saddlesore I came
a jew among
the indians
vot em I doink in dis strange place
mit deez pipple mit strange eyes
could be it's trouble
could be could be
(he says) a shadow
aristeth from his buckwheat
has tomahawk in hand
shadow of an axe inside his right eye
of a fountain pen inside his left
vot em I doink here
how vass I lost tzu get here
am a hundred men
a hundred fifty different shadows
jews & gentiles
who bring the Law to Wilderness
(he says) this man
is me my grandfather
& other men-of-letters
men with letters carrying the mail
lithuanian pony-express riders
the financially crazed Buffalo Bill
still riding in the lead
hours before avenging the death of Custer
making the first 3-D movie of those wars
or years before it
the numbers vanishing in kabbalistic time
that brings all men together ■*

Conférence « Standing at the Margins-Crossroads of Culture : Poet as Trickster », prononcée à l'Institut des études culturelles de l'Université de Sapporo, Japon, le 14 mai 2004.

Notes

- 1 Une version antérieure de cet essai, « Innovation and Disruption as Ritual Modes », est parue chez Gavin Selerie dans *The Riverside Interviews 4 : Jerome Rothenberg* (Londres, Binnacle Press, 1984).
- 2 Nous avons rencontré de multiples traductions possibles pour le mot *trickster* : farceur, joueur de tours, fripon divin, magicien, sont autant de traductions de ce mot ; nous avons choisi ici de traduire *trickster* par farceur (ndlt).
- 3 Barbara G. Myerhoff, *Peyote Hunt : The Sacred Journey of the Huichol Indians*, New York, Cornell University Press, 1976, p. 185.
- 4 Gustav Holm, « Legends and Tales from Angmagsalik », dans William Thalbitzer (éd.), *Meddelsrom Greenland Series : Ammasalik Eskimo*, Copenhague, 1914, p. 298.
- 5 La plupart des exemples de la Genèse biblique dans le présent texte proviennent d'*Origins : Creation Texts from the Ancient Mediterranean* (Charles Doria et Harris Lenowitz, Anchor Books, 1976). Yaqui 1982, introduction.

Traduction : Robert Charbonneau.

Jerome Rothenberg est reconnu internationalement comme poète, performeur, traducteur et anthropologue avec près de 80 publications en poésie, en assemblages et en productions textuelles diverses, dont *Technicians of the Sacred*, *Shaking the Pumpkin*, *Revolution of the Word* et *Poems for the Millennium* (volumes 1 et 2, avec Pierre Joris). Son douzième livre, *A Book of Witness*, paraît en 2003 et le treizième, *Triptych*, en 2007. En 2008, sa publication *Technicians of the Sacred* est traduite en français par José Corti.