

Visualizing Space and Time in the Sound of Poetry

Dennis Tedlock

Note des éditeurs

La poésie peut prendre bien des formes. Elle peut inventer bien des formes, et elle se reconnaît sous bien des formes. Le travail d'ethnopoétique de Dennis Tedlock (Poetics Center, SUNY) nous rappelle que les modèles de présentation de la poésie que nous connaissons (lecture de livres de poésie, performance publique de lecture de poésie) ne constituent qu'un modèle culturellement déterminé. D'autres cultures, d'autres traditions, reconnaissent la poésie lorsqu'elle apparaît réalisée avec d'autres supports, ou se manifeste dans d'autres contextes de célébration collective.

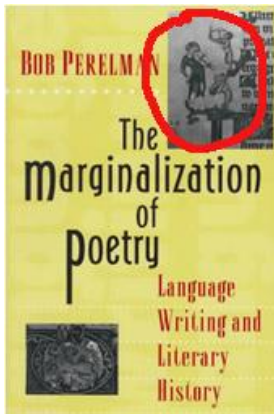
Ce qui nous a frappés dans le travail de Tedlock sur la poétique mésoaméricaine c'est combien ces pratiques en fait nous rapprochaient de notre propre archéologie poétique ou de pratiques expérimentales qui constituent autant d'événements à l'horizon de notre univers poétique. Parce que nous savons tous que la majorité de notre effort culturel en matière poétique est déterminé par le format que le livre offre comme support communicatif pour nos écrits et que le destin de ce support est en train de se décider en faveur de son obsolescence (voyez par exemple ces « liens » sur les sites des éditeurs qui disent : « Si vous souhaitez que ce livre apparaisse sur Kindle, cliquez ici »), il n'est pas indifférent de se tourner vers d'autres formes de pratiques pour interroger l'avenir car nous avons toujours indiqué notre intérêt pour la recherche plastique en poésie .

L'ethnopoétique nous aide à concevoir d'autres modes de production et de manifestation ; mais parfois, comme c'est le cas avec ces deux exemples que nous propose Tedlock dans « Visualizing Space and Time in the Sound of Poetry », les pratiques des autres nous renvoient simplement et inopinément vers un aspect de nous même, vers des potentialités que notre culture porte en elle-même et qui sont aussi nous-mêmes. L'exotisme de la pratique s'efface et c'est simplement une part *unheimlich* de nous-mêmes qui se révèle pour notre surprise et notre ravissement.

L'homme de Rabinal

Avant qu'il y ait des livres, il y avait de la poésie ; cette simple constatation laisse à penser que la poésie ne disparaîtra pas avec le livre, elle se confondra avec d'autres supports, elle se donnera d'autres formes. Avant d'imaginer ce qu'elles pourraient être, le texte de Tedlock sur le poème du « Man of Rabinal » nous rappelle que dans notre passé la poésie était *technospectaculaire* : le poète était un « beau jongleur » et venait accompagné de son instrument de musique, mais aussi, souvent d'un entourage hétéroclite de gens du voyage : les routes n'étaient pas sûres, entre les performances il fallait assurer les tâches quotidiennes, et les gens du voyage pouvaient apparaître lors de la performance comme faire-valoir, bouffon, assistant, porteur de sébile, etc.

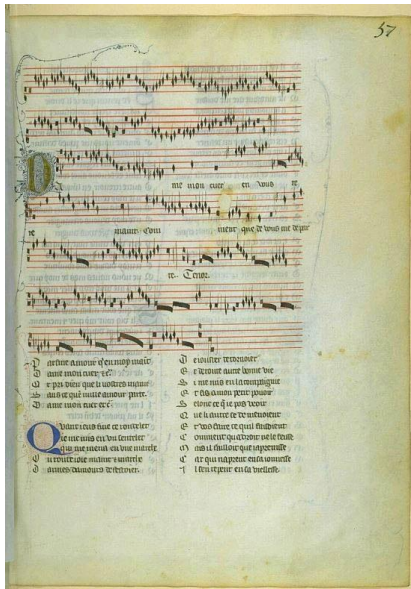




Le récital du troubadour ou trouvère constituait la principale distraction publique et son rôle était central dans la société du Moyen-Age. Dans son étude sur la « marginalisation de la poésie » Bob Perelman se souvient que le poète a d'abord été un « entertainer » indispensable à l'ordre social de l'époque; la couverture

de son livre inscrit en vignette ce statut social et public privilégié, image d'un temps révolu.

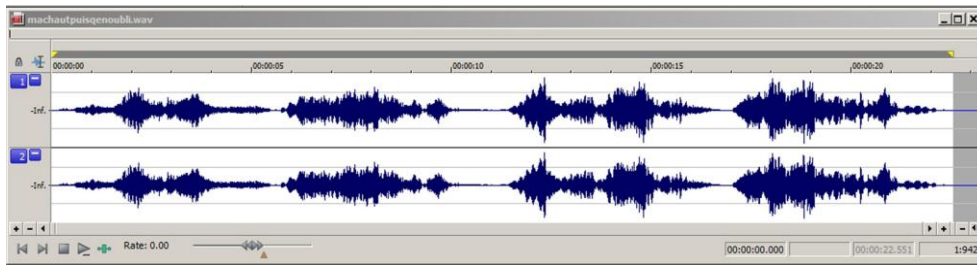
Jusqu'à l'apparition du livre (et contrairement à ce que l'on croit la première tentative de livre de Gutenberg [1450] n'a pas été la *Bible* [1455], mais un poème – apocalyptique) le poète se devait d'être aussi un compositeur. Ce fut le cas pour Guillaume de Machaut. Si l'on considère exclusivement les textes de Machaut, il est difficile de constater entre les



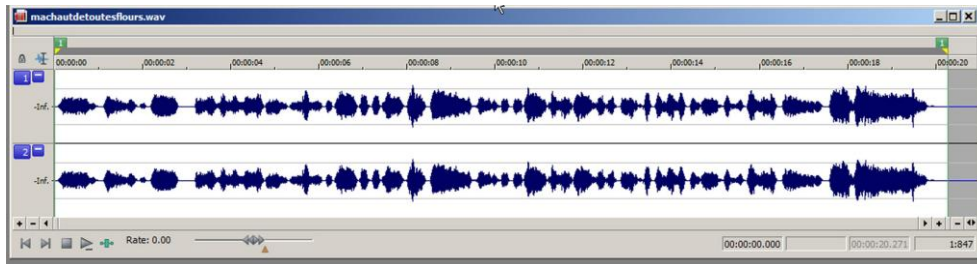
textes de grandes différences formelles qui permettraient de dire que tel texte est d'une humeur allègre alors que celui-ci est d'une facture plus tragique. Ce qui se manifesterait aujourd'hui par un ensemble linguistico-graphique (la forme spatiale du texte, le choix du vocabulaire, les tournures de phrases, etc.), était alors simplement

rendu par le type de partition musicale destinée à accompagner le texte. Les textes des poèmes « Puisqu'en oubli... » et « De toutes fleurs... » semblent

singulièrement similaires dans leur distribution graphique. Toutefois, puisque nous possédons les partitions pour ces deux pièces, si nous écoutons « Puisqu'en oubli... » avec son accompagnement musical, il est facile de se rendre compte qu'il s'agit d'un poème à la mélodie lugubre,



alors que « De toutes fleurs... » est une pièce allègre et vivace :



Partant de ce principe de conjointure prosodie/mélodie qui fait donc partie de notre archéologie poétique occidentale, Tedlock choisit, dans sa transcription du poème guatémaltèque « Man of Rabinal », de nous donner une représentation graphique du récitant dans son costume et d'ajouter les images de l'oscilloscope pour chaque ligne de texte afin d'en rendre la valeur sonore et ainsi capturer le rythme et le ton du phrasé, dimension inséparable du texte lui-même lors de la performance.

Notre Seigneur du Huit du Singe

Pour ceux qui ne se sont jamais arrêtés à la lecture des textes de Mallarmé dits « notes sur le Livre », le « Livre » de Mallarmé serait une

sorte de livre dantesque, similaire à tous nos livres, mais plus colossal puisqu'il aurait vocation à rassembler « l'explication orphique de la Terre », une sorte de Bible poétique en quelque sorte. C'est ainsi, par exemple que



l'interprète Klaus Scherübel dans son installation (Montréal, 2005). Il faut se souvenir, pour commencer que dans le passage le plus serré où Mallarmé décrit son projet, il parle de « maints tomes » et si le texte doit être architexturé et prémédité, il peut être fait de plusieurs pièces et

non pas se présenter comme une thaumaturgie divine : un monde confiné entre la couverture et le 4e de couverture.

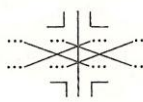
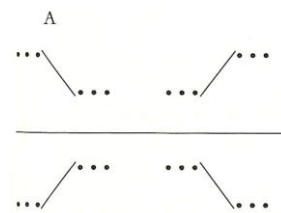
Qui plus est, dans ce même passage, Mallarmé manifeste déjà sa préoccupation pour la « pagination », car pour Mallarmé ce n'est pas le tout qui importe mais l'articulation des feuillets. Son travail expérimental échouera précisément sur cet aspect puisque la vision spatiale du montage des feuillets qui, pour Mallarmé, doivent composer la version publiée du « Coup de dés » ne trouvera jamais d'imprimeur capable de la réaliser car la vision butait sans cesse sur la nécessité routinière du brochage qui égalise la disposition spatiale des feuillets (voir par exemple les commentaires de Mallarmé à la suite de la première publication d' « Un coup de dés » dans *Cosmopolis* – 1897).

Cette conception fondamentale de déploiement des feuillets en encarts hors du volume où les enferme le brochage et la reliure trouve son extension dans la conception « ouverte » de la lecture que Mallarmé avance

dans ses « Notes sur le livre ». Pour lui la lecture, dans sa forme spectaculaire, n'appartient pas à la sphère privée de la lecture individuelle en chambre ; il faut en faire une célébration collective. Une scène mobile où le lecteur saura se déplacer afin d'avoir accès aux diverses lectures des feuillets par une multitude de lecteurs/orateurs distribués dans l'espace d'une grande salle. Au lieu d'acheter un livre, le lecteur achèterait ainsi un billet pour un « spectacle » de lecture, où, déambulant selon un parcours aléatoire ou fixe, il lirait (écouterait) les différents « passages » du texte. Passant-auditeur dans un vaste manège de lecture publique. Mallarmé a ainsi « chorégraphié » (« Donc les Lectures seraient à proprement parler le 3^e genre de ce qui existe (ou ballet-parades, articles-chansons) issu par deux fois de cette juxtaposition [...] donnant, parades, articles, la place publique ou Dr. Et chansons – ballet serre, et les deux combinées l'opération, avec modernité, les sens ou titres de la danse. » [Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1998, 580]) une multitude de parcours de lecture :

24 personnes à chaque lecture pour 24 feuillets
ou 24 1/2 f. 12 f.

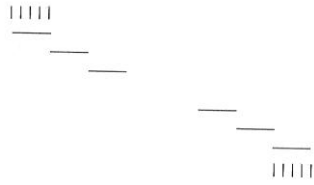
ainsi

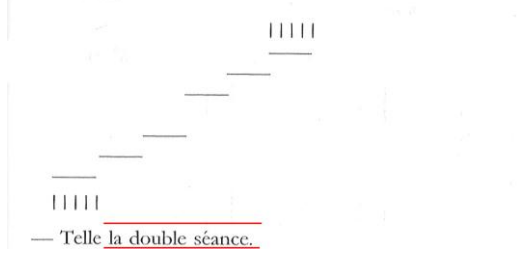
De toutes ces stratégies de lectures publiques, la plus connue est bien sûr celle dite de la « double séance »:

Le lecteur entre, par l'espace laissé vide par les sièges de droite et de gauche, et va directement au meuble — de laque — à demi plein évidemment en diagonale.

ainsi que suit



ration inverse faite relativement à la deuxième partie de l'auditoire. Il le lira donc et le redistribuera aux casiers mais inverses



La lecture publique du « Lord 8 Monkey » à Momostenango décrite par Tedlock réalise, dans son principe, ce que Mallarmé aurait voulu pouvoir faire pour dégager la poésie de son support livresque, pour rendre à la lecture de la poésie une forme contrainte (loin des « inspirations de hasard ») mais collective et spatiale dont le feuillet serait l'unité minimale. Différents textes sont performés par divers groupes simultanément et l'expérience communautaire se fonde dans l'écoute « périphérique » de l'ensemble des textes. On peut fort bien imaginer une telle lecture « simultan » pour « Un coup de dés » : chaque sous-groupe distribué dans l'espace d'une salle réciterait une partie du texte déterminée par sa nature typographique particulière, ou par le feuillet sur lequel le texte a été écrit.

Mars 2010

The transcription and translation of spoken words demands experiments that go beyond a choice between the standard verse and prose formats that have been handed down to us along with the roman alphabet. Among my more recent experiments are the two montages presented here. In the first one, the participants are all speaking at the same time but not in unison, and they are distributed unevenly in space. In the second, the distribution of the sounds

of a single voice in time produces a different structure than the one that would result from reducing the sounds to an alphabetic text and then scanning the result for lines of verse. In both montages the original language is K'iche', in the Mayan family.

1. Come here, great mountains

Thousands of pilgrims from all over Guatemala come together on the day 8 Monkey, which occurs at intervals of 260 days on the Mayan divinatory calendar. When I took the photograph, 8 Monkey coincided with February 12, 2005. The destination of the pilgrimage is *Ch'uti Sab'al*, « Little Place of Declaration, » in the town of Momostenango. There are scores of altars for praying and burning offerings like the ones in the picture, and each pilgrim returns to the same altar where he or she was initiated as an *ajq'ij*, « daykeeper » or diviner.

No one begins or ends a prayer at the same moment as anyone else, nor does anyone use exactly the same words in the same order as anyone else, nor does anyone repeat exactly the same words they used on a previous occasion. But somewhere near the beginning of their orations they all summon the patron of this day, saying something like, *Sa'j la Ajaw Wajxakib' B'atz'*, « Come here Lord Eight Monkey. » And all of them summon various deities who inhabit the sky, the earth, and the waters, along with the spirits of the dead — their own ancestors and everyone else who once lived on the face of the earth.

Walking among the pilgrims, a listener can focus on the words of the speaker who is nearest at the moment. More distant words fade away into a blur, like written words in the peripheral vision of a reader.



Sa'j la nima juyub?
 Come here great mountains
ch'uti juyub'
 small mountains
nima taq'aj
 great valleys
ch'uti taq'aj
 small valleys

Kasitab'ixak
 Make it flicker;
ra q'ani'ayopa,
 the yellow heat lightning
saqi'ayopa
 white heat lightning
ch'rele'el q'aj,
 where the sun comes out
chugajib'ed q'aj
 where the sun goes down
kajaxakat'aj
 four corners of sky
kajaxakat'alep
 four corners of earth

Sa'j la q'ani pila,
 Come here yellow spring
saqi pila
 clear spring
ayin cho, ayin plo
 all lakes, all seas
komon nantat
 all grandmothers/fathers
komon ebuchajawib'
 all mother/fathers

Sa'j la Ajaw' Wajxakib' B'atz'
 Come here Lord Eight Monkey
are k'u wa' nutak'atib'al, nupresentin
 here is my stake, my present
chakimach nu juyub'al, nutaq'ajal
 in front of my mountain, my valley
rech nuchak, nupatam
 for my work, my service

Sach'a la nu mak
 Pardon my trespass
Uk'ux K'aj,
 Heart of Sky
Uk'ux Ulew
 Heart of Earth

xuqijelo ri mach'ulik baq
 also the powdered bone
mach'ulik alep
 powdered earth
mach'ulik poq'aj
 powdered sand
qaman
 our mothers
qatat
 our fathers
qarit
 our grandmothers,
qaman
 our grandfathers
q'an'atag'aj'ob'
 do a favor

2. Come out, lord who is pierced

This is the opening speech of a play titled *Rab'inal Achi* or *Xajoj Tun*, « Man of Rabinal » or « Dance of the Trumpet, » performed each January in the Guatemalan town of Rabinal. The speaker is the actor at right, shown as he was costumed in 2005. His role is that of *Kaweq K'eche' Winaq*, « Kaweq of the Forest People, » and he addresses his speech to *Rab'inal Achi*, « Man of Rabinal, » shown at left. Pictured at the bottom is the director and producer of the play, José León Coloch, who takes the role of Kaweq for himself and teaches the other actors their lines, reading aloud from the manuscript he holds in his hands. On the occasion of the photograph, taken in 1989, he recited the speeches so that I could record them, using the equipment visible on the table.

The current manuscript, as can be seen in the picture, follows a prose format, and in this it is like its predecessors, dating back to the colonial period. When missionaries introduced the roman alphabet for the writing of Mayan languages, they taught only the prose format, since they heard no meter or rhyme in Mayan speech. It was not until the middle of the twentieth century that Western scholars recognized the existence of parallel verse in Mayan speech and writing. Since then, many Mayan texts have been published in a verse format, but in most cases the line divisions have been arrived at by scanning texts rather than listening to sound recordings.

Scanned Mayan texts and the accompanying translations are dominated by couplets. For example, a standard rendition of the present speech would contain such pairs of phrases as « so say my words before Sky / before

Earth » and « Sky / Earth then be with you sir. » But the sound of Coloch's voice reveals a different pattern. In the present transcription, divided into seven passages, his changes in amplitude and his silences are represented by the contours and flat lines of an oscillographic readout, running above a time scale with marks at half-second intervals. The sound of the sixth passage, which signals that the speech is coming to an end, has a two-part structure, but all the other passages are in three parts. In the first one, the division between *Katel uloq* and *uworom ajaw* is marked by a sharp drop in amplitude, while the division between *uworom ajaw* and *uk'aqom ajaw* is marked by a pause. In the remaining five passages all three parts are separated by pauses, with a general decline in amplitude from the first part to the third. Throughout the speech the pauses are similar in length, limited to a range between one-half and three-quarters of a second. Their sameness and their frequency make it clear that they do not result from the speaker's need to stop for breath, but are rather deliberate. In effect, they are rhymed silences.

7.

ʔiʔiʔi ʔiʔiʔi ʔiʔiʔi ʔiʔiʔi
 Come out! land where is planned land where is planned

ʔiʔiʔi ʔiʔiʔi ʔiʔiʔi
 appearance let make the first one when I'm finished with

ʔiʔiʔiʔi ʔiʔiʔiʔi ʔiʔiʔiʔi
 surrounding all the world the world all

ʔiʔiʔi ʔiʔiʔiʔiʔi ʔiʔiʔiʔiʔiʔi ʔiʔiʔiʔiʔiʔi
 say land of Villagers the land of Villagers Capote and Sakatele

ʔiʔiʔi ʔiʔiʔiʔiʔi ʔiʔiʔiʔiʔi ʔiʔiʔiʔiʔi
 say my words before Sky before Earth

ʔiʔiʔiʔiʔiʔi ʔiʔiʔiʔiʔiʔiʔi
 say my more words we are speaking with you all

ʔiʔiʔiʔiʔiʔi ʔiʔiʔiʔiʔiʔi ʔiʔiʔiʔiʔiʔi
 Sky-Earth then say with you all Man of Glory Man of Reason

Notes

It was my fieldwork with Zuni storytellers in New Mexico and my reading of Charles Olson's essays that first led me to break with standard practices in transcription and translation. For a recently revised transcription of a Zuni story told by Andrew Peynetsa, together with a sound file of his

performance, see my contribution to a special issue of *Interval(le)s*, titled *Transcribed Performance: 21st Century Talk Poetics*, at <http://www.cipa.ulg.ac.be/intervalles4/contentsinter4.php>.

For more on the Mayan divinatory calendar and the discourse of daykeepers, see Barbara Tedlock, *Time and the Highland Maya*, revised edition (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1992). On Mayan poetry and poetics in both hieroglyphic and alphabetic writing, see Dennis Tedlock, *2000 Years of Mayan Literature* (Berkeley: University of California Press, 2010).

A prose text and French translation of the Rabinal play were published by Charles Etienne Brasseur de Bourbourg in *Rabinal-Achi ou le drame-ballet du tun* (Paris: Arthus Bertrand, 1862). A versified text and French translation were published by Alain Breton in *Rabinal Achi: Un drame dynastique maya du quinzième siècle* (Nanterre: Société des américanistes & Société d'ethnologie, 1994). Breton worked from the current manuscript of the play, breaking the speeches into lines on the basis of what he saw in the text. In the case of the opening speech he came up with six couplets (including the two Sky / Earth couplets discussed here) and interspersed them with three unparalleled lines, as contrasted with the six triplets and single couplet of the present transcription. For my own treatment of the complete play, based on sound and video recordings, see *Rabinal Achi: A Mayan Drama of War and Sacrifice* (New York: Oxford University Press, 2003).