

## THE FERTILE FIELDS OF THE UNPOETIC

by Rudolph Glitz

Poetry's relation to its own other, to the unpoetic in all its myriad manifestations, is much more complicated than it seems at first sight. Inherently dynamic, unstable, and even mysterious at times, it is also far from theoretically explored. This is not for want of curiosity: the challenge of the unpoetic has always haunted poetic manifestos and discussions, it is directly addressed by a conference at the University of Amsterdam this year, and some of its most notable ways of making an impression are illustrated by the present issue of *La Traductière*. As the contributions to this volume show, the first thing to note about the unpoetic is its widespread intrusiveness. Poetry and the unpoetic are not mutually exclusive – no matter how strongly and laudably individual writers or schools may emphasise the separation of poetry from such unpoetic matters as commerce, propaganda, purposeful functionality, colloquial language, raw materiality, Romanticist kitsch, logic, administration, or the coldly scientific. The border between the inside and outside of the poetic domain keeps getting crossed in both directions. On the one hand, some poems turn into best-selling commodities, advertising slogans, political anthems, signs of educational status, sources of scientific metaphors, paper planes, or even instruction kits by which we, quite practically, manage our lives. On the other hand, there are for example the many fields of the word not usually associated with poetry, but whose variously wholesome products we still happily incorporate into our poetic diet.

I am using the word 'diet' quite deliberately here. For given their complex and sometimes organic interactions, it seems much apter to use metaphors of feeding than, say, fire and water when conceptualising poetry's relation to the unpoetic. Although Henry James referred to the nineteenth-century novel à la Tolstoy when he spoke of the 'loose baggy monster' of literature, poetry as a genre has actually proved no less voracious over time. Already Wordsworth and Coleridge's *Lyrical Ballads* show the tendency of at least modern poetry to appropriate and ingest what was previously outside it. In the case of the Romantics, as Wordsworth's ground-breaking preface points out, the nourishment in question consisted of 'incidents and situations from common life' served up in 'a selection of language really used by men' (which also means women here). To us, this kind of writing might long have become a standard poetic fare, yet at the time the two authors were clearly worried about their readers' ability to swallow their revolutionary creations:

"They who have been accustomed to the gaudiness and inane phraseology of many [eighteenth-century] writers, if they persist in reading this book to its conclusion, will, no doubt, frequently have to struggle with feelings

of strangeness and awkwardness: they will look round for poetry, and will be induced to inquire by what species of courtesy these attempts can be permitted to assume that title."

In other words: is this still poetry? As it happened, readers said yes and quickly learnt to value the originality of their two chefs. Originality itself became an increasingly important part of what we expect from poetry, which, together with modernity's continual acceleration and consumption speed, led to a positively Rabelaisian gobbling up of new materials, formats, and linguistic registers.

Cultural pessimists might argue that in our postmodern present the fields of the word have been permanently harvested, that poetry and its practitioners have finally run out of fresh food and, like bored monkeys in the zoo, started playfully to regurgitate and recycle the dishes of the past. This, however, would be pushing the conceit a little too far in my view, and in the process overlooking a curious resilience of many unpoetic materials when it comes to being poeticised. For it would be false to think, after the above thumbnail account of the history of modern poetry, that the latter has indeed simply absorbed all the subject matters and styles it ever made use of, and that, as a consequence, it has become too gargantuan in scope to leave much beside itself.

Take, for example, the inclusion into the realms of the poetic of the colloquial, of what the Romantics called the 'language really used by men'. Even after centuries of poetry which makes a point of including such language, doing so can still give a text the flavour of the new. As recently as May 2009, for instance, the *Boston Review* critic Stephen Burt characterised 'the new poetry, the new thing' as 'at home in portraits and still lives, in epigram and *quoted speech*' (my emphasis), and the 'new poets' as pursuing, among other things, 'restricted diction and – despite their frequent scepticism – fidelity to a material and social world'. Similarly, Philip Larkin's emphatically colloquial diction in 'This Be the Verse' was still perceived as shockingly fresh in the 1970s, more than one and a half century after the *Lyrical Ballads*. In fact, even today, when I read or play Larkin's own reading of

*They fuck you up, your Mum and Dad.  
They might not mean to but they do.*

to my Tarantino-trained and generally quite street-wise first-year students, I regularly get responses of laughter and surprise, followed by interpretations that clearly consider Larkin to be force-feeding poetry a morsel it might not lastingly keep down.

Yet what, if any, are the rules here? What keeps some fields perceptibly outside the poetic fence even after generations of poets have ventured there for firewood? And what makes other, formerly unpoetic areas get so thoroughly enclosed in the heartlands of the poetic that many readers and writers can hardly imagine poetry without them and vice versa? Metaphysical speculation and personal self-reflection would be

two obvious examples here. And what about permanent no-go zones or inedibles? Do they exist or can simply anything be turned into poetry under certain conditions? Adorno's radical dictum against poetry after Auschwitz suggests the former, existing Holocaust and post-war literature in general the latter. Content-related questions such as these call for sustained analysis and careful academic scrutiny. The highly volatile fluctuations of historical circumstance regarding language, culture, performance-situations, and so on clearly make all, or nearly all, the difference in such cases, and they need to be traced in appropriate detail before anything like regularities can even begin to emerge, let alone be mapped out.

Slightly less strongly affected by the vagaries of time is perhaps the formal side of the poetic-unpoetic dialectic, which I can only briefly touch on by invoking an old but still useful formalist concept. *Ostranenie* or 'defamiliarization' was coined by Viktor Shklovsky, for whom poetry (like all art) primarily served to 'to make objects "unfamiliar"' and thus break our automated habits of perception. Duchamp-style recontextualising alone can already achieve this effect, of course, e.g. when a previously unpoetic cookbook recipe were to be printed in a magazine like this one. Yet if we agree with what Marianne Moore writes in her own partly non-poetic meta-poem 'Poetry' – namely that 'one must make a distinction' and that a text does not automatically become poetry 'when dragged into prominence by half-poets' – we will probably look for more complex juxtapositions of poetry and its other before regarding the resulting compound as poetic on a higher level.

One of my own personal favourites is the 1982 poem 'Histoire' by the Oulipo member Harry Mathews (who also did something akin to the cookbook example in the literary magazine *Antaeus* once). Most notably in the present context, 'Histoire' combines a highly readable if somewhat clichéd urban love story with strikingly incongruous insertions of -isms. This is the first stanza:

*Tina and Seth met in the midst of an overcrowded militarism.  
'Like a drink?' he asked her. 'They make great Alexanders over at the  
Marxism-Leninism.  
She agreed. They shared cocktails. They behaved cautiously, as in a  
period of pre-fascism.  
Afterwards he suggested dinner at a restaurant renowned for its  
Maoism.  
'O.K.,' she said, but first she had to phone a friend about her ailing  
Afghan, whose name was Racism.  
Then she followed Seth across town past twilight alleys of sexism.*

As the subsequent sections continue to illustrate, we are basically dealing with two discourses blended together (though not quite to the extent of a smoothie): pulp prose and politico-academic jargon. Both of these constitute fields of the word that lie conspicuously far from the poetic. Thanks to Mathews's juxtaposition of them, however, they yield plenty of food for thought – about their range of meanings, their linguistic compatibility, our perception and reading habits, and, perhaps most importantly,

the awkwardly disparate yet also connected worlds they come from and usually denote.

I should add that the poetic quality of 'Histoire' seems also to be signalled in more conventional form. For the poem constitutes a metrically loose but still instantly recognisable sestina, which is notorious for being one of the most complex and difficult-to-pull-off verse forms in the English tradition. Formal patterns and artifice – or defamiliarization techniques, as Shklovsky would call them – have always been helpful in separating the poetic from other fields (despite the familiar argument that by themselves they do not make a poem). Yet in this case, I would still not read the text's sestina form as the source of its claim to being poetic. After all, the formal challenge of the sestina lies in fittingly repeating in each stanza exactly the same line-ending words in a changing but strictly prescribed order – a challenge that is manifestly avoided by Mathews: he simply slaps the various -isms down in the right order and lets our imagination take care of the fitting. Or is there perhaps more method to his apparent randomness? Would such a cop-out count in its own right as an ingenious response to the poetic challenge of the sestina, one that is comparable to how Alexander dealt with the Gordian knot? And most importantly, is the end result still poetic and am I right in quoting the text as a poem? This brings us to the question of how much and which variations of the undigestibly unpoetic a poem can stomach before it loses its poetic quality. I cannot give any answer, but will rather conclude with what, at the very least, should have become evident from my comments: namely that a poem can and in fact usually does stomach some of its other without ever quite digesting it, and that, if it lacked this unpoetic ingredient, it would probably, and paradoxically, turn out to be not more, but less poetic overall.

◉ ◉ ◉

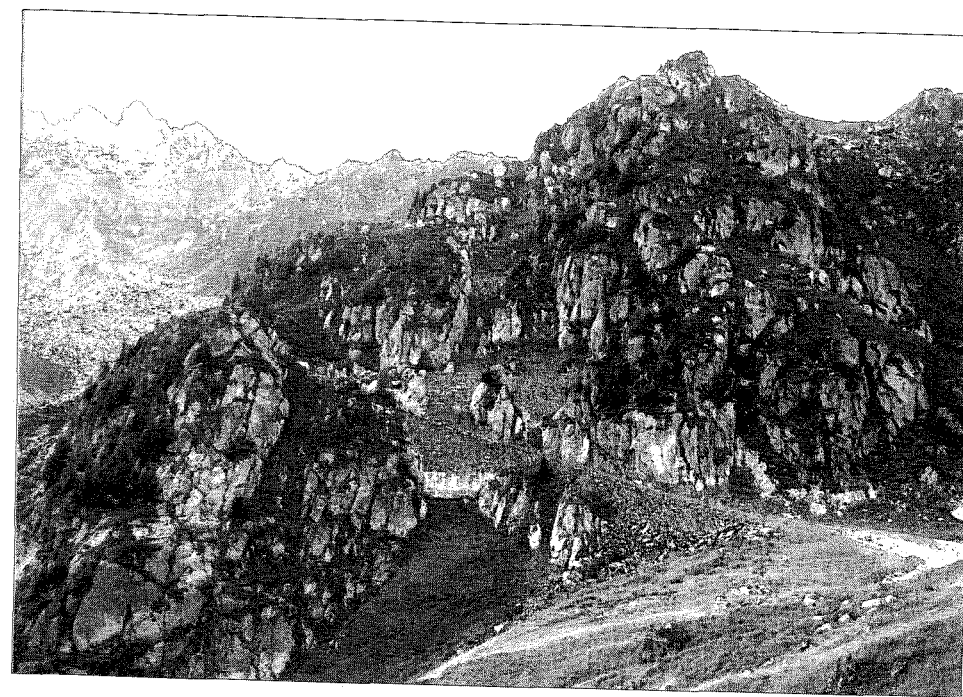
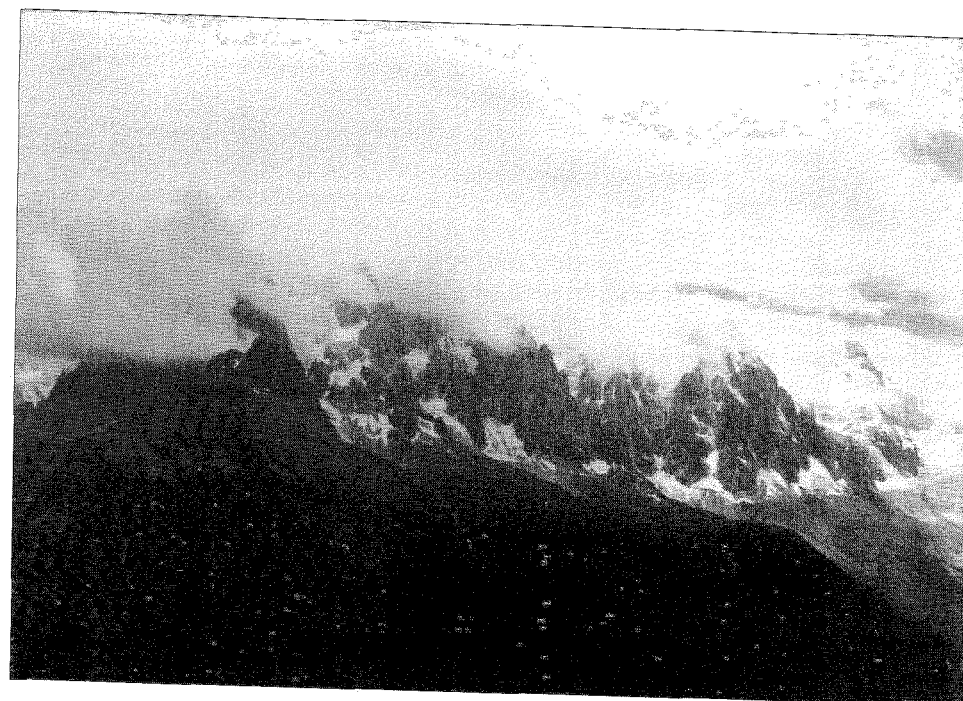
## LES CHAMPS FERTILES DU NON-POÉTIQUE

par Rudolph Glitz

traduction de Patricia Godbout

**L**e rapport qu'entretient la poésie avec son « autre », le non-poétique, dans ses multiples manifestations, est plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord. Intrinsèquement dynamique, instable, mystérieux parfois, ce rapport est loin d'avoir fait l'objet d'une attention théorique soutenue. Ce n'est pas par manque d'intérêt : le défi que pose le non-poétique hante depuis toujours les débats et manifestes poétiques, il fait l'objet d'un colloque à l'Université d'Amsterdam cette année et trouve des illustrations notables dans le présent numéro de *La Traductière*. Comme le montrent les diverses collaborations, la première chose à noter au sujet du non-poétique est sa présence intrusive. La poésie et le non-poétique ne s'excluent pas mutuellement, aussi éloquentes que soient les déclarations d'écrivains et de mouvements littéraires sur la séparation entre la poésie et des domaines non poétiques comme ceux du commerce, de la propagande, du pratique, du matériel et du fonctionnel, de la langue de tous les jours, du kitsch romantique, de la logique, de l'administration et de la science pure et dure. La frontière entre le dedans et le dehors est continuellement franchie dans les deux sens. D'une part, certains poèmes deviennent des produits qui se vendent bien, slogans publicitaires, hymnes politiques, symboles de niveau d'éducation, sources de métaphores scientifiques, avions de papier ou même guides pratiques grâce auxquels nous menons très concrètement notre vie. De l'autre, il y a tous ces champs de la parole qu'on n'associe généralement pas à la poésie, mais dont nous incorporons les ingrédients plus ou moins entiers à notre diète poétique.

J'utilise ici sciemment le mot « diète ». Car, en raison de leur interaction complexe et parfois organique, il me semble plus approprié de recourir à des métaphores relatives à la nourriture – plutôt qu'au feu ou à l'eau, par exemple – afin de rendre compte des liens entre la poésie et le non-poétique. Même si c'était aux romans du dix-neuvième siècle dans le style de Tolstoï que se référait Henry James quand il décrit la littérature comme un « monstre énorme informe » (*loose baggy monster*), le genre poétique a fait la démonstration d'une aussi grande voracité. Déjà dans les *Ballades lyriques*, Wordsworth et Coleridge exposaient la tendance de la poésie moderne, à tout le moins, à annexer et à ingérer ce qui lui était jusque-là extérieur. Dans le cas des romantiques, comme le souligne Wordsworth dans sa célèbre préface, la nourriture en question est faite « des incidents et des situations de la vie courante » relatés « dans le langage que les hommes utilisent réellement » (ce qui inclut, en l'occurrence, également les femmes). Si, pour nous, ce type d'écriture est devenu depuis longtemps un mets poétique courant, il n'en demeure pas moins qu'à l'époque, ces deux auteurs s'inquiétaient vraiment de la capacité des lecteurs à ingurgiter leurs créations révolutionnaires :



DIPTYQUE DE PHILIPPE FABIAN, TECHNIQUE MIXTE PHOTOGRAPHIE : « HOMMAGE À FERDINAND HODLER »

« Ceux qui sont accoutumés aux ornements voyants et à la phraséologie creuse de bien des auteurs [du dix-huitième siècle], devront sans doute, s'ils persistent jusqu'au bout de leur lecture, lutter contre un sentiment d'étrangeté et de gêne. Ils chercheront partout la poésie et seront amenés à se demander de quel droit ces tentatives peuvent s'arroger ce titre.<sup>1</sup> »

Autrement dit : s'agissait-il toujours de poésie ? L'histoire a montré que les lecteurs ont répondu par l'affirmative et qu'ils ont appris très vite à priser l'originalité de ces deux chefs de file. Conjuguée à l'accélération et à la rapidité de consommation typiques de la vie moderne, l'originalité elle-même, devenue un ingrédient essentiel de ce que nous appelons aujourd'hui poésie, a mené à une ingestion franchement rabelaisienne de nouveaux matériaux, formats et registres linguistiques.

Les pessimistes de la culture rétorqueront sans doute qu'en cette ère postmoderne, tous les champs de la parole ont été moissonnés, et que la poésie et ses praticiens manquent désormais d'ingrédients frais à se mettre sous la dent ; tels les singes d'un zoo en proie à l'ennui, ils s'amuseront à régurgiter et à recycler les mets du passé. À mon avis, ce serait pousser un peu loin le bouchon et, ce faisant, ne pas prendre en compte une singulière résilience du matériel non poétique à l'égard de la poétisation. On aurait donc tort de déduire des quelques éléments d'histoire de la poésie moderne présentés ici que celle-ci a tout bonnement absorbé tous les sujets et tous les styles dont elle a fait usage, et qu'elle est devenue gargantuesque au point de ne laisser guère que quelques miettes à picorer autour d'elle.

Prenons, par exemple, l'entrée dans le champ poétique du langage familier, celui « que les hommes utilisent réellement », selon la formule employée par les romantiques. Le recours à un tel langage en poésie, aussi courant soit-il devenu depuis des siècles, peut encore de nos jours insuffler un vent de nouveauté à un texte. Encore tout récemment, en mai 2009, le critique Stephen Burt de la *Boston Review* affirmait que la nouvelle poésie donnait « dans le portrait et la nature morte, l'épigramme et la citation de paroles » (c'est moi qui souligne) et que les « nouveaux poètes » étaient notamment en quête « d'une diction sobre et – en dépit d'un scepticisme répandu – d'une fidélité envers le monde matériel et social ». De la même manière, le langage franchement familier du poème « *This Be the Verse* » de Philip Larkin était encore d'une choquante nouveauté au cours de la décennie 1970, plus de 150 ans après la parution des *Ballades lyriques*. Même de nos jours, quand je lis les deux vers suivants de Larkin à mes étudiants de première année plutôt dégourdis et fêrus de Tarantino, ou que je leur fais entendre la voix de Larkin lui-même les déclamant :

*They fuck you up, your Mum and Dad.  
They might not mean to but they do.*

Ils te foutent dans la merde, ton père et ta mère.  
C'est ce qu'ils font même si c'est pas leur intention.

cela suscite bien souvent des réactions de surprise et des rires, suivis d'interprétations qui laissent clairement entendre que Larkin fait avaler de force à la poésie un morceau qu'il n'est pas sûr qu'elle gardera.

On peut donc se demander : y a-t-il des règles en la matière, et si oui, quelles sont-elles ? Qu'est-ce qui explique que certains champs demeurent à l'extérieur de la barrière poétique même si des générations de poètes s'y sont aventurées pour y chercher de quoi attiser le feu de leur inspiration ? Et qu'est-ce qui fait que d'autres territoires autrefois extérieurs au domaine poétique soient aujourd'hui considérés comme en faisant partie intégrante, à tel point que nombre d'écrivains et de lecteurs ne pourraient guère imaginer la poésie sans eux, et vice versa ? Deux exemples patents seraient les spéculations métaphysiques et les réflexions personnelles. Concernant les zones interdites ou non comestibles, on peut se demander pour commencer si elles existent, ou si l'on peut au contraire, dans certaines conditions, faire flèche poétique de tout bois. Le mot d'ordre radical d'Adorno à l'encontre de la poésie, qu'il disait impossible après Auschwitz, va dans le sens de la première hypothèse, et la littérature sur l'Holocauste et l'après-guerre dans le sens de la deuxième. De telles questions relatives au contenu des poèmes requièrent très certainement une attention et une analyse soutenues de la part de chercheurs. En pareils cas, le caractère extrêmement changeant des contextes historiques dans lesquels s'inscrivent les langues, les cultures, les actes de parole et ainsi de suite font toute la différence, ou presque ; d'où la nécessité d'en préciser les contours avant de pouvoir identifier ne serait-ce que l'émergence de certaines constantes.

Pour traiter rapidement de la dimension formelle de la dialectique poétique/non-poétique, sans doute un peu moins soumise aux caprices du temps, j'invoquerai une idée formaliste qui n'est pas neuve mais toujours utile. On doit à Victor Chklovski d'avoir développé le concept de défamiliarisation, ou ostranénie, voulant que la poésie (comme l'art en général) serve principalement à nous rendre les objets « étrangers », ce qui nous permet de rompre avec nos automatismes de perception. Le seul changement de contexte à la manière de Duchamp peut évidemment produire pareil effet, par exemple si une recette tirée d'un livre de cuisine était publiée dans une revue comme celle-ci. Toutefois, si nous abondons dans le sens de Marianne Moore lorsqu'elle écrit – dans son propre méta-poème en partie non poétique intitulé « *Poetry* » – qu'« on doit faire une distinction » et qu'un texte ne devient pas de la poésie du simple fait « d'être mis en valeur par des semi-poètes », nous serons probablement à la recherche de juxtapositions plus complexes de la poésie et de son « autre » avant de considérer la combinaison qui en résulte comme ayant atteint un état de poésie supérieur.

Un de mes poèmes préférés à cet égard date de 1982 : il s'intitule « Histoire » et son auteur est un membre de l'Oulipo, Harry Mathews (qui a publié un jour quelque chose dans le style de la recette de cuisine dans la revue littéraire *Antaeus*). De manière notable dans le présent contexte, « Histoire » combine une histoire d'amour urbaine hautement lisible et un peu cliché avec l'insertion étonnante et incongrue de mots en -isme. En voici la première strophe...

1. William Wordsworth, *Ballades lyriques*, trad. Dominique Peyrache-Leborgne et Sophie Vige, Paris, José Corti, collection romantique n° 66, 1997, p. 64-65.



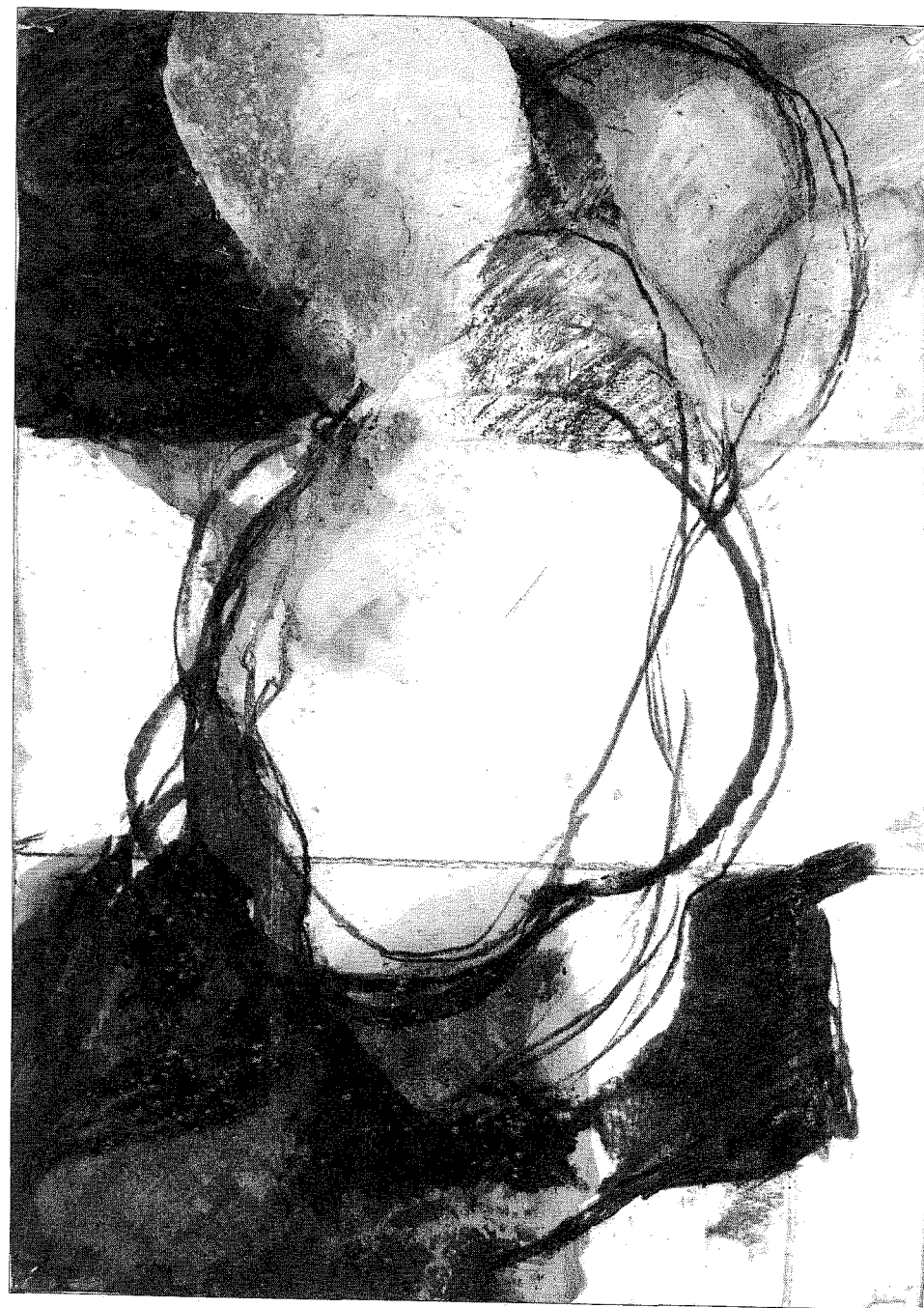
*Tina and Seth met in the midst of an overcrowded militarism.  
'Like a drink?' he asked her. 'They make great Alexanders over at the  
Marxism-Leninism.  
She agreed. They shared cocktails. They behaved cautiously, as in a  
period of pre-fascism.  
Afterwards he suggested dinner at a restaurant renowned for its  
Maoism.*

*'O.K.,' she said, but first she had to phone a friend about her ailing  
Afghan, whose name was Racism.  
Then she followed Seth across town past twilit alleys of sexism.*

Tina et Seth se sont connus au milieu d'un grouillant militarisme.  
« Je t'offre un verre ? », lui a-t-il demandé. On sert de bons Alexanders  
au Marxisme-Léninisme.  
Elle a dit oui. Ils ont pris l'apéro, chacun sur ses gardes comme à  
l'époque du pré-fascisme.  
Il a ensuite proposé qu'ils aillent dîner dans un restaurant réputé  
pour son maoïsme.  
Elle était d'accord mais elle devait d'abord passer un coup de fil à un  
ami dont l'afghan malade s'appelait Racisme.  
Puis elle traversa la ville avec Seth au-delà des ruelles mal éclairées  
du sexisme.

Comme les strophes suivantes continuent de l'illustrer, on a ici essentiellement deux discours mixés ensemble (mais pas tout à fait au point d'en faire une purée) : la prose sentimentale et le jargon politico-académique. Ces deux champs de la parole ont tendance à se tenir à bonne distance du poétique. Grâce à la juxtaposition qu'effectue Mathews, toutefois, ils nourrissent la réflexion : sur la gamme de leurs significations, leur compatibilité linguistique, notre perception et nos habitudes de lecture, et de manière sans doute plus importante, sur les mondes étrangement disparates et pourtant reliés d'où ils sont issus et qu'ils dénotent habituellement.

J'ajouterai que la poéticité d'« Histoire » semble également être signalée par sa forme traditionnelle. En effet, ce poème est une sestina, c'est-à-dire une forme versifiée immédiatement reconnaissable comme étant l'une des plus complexes et des plus difficiles à maîtriser de la tradition poétique anglaise. Les structures et les artifices de forme – ou les techniques de défamiliarisation comme les appelle Chklovski – sont toujours utiles pour séparer le poétique des autres champs (en dépit de l'argument répandu voulant qu'en eux-mêmes ils ne constituent pas un poème). Toutefois, dans ce cas, je ne dirais pas que c'est son appartenance à la forme de la sestina qui fait que ce texte est un poème. Après tout, le défi formel que pose la sestina réside dans la répétition, dans chaque strophe, des mêmes mots en position finale de chaque vers dans un ordre changeant mais strictement prescrit, défi que Mathews a tout bonnement contourné, en plaçant les mots en -isme dans le bon ordre et en laissant à notre imagination le soin de faire les agencements nécessaires. Ou y a-t-il plus de méthode qu'il n'y paraît dans ses choix en apparence aléatoires ? Une telle manière de se défiler ne peut-elle pas être plutôt perçue comme une réponse ingénieuse au défi poétique que pose la sestina, comparable à celle qu'apporta Alexandre



« CLAIR OSCUR » DE BÉNÉDICTE ADESSI : FUSAIN, ACRYLIQUE,  
TECHNIQUE MIXTE SUPPORT PAPIER, À PARTIR DE LÉONARD DE VINCI

au problème du nœud gordien? Et, ce qui importe plus encore, le résultat est-il toujours poétique et ai-je raison de le citer comme un poème? Cela pose la question de la quantité et du type de matières non poétiques indigestes qu'un poème peut absorber avant de perdre sa poéticité. Je n'ai pas la réponse à cette question, mais conclurai plutôt en affirmant une chose qui découle naturellement de ce que j'ai avancé jusqu'à présent, à savoir qu'un poème peut absorber et absorbe généralement une part de ce qui lui est autre sans jamais le digérer complètement et que si ces ingrédients non poétiques lui faisaient défaut, il serait sans doute, et paradoxalement, moins poétique au bout du compte.

◦ ◦ ◦

## Notes de lecture

### Frances Horovitz, *L'amour, la mort, l'éphémère*

préface de Roger Garfitt, traductions de l'anglais par Claude Held, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, coll. « Terre Vaste », 2010, 124 pages

La beauté, dans notre monde, est une chose rationnée, qu'on nous distille au compte-gouttes de façon à ne pas trop heurter nos sens. Pourtant, de temps en temps, une œuvre qui semble bien inoffensive nous extirpe soudainement de l'hédonisme tranquille auquel nous sommes confortablement accoutumés, pour nous donner une grande gifle et nous ouvrir d'autres perspectives. Les écrits de Frances Horovitz sont de cette trempe.

La poète britannique, disparue en 1983, nous a légué une œuvre riche et dense, bien que composée de peu de textes, qui a été publiée en 1985 sous le titre *Collected Poems* (Bloodaxe Books). La traduction de Claude Held, sous forme de simple petit livre blanc laissant toute la place au texte, dévoile avec subtilité quarante-six poèmes de Frances Horovitz. Il s'agit là d'un choix du traducteur, qui a sélectionné, comme le titre l'indique, des textes à propos de l'amour, de la mort et de l'éphémère.

À la lecture de ces textes, on retiendra surtout le rayonnement, l'éclat aveuglant d'une écriture comparable à une enseigne lumineuse un soir de pluie ; elle évoque, l'espace d'un instant, un soleil brûlant à destination de ceux qui ont perdu leurs illusions. On retiendra aussi une écriture nerveuse, qui donne au lecteur la sensation que ces petits instants furtifs du quotidien en appellent à tous, et sont aussi des moments qui lui appartiennent.

L'ordre des poèmes n'est pas étranger à cette sensation. En ouvrant le recueil avec « Bois d'hiver » (*Winter Woods*), le lecteur entre à pas feutrés dans l'univers de Frances Horovitz, son rapport à l'amour, à la vie, à la mort mais aussi aux petites choses de tous les jours, saisies dans une intimité furtive et à travers une écriture inimitable, sensuelle, corporelle même.

En ce qui concerne la traduction, il est clair que Claude Held possède une grande connaissance de l'œuvre de Frances Horovitz. Il nous livre ici un texte fluide et agréable à lire, qui laisse la même impression paradoxale de légèreté et de profondeur que le texte original, comme en témoigne l'extrait suivant :

#### *Old Song*

*Birdsong outside my window  
recalls tremblings of water.*

*I lay alone  
deep in ferns by the stream's edge;  
only the bee's hum  
and the labyrinthine murmurings  
entered my mind.*

*Birdsong and water bear away grief.*

*I walked alone through the mountain mist  
calling your name.*