

DOMAINE AMÉRICAIN  
POÈMES & POÉTIQUES

Russell Edson

**J**E N'AI PAS choisi d'écrire en prose, j'ai simplement choisi d'écrire. La prose vient si naturellement qu'on ne doit pas vraiment aller vers elle ; elle est déjà dans la bouche. Je n'ai jamais considéré la prose comme l'opposé du vers. J'ai surtout cherché à m'amuser, comme une planchette en mouvement sur une tablette de Ouija, parcourant des paragraphes posés sur des pages qui sans cela auraient été vides. Mon premier modèle fut un abécédaire datant de l'école maternelle et dans lequel il était question de Dick, de Jane et de leur chien, Spot. Ce manuel, qui n'avait aucune ambition littéraire, me fascinait, non pas par ce qu'il exprimait, mais plutôt comme un objet unique, vaguement parfumé par l'encre d'imprimerie. Des années plus tard, je devais acquérir ma première petite presse à main, et je devais aussi imprimer mon propre abécédaire, le point de départ de ma « carrière littéraire ».

L'idée de la forme et de la théorie est venue beaucoup plus tard, à l'époque où j'ai commencé à comprendre que la poésie n'était pas une technique, mais plutôt un état d'esprit.

De tous les arts, l'écriture — qui est prisonnière du langage — est le plus artificiel et, par conséquent, le plus humain. La conscience est notre trompe d'éléphant, notre évent de baleine, notre cou de girafe. Mais elle est

surtout ce qui nous différencie du reste du paysage rêvé de la planète. Et s'il est exact que nous ne sommes pas tout à fait éveillés, par comparaison les autres créatures sont des somnambules.

J'ai découvert que la principale fonction du poème en prose est de reproduire la découverte de la poésie. Car c'est bien la fiction qui, la première, a appris à parler à la poésie. En gros, il y a deux manières d'écrire. Il y a la fiction, le langage conscient. Et il y a la poésie, le langage vernaculaire, inconscient et silencieux, des images. L'inconscient, dans lequel toute poésie réside, n'a pas de voix. Les rêves sont des pantomimes d'images et de gestes muets. La poésie pure, c'est le silence. Et même si le poète doit chercher son poème dans les songes, il n'est pas endormi, il rêve éveillé ; il est dans un état d'éveil complet et pourtant, il rêve. Mais ce ne sont pas les rêves de la nuit précédente qu'il s'agit de raconter. Ce sont des mouches mortes sur les appuis de fenêtre de la conscience. Celles que les psychiatres rassemblent comme autant de chauves-souris à monter dans leurs beffrois miniatures. Ce n'est pas ça, la poésie. Le poème est l'endroit où l'on aperçoit la chose au moment même où elle prend son envol.

Un des avantages du poème en prose est qu'il permet d'écrire sans être dérangé par les contraintes arbitraires de ce qu'on appelle le « savoir faire ». Car personne n'osera prétendre qu'une carte de vœux commerciale versifiée et rimée est nécessairement de la poésie. La seule chose dont j'ai jamais eu besoin est le langage familier, celui que j'ai parlé ma vie durant. Pour moi, le poème en prose, au fond, c'est un art fait maison qui traite de choses et d'autres qui flottent près de nos têtes. Un texte relativement court qui ne paraît pas appartenir totalement à un genre donné ; quelque chose qui semble fait plus avec la main qu'avec la langue.

Peut-être que la meilleure raison d'écrire des poèmes en prose, c'est de pouvoir observer l'organe de la réalité qui tente de s'extirper du marécage des rêves en s'accrochant à la logique du langage, libéré de toute attente littéraire.

## ROCKS

Two old men were performing autopsies on each other. And as they worked, putting this in a glass jar and that in a chamber pot, they talked of rocks; arthritic rocks, and rocks with rotten teeth; rocks with gout, and rocks with bad stomachs; rocks with hair in their ears, and rocks with scrotums hanging to their knees; rocks with gall stones, and rocks blind with cataracts ...

Suddenly one of the old men says to the other, Did you know you were pregnant?

No, says the other man.

Then holding up a rock, he says, Look what I found in your womb.

Spank it, says the other old man, And see if it cries. . . .

## THE ROOSTER'S WIFE

One day I lay my head in the nest of a hen, hoping to be incubated, and fell asleep. . . .

But as I slept I dreamed an angry rooster cock-a-doodle-dooed at me, What are you doing in my wife's bed?

Please, your highness (I dreamed myself replying), I'm trying to be incubated. Another hen laid me, but I never hatched. Then seeing the possibility of your wife's bosom, without I promise being moved by the slightest erotic possibility inherent in such fullness of breast; nor, might I mention, that cunning little bow of a beak, the sharp, sweet kisses promised therein—I sought only remedy for an unhatchedness. . . .

And then I dreamed I dreamed no more. . . .

## MONKEY GAS

I ordered ape, and was served monkey. . . .

I had dug right into the corpse curled on my plate like someone dreaming so deeply never to be awakened again, not even by death.

So human, and yet not so much so as to make me out a cannibal. . . .

POÈMES & POÉTIQUES

But, as I was picking ape out of my teeth, and belching what I thought were ape flavored belches, I discovered that I was actually belching monkey gas.

I said to the waiter, Why am I belching monkey instead of ape?

You've probably got a case of monkey gas, he said.

Monkey gas? But the menu said, ape.

It's the octopus, he said, He ran out of ink, and had just enough for ape. Though monkeys are smaller, they take twice the ink.

And so, being true to the above, I continued the belching of monkey gas for no better reason, save that an octopus had run out of ink. . . .

Maxine Chernoff  
Forme et Fonction

**S**ELON LE PSYCHOLOGUE russe Alexander Luria, « le langage permet aux hommes de traiter de choses qu'ils ne perçoivent pas, même indirectement, ou qui étaient inscrites dans l'expérience des générations précédentes. Cette capacité ajoute une dimension supplémentaire au monde des humains... Les animaux n'ont qu'un monde, celui des objets et situations perceptibles par les sens. Les hommes ont un double univers ». C'est pour adapter mon registre de ce double monde à la forme qui lui convient le mieux que je choisis le vers ou le poème en prose. Si je pense ou rêve à un monde dans lequel les objets en se côtoyant créent des associations étranges — comme dans le poème de Frank O'Hara où deux personnes se croisent et que leur « *surgical implements lock for a day* » — le meilleur moyen d'écrire cette conjonction accidentelle est alors le poème en prose. Un grand nombre de mes premiers poèmes en prose écrits sous l'influence de maîtres tels que Michaux et Cortazar fonctionnent de cette façon. C'est comme si le poème était une condition : « Si X se produit ou devait se produire, alors... » Le poème en prose me donne la liberté d'explorer les rencontres accidentelles, le moment où un fan s'adresse à un quidam qui entre dans une pièce, où un artiste conçoit un moulin avec une moustache célèbre, où des ponts d'objets périssables sont érigés

pour consoler l'homme de sa mortalité. Je voulais un espace où explorer l'image et conserver son intensité au moyen d'un narrateur impassible qui rendrait compte de ce genre d'événements.

Plus tard, je suis passé au poème en prose pour reproduire les dialogues de manière à respecter les longueurs et agencements de la parole humaine. Ces poèmes en prose plus récents sont souvent des discussions entre un homme et une femme ; ils ont été adaptés pour la scène par Mac Maginnes et représentés au festival de théâtre Small Press Traffic's Poets à San Francisco. Ce sont des duos écrits dans une langue laconique et tendue, qui exigent les limites irrégulières et les structures syntaxiques de la prose. Si je devais me soucier du saut de ligne ou m'imposer un rythme trop strict, j'affaiblirais le flux et le reflux du dialogue et dénaturerais une parole qui s'efforce d'être réaliste. Ces poèmes reflètent des scènes sociales, souvent un désaccord ou un malentendu, et exigent une forme malléable, peut-être plus facilement réalisable dans les poèmes en prose qu'en utilisant des vers.

Mes deux autres œuvres récentes sont écrites en vers. La première est une série de poèmes basée sur « *Gift Theory* », qui balaye autant la littérature que l'anthropologie, la philosophie, la religion, l'économie et inclut des personnalités aussi importantes que Mauss, Godelier, Derrida, Emerson et Irigaray. Ce qui m'intéressait ici était de créer un poème restreint, sinueux et sonore, à partir d'essais non poétiques beaucoup plus longs. Ce processus de perte ou d'effacement de mots a produit des petits poèmes qui dégringolaient la page, comme on le voit dans l'extrait ci-dessous basé sur un essai de Godelier :

[one in space, the other in time]

I need opacity  
to see myself—  
through prayers  
& sacrifice  
as I exist  
  
it is my wish  
to make  
a world  
  
through laws  
and then

to miss

the recognition. . .

(*Among the Names*, p. 48.)

En dégageant l'argument de l'essai et en fournissant dans certains poèmes un contre-argument, mon but est de considérer tous les aspects de la poésie en tant qu'économie et véhicule de l'éthique. Les colonnes de mots verticales et inégales font ressortir les phrases individuelles, les juxtaposent aux autres, et maintiennent les liens et enchaînements sonores. La prose ne se prêterait pas à ce genre de mise en valeur visuelle nécessaire pour que les mots et phrases soient isolés et revêtent une importance adéquate. Elle n'offre pas non plus la rapidité de mouvement que je perçois dans ces arguments, presque comme s'ils étaient un liquide versé dans un entonnoir.

Dans quelques poèmes plus récents de cette série, j'utilise plusieurs textes au sein d'un seul poème afin de créer un débat entre les différentes sources. C'est comme si ma stratégie utilisée précédemment dans les poèmes à dialogues était revenue pour poser une thèse et une antithèse dans les derniers poèmes des textes « *gift* ». Voici un poème basé sur une « dispute » entre *About Seeing* de John Berger et *Qu'est-ce que la littérature ?* de Jean-Paul Sartre :

...the moment ousted  
           was physical pain  
 his story  
           of progress  
  
           ("society's worst form  
 of cant")  
  
           from here  
 to there  
           there was nothing  
 to be done  
 nothing to set right . . .

(tiré de [the bare and empty sky of equivalences],  
 (*Among the Names*, pages 61-62.)



Ces fragments deviennent alors une longue corde de liens et de controverses où le vers sert à souligner le mouvement vers l'avant.

Étant donné ma satisfaction en parcourant les sources, j'explore de nouveau cette possibilité d'un long poème qui repère des phrases dans des textes individuels et les joint par une anaphore utilisant le pronom féminin *she* ou *her*. Le poème, qui fait maintenant six pages, explore des phrases contenant « *she* » dans une variété de contextes allant de la fiction littéraire à la fiction commerciale, aux essais en prose en passant par des domaines tels que l'économie, la philosophie, l'art et la théorie littéraire. J'ai trouvé dès le départ qu'il y a pénurie des phrases en « *she* » dans la plupart des écrits théoriques ; je me suis donc permis de changer le sujet arbitraire d'une phrase « *he* » en « *she* » quand j'en avais envie. Vu que je veux placer le mot répété au début d'un grand nombre de phrases (comme les mots « *I saw* » qui commencent la plupart des vers de *Howl* de Ginsberg), j'écris des lignes extrêmement longues qui semblent ignorer les frontières entre la poésie et la prose. Voici un extrait de mon poème *He Picked Up His Pen in Her Defense* :

She had done a great wrong. Over a dozen people suffered.  
 She was said to sweat literature.  
 Marriage suited her better than nakedness.  
 Her fingers curled around the bone of his hip.  
 She stood statue-like at the foot of the scaffold.  
 I loved her so much that I was glad to do it all.  
 The girl was Miss Chadwick, and she was from the South.  
 I imagined her young, raging, tearing at her bodice. . . .

Dans mon cas, ce sont donc la finalité, la texture, la vitesse et le son de l'écriture qui semblent déterminer la forme que je choisis, prose ou vers. Si je veux plus de contraintes, je choisirai plutôt les vers. Quand je veux une exploration rêveuse des objets et images ou des formes irrégulières du discours humain, la prose m'est plus utile. De plus, chaque projet présente ses propres logiques et contraintes. J'essaie d'honorer leur logique inhérente en choisissant la forme qui leur correspond le mieux.

Maxine Chernoff, 28 décembre 2005.

**And Words For**

*"Our human logic and our language do not in any way correspond to time."—Aleksandr Vvedensky*

1.

The moment after the flashlight  
The time we were not sorry  
The woman who knew too little  
Her assault upon community  
The darkness of the hour  
The black he never wore  
Crime's passion and passion's crime  
The quiet irony of place  
His death in '74  
Antecedent of the war's eye-view  
My failure to succumb  
Candor of former confessions  
Harbor beyond the harbor  
The crowded field of action

2.

Comedic lines replacing  
lost histories of space  
  
Affinity for landing  
in sorrow's heavy gift  
  
The Stradavarian grace  
of longitudinal signs  
  
Until the celebration  
replaces patient thought  
  
When everything is art  
and life may prove you wrong

POÈMES & POÉTIQUES

*["the world owes the world more than the world can pay"]*

a ray

like music:

“pertinence

and beauty everyday”

many parts rejoice:

flower leaves, paint boxes,

coral and lambs

generosity in fate

but rich men and kings

who receive a gift poorly

fear favor or blackmail

glut (then loss)

If gifts might speak:

“you do not need me”

like a goldsmith

or loved one

finding rectitude

(a way to love)

in interference

[Emerson, 1844 in “Gifts”]

HEAVENLY BODIES

—When is that huge meteor scheduled to hit Earth?

—I heard something about 2035.

—You mean in thirty-seven years the world might end?

—The world wouldn't end.

—If a meteor of that size hits Earth, we'll be destroyed.

—We might be destroyed, but there'd still be a world.

—Do you mean a universe?

—I guess that's what I mean.

—How will there be a universe if we're not there to form the concept?

—Do you think we're so important that the whole universe can't exist if we don't? What was here before we were born?

—History was here.

—That's exactly it. We're simply a part of it all, like a whorl in a tree trunk.

—Why didn't you say a grain of sand on a beach?

—Okay, a grain of sand on a beach.

—How can someone who knows so much about the universe be persuaded to use a cliché?

—Death is a cliché.

—What do you mean?

POÈMES & POÉTIQUES

—It's given to us, and we can do nothing to change it.

—But you're saying our own deaths don't matter. Not now. Not in thirty-seven years, not if the universe gets destroyed.

—Exactly.

**Charles Simic**

**The chubby doll in a forest of twigs. Her eyes are open and her lips and cheeks are red. While her mother was busy with other things, she went to her purse, took out the makeup, and painted her face in front of a mirror. Now she's to be punished.**

**A spoiled little girl wearing a straw hat about to be burnt at the stake. One can already see the flames in her long hair entangled with the twigs. Her eyes are wide open so she can watch us watching her.**

**All this is vaguely erotic and sinister.**

Outside the penny arcade blacks shine shoes, a blind man sells newspapers, young boys in tight jeans hold hands. Everywhere there are vending machines and they all have mirrors. The mad woman goes around scribbling on them with her lipstick. The vending machine is a tattooed bride.

The boy dreams with his eyes open. An angelic image in the dark of the subway. The machine, like any myth, has heterogeneous parts. There must be gear wheels, cogs, and other clever contrivances attached to the crank. Whatever it is, it must be ingenious. Our loving gaze can turn it on. A poetry slot machine offering a jackpot of incommensurable meanings activated by our imagination.

The New World was already old for Poe. The lost paradise lost again. On a street of faded store signs, Berenice, where was she?

The Church of Divine Metaphysics, with its headquarters in a Bowery storefront, advertises funerals and marriages on a handwritten sign. Around the corner, Salvation Army Store and a junk shop.

America is a place where the Old World shipwrecked. Flea markets and garage sales cover the land. Here's everything the immigrants carried in their suitcases and bundles to these shores and their descendants threw out with the trash:

A pile of Greek 78 records with one Marika Papagika singing; a rubber-doll face of uncertain origin with teeth marks of a child or a small dog; sepia postcards of an unknown city covered with greasy fingerprints; a large empty jewel case lined with black velvet; a menu from a hotel in Palermo serving octopus; an old French book on astronomy with covers and title page missing; a yellowed photograph of a dead Chinese baby.

The time of minor poets is coming. Good-by Whitman, Dickinson, Frost. Welcome you whose fame will never reach beyond your closest family, and perhaps one or two friends gathered after dinner over a jug of fierce red wine . . . while the children are falling asleep and complaining about the noise you're making as you rummage through the closets for your old poems, afraid your wife might've thrown them out with last spring's cleaning.

It's snowing, says someone who has peeked into the dark night, and then he, too, turns towards you as you prepare yourself to read, in a manner somewhat theatrical and with a face turning red, the long rambling love poem whose final stanza (unknown to you) is hopelessly missing.

Once I knew, then I forgot. It was as if I had fallen asleep in a field only to discover at waking that a grove of trees had grown up around me.

"Doubt nothing, believe everything," was my friend's idea of metaphysics, although his brother ran away with his wife. He still bought her a rose every day, sat in the empty house for the next twenty years talking to her about the weather.

I was already dozing off in the shade, dreaming that the rustling trees were the many selves explaining themselves all at the same time so that I could not make out a single word. My life was a beautiful mystery on the verge of understanding, always on the verge! Think of it!

My friend's empty house with every one of its windows lit. The dark trees multiplying all around it.



**A**AUCUN MOMENT DE ma vie, je n'ai délibérément écrit un poème en prose. Ceux de mes textes qui ont par la suite reçu cette étiquette ont été composés presque par inadvertance. C'étaient des griffonnages que j'ai retrouvés dans mes carnets au beau milieu d'autres griffonnages. Je ne leur ai prêté attention que des années plus tard et me suis rendu compte que moyennant quelques retouches ils pourraient constituer de véritables poèmes. Voilà comment les pièces reprises dans mon livre intitulé *The World Doesn't End* ont été « écrites » ou plutôt, pour être précis, ont été découvertes. D'ordinaire, quand je me sens poussé à écrire de la poésie, je pense vers et strophes, de sorte qu'il s'agissait d'une tout autre forme d'écriture, un besoin de noter en vitesse quelque idée qui me trottait dans la tête sans m'arrêter pour réfléchir à ce que je faisais. J'ai bien sûr lu beaucoup de poésie en prose au fil des ans, si bien que, quand est venu le moment de revoir ces griffonnages, j'avais déjà ma petite idée sur ce qu'il fallait abandonner et ce qu'il fallait conserver.

Peter Johnson

**J**E N'HÉSITE PAS à affirmer que le poème en prose a toujours été un genre essentiellement subversif et que son attrait pour beaucoup de ceux qui le pratiquent, c'est précisément cette impertinence, cette façon de faire un pied de nez aux conventions littéraires. Il est tout à fait logique que tant de poèmes en prose soient comiques, car la marotte et le nez de clown semblent bien être les atours appropriés pour faire un pied de nez à presque tout. Pourtant cette généralisation, comme la plupart des généralisations concernant la poésie en prose, échoue quand nous examinons la poésie en prose américaine contemporaine, où les façons d'aborder le genre sont aussi nombreuses que les positions du Kama Sutra. Les poètes et les critiques ne parviennent toujours pas à savoir ce qu'est un poème en prose et en quoi il diffère des best-sellers, des fictions instantanées, des fictions éclairs, des microfictions, etc. C'est une bonne chose. Tant que la poésie en prose — en tant que genre — continue à semer le doute, il y a de l'espoir. Les poètes marginaux qui privilégient le hasard, qui font à peine la distinction entre haute et basse culture et qui fondent leur poétique sur des juxtapositions loufoques s'y sentiront à l'aise. Et à mes yeux du moins, ce sont ces poètes qui sont les plus intéressants.

Je voudrais dire ici que je suis l'un des mauvais garçons de la poésie en prose, que mes poèmes en prose sont, comme on dit, un refus de l'« aspect

formel de la poésie », que ma Muse est une dame têtue. Certes, mon expérience semble indiquer que j'ai délibérément ignoré la forme poétique. Au lycée et à l'université, j'ai appris le latin et le grec, et mon mémoire de maîtrise est une traduction et un avant-propos d'un obscur poème latin du IV<sup>e</sup> siècle nommé *Psychomachia*. Ce poème expose dans le détail la lutte entre les vertus et les vices chrétiens, cependant, il est écrit en latin virgilien — un parfait exemple de la fusion des sensibilités chrétienne et païenne. Il n'y a pas de meilleur entraînement pour qui souhaite écrire des sonnets et des villanelles. Mais, en fait, je ne me suis pas mis à écrire de la poésie en prose pour me démarquer des formes poétiques, mais parce que ce que j'écrivais en vers ne valait rien, sauf que, bien sûr, c'est plus compliqué que ça. Mais comment expliquer ma terrible histoire, quand des termes comme « forme » se dressent sur mon chemin. Je suis plutôt d'accord avec la distinction que fait Hayden Carruth entre « forme et style ». Il écrit : « La forme désigne la matérialité, la substance extérieure, visible, imitable et plus ou moins statique du poème ; le style, lui, désigne sa qualité interne, fondamentalement cachée et non analysable, les propriétés qui relient, émeuvent et individualisent. » J'ai toujours été plus intéressé par ce que Carruth appelle « style » que j'associe au génie, et j'entends « génie » dans son sens premier — engendrer, créer. L'artiste en tant que génie, capable de magie et d'illusion mais aussi de supercherie. L'artiste en tant que dieu et diabolin.

Bien sûr, j'élude la question — conscient que je pourrais avoir l'air stupide en essayant d'expliquer l'inexplicable (le processus poétique). Comme Carruth le signale, toute « véritable théorie de l'art [et nous pourrions remplacer toute théorie de la créativité] commence par ce processus et accepte le caractère inévitable du mystère, le contenu détient son propre inachèvement ». Néanmoins, au fil des ans, j'ai fini par comprendre, même si ce n'est que vaguement, comment et pourquoi j'écris des poèmes en prose. Traditionnellement, les critiques se disputent pour savoir si les poètes imposent un certain ordre (une forme) au poème ou si la forme est naturelle. Pour ma part, les deux hypothèses sont possibles. Dans les brouillons de mes poèmes en prose, la forme est guidée par le contenu, elle est un produit naturel de l'« excédent spontané de sentiments puissants ». Dans mes corrections, quand je ne peux m'empêcher d'examiner mes poèmes d'un œil critique, l'analyse est privilégiée par rapport à l'intuition. Mais cette description néglige le fait que ces deux processus — apparemment opposés — se chevauchent souvent. La correction semble s'opposer à l'intuition, et pourtant, je recrée le poème chaque fois que

je retourne à sa psychologie et à son rythme. Paradoxalement, le poème semble adopter « naturellement » une forme au fil des corrections et d'une réflexion quasi obsessionnelle. Les poèmes de mon deuxième recueil, *Miracles & Mortifications*, malgré leurs sauts sémantiques et juxtapositions bizarres, ont souvent été décrits comme ayant l'air « facile », alors qu'en fait, la plupart ont été réécrits au moins cinquante fois. L'ironie de la chose, c'est que ce qui a été considéré comme naturel et spontané dans ces poèmes s'est souvent développé à partir d'un processus que certains considéreraient comme analytique ou artificiel.

Pourtant, quand je commence un poème, je donne d'abord la parole à l'inconscient. Je lui fais confiance et le laisse me mener à une image ou à un groupe d'images. En accord avec le texte de Robert Bly, devenu une véritable référence obligée, « Looking for Dragon Smoke », Michael Benedikt affirme que l'esprit « ne fonctionne pas selon des modèles poétiques conventionnels », mais qu'il « se structure en termes d'imagerie », ce qui amène ces sauts par association que souligne Bly. Ce type d'ordre « naturel » semble mener le poème vers la prose et l'éloigner du vers, ainsi que des agencements de rimes formelles. On pourrait avancer que l'inconscient se sent moins restreint dans la prose, et que la différence entre écrire en prose ou en vers est semblable à la différence entre être perdu dans un champ interminable ou dans une ville. Il n'y a pas d'obstacles dans un champ sans fin alors que dans une ville, il faut s'accommoder des pâtés de maisons, des sens uniques, des feux de circulation. Dans les deux cas, on se sent perdu, ce qui est une bonne chose en poésie, mais ce sont des façons différentes de se sentir égaré. Un formaliste à tout crin, défenseur convaincu des restrictions formelles, pourrait peut-être prétendre que même si un oiseau est en cage, il peut toujours chanter à la perfection, mais cet oiseau sera tout déprimé chaque fois qu'il regardera à travers les barreaux de la prison des formes poétiques. Je n'ai probablement jamais eu d'autre choix que d'écrire des poèmes en prose et, heureusement, il existe une longue tradition de poésie en prose qui me le permet. Mais ceci est une autre histoire, et tenter de me souvenir de la façon dont certains poètes m'ont influencé risque de moins bien me réussir que de décrire comment et pourquoi j'écris des poèmes en prose.

### **Pretty Happy!**

I have no siblings who've killed themselves, a few breakdowns here and there, my son sometimes talking back to me, but, in general, I'm pretty happy. And if the basement leaks, and fuses fart out when the coffee machine comes on, and if the pastor beats us up with the same old parables, and raccoons overturn the garbage cans and ham it up at 2 o'clock in the morning while some punk is cutting the wires on my car stereo, I can still say, I'm pretty happy.

Pretty happy! Pretty happy! I whisper to my wife at midnight, waking to another night noise, reaching for the baseball bat I keep hidden under our bed.

### **Paris**

A white poodle named Gigi. A fingernail red as the fire breather's face, red as my sparrow's neck, which you sometimes touch. Louis XIV boasted, "I am the State." Rimbaud, "JE est un autre." But I respond, "Je ne comprend pas." To come so far and stumble over a poodle named Gigi beneath an ancient fountain, beneath a tarnished Greek statue—his beard of seaweed, his baton and chiseled smirk. Impossible to be so sad beside this school of oversized goldfish and a poodle named Gigi. "Dear fated name!" So accustomed to miracles was Abelard, yet humbled by the pale of Eloisa's shoulders, her oval mouth, as I am also. How my Gigi-magician pulls silk panties from our hotel dresser, like colored tissues from a fancy box. How she mocks my cotton pajamas until I yell in protest, "Forehead" or "Foreskin."

This white poodle named Gigi, by a fountain, begging for a bone.  
To whom shall I give it?

### **Ficsole**

Intrigues are exhausting, so are pets and professors, photographers and poets. It's a long walk to the orange groves, especially when I was ordered to stay home. This time, Gigi clothed in little besides a fishnet tank top and a pair of sky-blue running shoes. Brand new shoes, the gel still ungelled. Shoes attached to her ankles, her ankles to her calves, her calves to her thighs—parts poeticized by this skinny Polish photographer in black, skin-tight Levis who could pass for a child, except for

the scar across his forehead and missing left thumb. Cowering behind a mossy boulder, I look and listen: "A little kick this time," he laughs, and Gigi complies, awakening a squadron of fruit flies. It's early, still damp, the dew frozen on branches and orange blossoms, which look like fancy glass-blown earrings. Now he tells her to shed the tank top, and I think, *It's time to leave for Rome*. Yes! I have the urge to go Roman, to order broad-shouldered, Amazonian slaves to lug ice from nearby mountains and blend it with honey and fruit juices. Then I'll behead them. But we're not in Rome; just a cloud of fruit flies, and Gigi, bare-naked in her sky-blue running shoes. I swear it!

### Just Listen

I sit by the window and watch a great mythological bird go down in flames. In fact, it's a kite the neighborhood troublemaker has set on fire. Twenty-one and still living at home, deciding when to cut through a screen and chop us into little pieces. "He wouldn't hurt a fly," his mother would say, as they packed our parts into black antiseptic body bags. I explain this possibility to the garbage men. I'm trying to make friends with them, unable to understand why they leave our empty cans in the middle of the driveway, then laugh as they walk away. One says, "Another name for moving air is wind, and shade is just a very large shadow"—perhaps a nice way to make me feel less eclipsed. It's not working, it's not working. I'm scared for children yet to be abducted, scared for the pregnant woman raped at knife point on the New Jersey Turnpike, scared for what violence does to one's life, how it squats inside the hollow heart like a dead cricket. My son and his friends found a dead cricket, confined it in a plastic Easter egg and buried it in the backyard. It was a kind of time capsule, they explained—a surprise for some future boy archeologist, someone much happier than us, who will live during a time when trees don't look so depressed, and birds and dogs don't chatter and growl like the chorus in an undiscovered Greek tragedy.

### American Male, Acting Up

They say your whole life flashes before you when you die, but I'm sure I'll witness the lives of others. And if I'm right, please spare me the lives of this bearded oaf in a black wife beater, mid-calf jeans, and orange work boots. We're at the zoo, more precisely the habitat of the arctic

fox whom we've never seen awake, terminally depressed to find himself in a moderately-sized ethnically-mixed city surrounded by creatures who hurl animal crackers, caw like crows, or scream, "Wake up, stupid," which is what this man's two boys are yelling. When I tell my two-year old to ignore them, he asks, "Why?" and I say, "Because anyone with half a brain wouldn't scare a little fox." The man glares at me, and I glimpse the chaos of his past lives. It is the feast of Saturnalia. He smells of grapes and cheese, the vaginal juice of his favorite Thracian slave hardened on his left thigh. He's swigging diluted wine, exchanging arm punches with friends. He's the hirsute sweat bag movies portray with thumb downturned, the one who two thousand years later chugs four beers, then goes to the zoo to torment the animals. Laugh if you must, but I would gladly take this bully down. So when he stares, I stare back, and when he says, "Boys, we paid our money, so scream whatever you want," I brace myself, prepare to take a beating.

Karen Mac Cormack

**R**ÉPONSES B & C combinées (A est sans objet) :  
À mes yeux, je n'écris pas tantôt en vers tantôt en prose.  
Chaque projet exige sa propre forme et si j'utilise la prose,  
c'est pour l'animer par la force de la poésie.

Dans *Implexures* (Vol. I, 2003), mon dernier projet — je suis en train de travailler à un deuxième volume — comme dans mes autres écrits en tant que poète, je m'efforce sans cesse de défier l'habituel. Mes premières œuvres explorent différentes façons de modifier la manière dont nous percevons le quotidien, tout en nous permettant de percevoir la « langue » elle-même comme entité matérielle (plutôt que comme une immensité transparente à travers laquelle nous « voyons » notre monde). Ainsi, je fus amenée à examiner ce que j'appelle les « effets de la phrase », en particulier l'intégration de la ligne poétique dans l'articulation de la prose. Mon but n'était pas de rechercher une synthèse combinant les deux genres, mais plutôt de dépeindre aussi bien leur solidarité radicale que leurs contradictions, c'est-à-dire non pas d'écrire un poème en prose mais de récupérer une utilité exploratoire de la phrase afin d'*élargir* la forme poétique à des modes de lecture plus stimulants et enrichissants. D'un point de vue technique, *Implexures* applique délibérément la ligne poétique afin de déstabiliser la phrase de façon productive et de la ré-informer comme



unité formelle. De façon plus spécifique, dans *Implexures* je combine une multitude de biographies, de cadres temporels et de situations historiques dans un objectif poétique.

Ce qui n'était qu'un langage propositionnel dans *Quill Driver* (1989) est devenu la réunion d'un langage propositionnel avec des configurations en strophes dans *Marine Snow* (1995), ceci afin d'explorer les implications phénoménologiques et sociales sur la perception, lorsque celle-ci sert d'intermédiaire via les trajectoires orthodoxes mais aussi errantes de la langue, l'écriture et l'espace. *Quirks & Quillets* (1991) explore un état intermédiaire du même ordre mais utilise une dynamique différente en remplaçant une articulation longue par une série de continuums syntagmatiques brefs et intenses. Pour la majeure partie, l'écriture évite soigneusement toute ponctuation de telle sorte que les groupes grammaticaux puissent se modifier aussi bien dans leurs fonctions que dans leurs effets. Le but n'était pas de produire un texte « abstrait » ou non-référentiel, mais de démontrer comment le sens émerge sur le site de sa production même.

*The Tongue Moves Talk* (1997) explore les perceptions, les idées fausses et le rôle actuel du concept social de « transporteur » (« carrier »). Je me concentre plus particulièrement sur trois associations liées à ce concept : 1) l'association orthodoxe de la langue en tant que véhiculant du sens, 2) l'association médicale de « porteur de germes » comme virus, et 3) le lien biologique de la femme en tant que « porteuse » d'enfants, et par extension de l'espèce. Ces trois associations sont traitées comme sites de familiarité, des sites que nous vivons au quotidien mais que nous ne contestons pas justement à cause de leur proximité. Les poèmes mettent en avant ces hypothèses d'« invisibilité » afin de les rendre transparentes comme opérations idéologiques. En suivant ce qui était un agenda critique, les poèmes enlèvent délibérément au lecteur le « confort » de familiarité et d'habituel qu'il trouve dans le langage normatif. *The Tongue Moves Talk* crée volontairement une certaine résistance, construite sur des modèles qui offrent un positionnement rigoureux de leur matérialité linguistique.

*Fit to Print* (1998) est une collaboration avec le poète anglais Alan Halsey. Le format des pages fait délibérément référence à l'objet de lecture le plus quotidien — le journal. Cependant, les poèmes mêmes, bien qu'ils affichent une certaine préoccupation pour les événements quotidiens (ce qui va des tremblements de terre à l'état de l'eau), n'adoptent pas une théorie sémantique « de transit ». Ensemble, nous avons abordé le format du journal comme moyen d'intégrer des questions de culture de masse lors d'un exercice d'écriture non-traditionnel. La colonne d'un journal

produit des ruptures inattendues que le lecteur apprend à négocier. Notre but était d'appliquer cette négociation à une écriture qui s'écarte de l'« habitude » du langage conventionnel.

Dans *AT ISSUE* (2001), j'examine le format et le contenu du magazine plutôt que ceux du journal (comme Alan Hasley et moi-même l'avions fait dans notre collaboration *FIT TO PRINT*). Les interruptions et les dérangements syntaxiques dans *AT ISSUE* reflètent l'expérience éprouvée lors de la lecture de ce type de format (dans ce qui est certainement un projet critique de ma part). La plupart des poèmes (mais pas tous) utilisent le vocabulaire et l'orthographe que l'on trouve dans des magazines de diverses natures. (Un fait intéressant pour ne pas dire inquiétant est qu'il y a moins de fautes de frappe dans *Vogue* que dans la plupart des manuels scolaires publiés en Amérique du Nord !) Pour contrer *Vogue* (versions britanniques et américaines confondues), j'ai intégré des numéros de *Self* (un magazine de santé/fitness également adapté à un public féminin) et *Prevention* (un autre magazine « santé »). Des poèmes qui n'étaient pas destinés à des magazines sont ainsi inclus comme mesure variante d'origine linguistique.

Les poèmes « basés sur des sources » que l'on trouve dans *Vanity Release* (2003) sont le fruit de mon remaniement de ce que j'ai trouvé dans des dictionnaires et manuels de sténographie de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle ainsi que dans un manuel de dactylographie du milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Le choix de listes de mots et de phrases donnés comme base d'apprentissage et les exercices de ces manuels reflètent non seulement les changements continus de l'anglais en Amérique du Nord durant cette période, mais aussi les changements dans la terminologie de l'enseignement, du monde des affaires et de la technologie. Utiliser ces termes dans un contexte d'exercice poétique de recherche contemporaine est une façon de rendre problématique ce que l'on considère trop facilement comme acquis à l'heure actuelle, que ce soit au niveau technologique, linguistique ou social.

Voilà les stratégies qui ont contribué à l'écriture de *Implexures*.

(extrait de *Implexures*, Vol. 2)

Twenty

historical letters 14

*... left and right, here and there, interior and exterior, behind and in front, above and below. These notions are spatial forms of contradiction. But there is a point at which contradictions cease: the hinge. They cease so as, transformed, to be born again: the hinge is at once the resolution of the contradiction and its metamorphosis into another contradiction. The dialectic between apparition and appearance is reproduced in the hinge. – Yago Conde*

*And there, as far as the twentieth century is concerned, the matter ends.*  
– Susan Hicks Beach

*Insight and incite as a co-existence mutually erupting. Dateless. If a given environment could function to more resemble neurons firing, variable and multiple configurations envelop us swayingly, an oscillation to wake to. In the 14th century saddles were “exactly similar” for women and men in the shape of an “armchair,” to be ridden in “astride” as was then the custom for both sexes.*

*My first visit to the cinema was an entrance into black and white, enlivened by eventual *Technicolor*. (In November, 1895 Louis Jean and Auguste Lumière publicly screened films for the first time in Paris. These four short, “plotless sequences” ended with a train coming at the camera, and “terrified” the audience.) Oh, *Ivanhoe*.*

*Today, we went down early to Adonis’s to help prepare the Easter dinner. We took turns rotating the spit with the goat on it & the 2 others with a sort of shish kebab of liver, etc. bound by god knows what, over the fire out in the garden. Adonis’s 2 other sons were home for Easter & it was with them that we did this. We’d bought a bottle of vermouth (Susan said it would be the most appreciated gift) and Stavroula nearly fainted, saying it was much too much, but she was very pleased nonetheless. We all sat down in their kitchen (3 sons, 1 daughter, the grandfather whose wife died a few weeks ago, [Adonis’s mother, actually], Adonis, Stavroula, and us). There was salad, homemade goat cream cheese, homemade*

*goat Gouda-‘ish’ cheese, bread, brightly painted hard-boiled eggs which you smash with your neighbour, goat, shish kebab, wine, & lots of fruit. It was lovely. They were so generous & Stavroula was exceedingly happy what with all her children around her and she kept pouring food on our plates & telling us what everything was in Greek & generally was a wonderful hostess. Adonis contented himself with toasting everyone constantly & shouting “Viva!” at the top of his lungs & pouring enough wine to drown the house in (fortunately I drank very slowly). It was great fun. (Naxos, Greece, 25 April 76)*

It was Pepys who formed the only recorded pivot between her own Gregorie forebears and Susan Christian’s husband’s family, as Pepys visited William Hicks at *Ruckholt* in 1665, (and also corresponded with David Gregorie II). He was “only pleased by a very fine picture . . . by Vandike,” not mentioned by John Evelyn following his visit (to *Rookwood* as he wrote in his diary 28 May 1659) “. . . where there was a great feast and much company. It is a melancholy old house environed with trees and rooks —”.

Camels apparently evolved in North America some ten million years in the past but died out approximately eight thousand years ago. This information gives rise to imagined new routes through the Anza-Borrego Desert towards Tucson or the more northern Oasis of Mara, a 21st century caravan incorporating new technologies. The origin of *inkling* (that subtle hint or slight knowledge) is unknown but the Middle English *inkle* means “to utter in an undertone.”

The vista when viewed by this subject is always accompanied . . . by that question of what constitutes the vista beyond itself. A tourist is content to take the perfect picture before returning to the hotel while the traveller is already beyond enroute. My father described the curvature of the earth to me as seen when on horse-back in the Canadian west. Even this vast country didn’t seem to accommodate his extraordinary desire for solitary space.

3 September 1189 . . . in the *Statute of Westminster* written in 1275 it’s stated that no evidence or testimony may be brought forth, nor witness examined, from before this date, which is known as the limit of Legal Memory.

An immensely long table down either side of which are arranged those family members from the many centuries, holding together in a time knot contorting to maintain its own possibility. The suggestion is a dinner party. I arrive with S. and recognize each relative, sometimes readily, occasionally with difficulty. In each instance we kiss one another on either cheek. I do not remember my own dress but there is sumptuous formality in the jewelry and many gowns of silk velvet, hues of egg-tempera depth, the details of 17<sup>th</sup> or 18<sup>th</sup> century lace. It takes quite some time to negotiate each length of the table and food thereon is consumed during my extended introduction. Susan Hicks Beach and Emily & Henry Christian are predominant. There are sometimes flickerings or fadings to black and white of parts of the room where this takes place, my perception being that of the house wearing away even as I find myself therein for its extended, precarious moment.

Various relatives begin to leave this fragile environment but I can't go beyond the dining room though they move freely. I find S. who has been talking to many of them (we have been on either side of the table) and we comment on how wonderful it is to be able to converse with 'living' members of so many centuries. All colours and textures (including the smell of the wonderful array of dishes of food on the table) are intense. In the dream I did not eat. I wake considering this fact at approximately 6.45 a.m. 7 September 2003. My own *rocade* with time and space? Apparently, "If a film of atomic collisions were run backward or forward, we wouldn't know the difference. In the atomic world, time has no preferred direction."

Leonard Schwartz  
Du poème en prose

**P**OUR MOI LE poème en prose n'est pas une forme exclusive : ça n'empêche pas de jouer avec la longueur des vers, ce que je fais souvent aussi. Mais il arrive qu'il faille recourir au poème en prose et je crois que c'est à mettre en rapport avec les possibilités spécifiques de la phrase, par opposition au vers. Quand on écrit une phrase, l'esprit est quelque peu libéré de la nécessité qui veut que chaque poème invente sa propre forme au fil de son écriture ; après tout, une phrase, c'est une phrase. Ainsi un certain débordement intellectuel, qui entraînerait une surdétermination conceptuelle dans un poème en vers, peut se réaliser en tant que telle dans la forme du poème en prose — la phrase qui est le support du discours philosophique depuis combien ? 2 500 ans ? Une partie de ma réponse : la phrase porte mieux que le vers l'innovation de sens (logopoeia). De plus en plus, au fur et à mesure que s'approfondissent les crises politiques provoquées par notre gouvernement et d'autres à sa suite, c'est l'épanouissement grave du poème en prose qui semble le mieux convenir à la situation. Nous retrouvons le risque d'une surdétermination potentielle du poème via idée et contenu par laquelle l'œuvre d'art se trouve redevable de l'objet même qu'elle met en cause. Le poème alors n'est plus au rendez-vous, mais le poème en prose reprend à son compte la prose du monde, parfois sous sa forme la plus atroce,

et parvient à lui faire pièce. En écriture, la responsabilité cela signifie aussi « *Response Ability* », l'habileté à répondre, à réagir. C'est ce dont le poème en prose est capable. Si je pense à la plupart de mes poèmes en prose de ces dernières années, de « *The New Babel* » à « *Occupational Hazards* », je remarque qu'ils explorent un territoire politisé qui m'était moins accessible auparavant. Dans le même temps, le poème en prose reste un support séduisant d'indétermination poétique, où l'idée frémit dans l'impossibilité d'être jamais formulée — tout en l'étant.

**Red Fog**

A red fog occupied both the cities and the hinterlands.

After the collective memory of a time before the fog begins to miniaturize itself, turning into a key that slips from a parents pocket while playing with his child in the grass; after the wild grasping hands of beings unlike ourselves withdraw into the wood; after the absolute alarm of flesh succumbs to the infirmity of the mind in its failure to imagine flesh alight; after the alabaster alarm clock of the self began to ring and ring and ring – deep in what sleep, deep in what sleep? – or after the words have bedded down for the night; after the night unfurls over the empty headlands and the wind offers ultimatums to the exhausted sand: after the laughter of the ocean shakes the fulcrum of my being; after the rain cloud exhausts every drop of its discharge and exists only as kneeling puddles and slinking eddies sinking ever lower on the plain; then, a spiral motion.

You believe in perceptions, in forms, in bodies, in perceptions of forms and bodies, but these are all maps, the perceptions, the bodies, the forms. You choose to look at them – the bodies and the forms – but there are no maps onto which to place what you see, no charts with which to freeze what you feel, no maps or charts to deploy in order to traverse or conquer this field. The word “map”, like the word “God”, a vile obscenity. This obscenity fills my work with spiral voids. A cat chases a red point of light shot from a pointer, a moving beam impossible to paw, impossible for pussy not to pursue: red beam projects red point, red beam traceable back to held pointer, a watch in the sand by the shore. Words are beamed without point. Thus she chose to remain wordless, would not utter a single sound. She spoke. Thus, a spiral motion.

After the city had been abandoned and the dog had begun to bark, after the conversation with difference ended, the limp that came in and the imp that went out; after the gaps between “A” and “B” and between “C” and “D” failed to reveal any unsuspected images and sounds; after self-contemplation was reconfigured as elf immolation, the well-spring of pent-up waters left so pent, or allowed to rush as inexact vocabulary into an immovable glacier, tense with the effort that drives off what I intended to maintain by effort, relaxing and letting drop what I intended to preserve, doubting in the words I helped elicit in the other, the one I was speaking to and helping to speak and investing my own energy in the



speech of. In other words: am I a man dreaming I'm a spiral motion, or a spiral motion dreaming I'm in dialogue? The heart-held camera only shows us what it wants to show us in any given beat.

After the rabbit had been eaten and the cigar burned so low it refused to be relit; after switching one word with another word and watching them both burn up in their new locations; after the mind failed to fill in the space around it with an aesthetic of its own compulsion; after the words had become weighted with their worst associations, yet still were recognizable as what they had been before and thus did not become new words; after the furrows in the field were covered with frost; after the frost was speckled with some dark spore released by the action of the frost working upon the field; after a mouse, trembling, exited from his hole into the clear blue day: I spoke again into the whirling void.

After the individual person had become a joke, after jokes became the innermost substance of persons, after the rain fell and dispersed the frost in cold eddies of water casting up mud and drowning the spores; after a wind rose up again and froze the outer scum of the pond and the rain that had fallen; after the electricity poles where the birds used to perch suddenly stood empty of both birds and wires; after a motorbike disturbed the dusk; after a knife pasted to a board of wood, covered with paint, suddenly flashed from inside the art work: the mind flashes, open to its own ground: the spiral motion empties itself again of all content –; after the stage collapses in the hilarity of its invention; after the geese fly shrieking through the barely intelligible sky and a potted plant is tipped over and dumps its soil on the always soggy carpet, one or two half-broken clods crumbling through a break in the screen, releasing one single crumb through the screen, into the outside world: the dead electricity poles fill with crows, the crows caw: she speaks into the spiral motion.

I spoke into the whirling void. After the privilege of the infinite turned out to be finite; after the mission of reading is felled by televised idols; when an extra step away from the desert road means to lose the road forever; after negation is called into question by a viscous goo of image that accumulates on everything, even on nothingness, especially on nothingness, until nothingness is goo; after the geese flew through a departing patch of orange sunlight: the glimmer of nothingness catches

your eye from inside the spiral: it is possible to move again, into a new space, because of the split: the woods echo and crash in the throes of the tremor: the plates and glasses, the silverware, slide from the table —; after their crash, a great silence; after the great silence, a potential leaf pile; after the leaf-pile has been assembled and played in, its every audible crinkle savored and memorized and productive of new language in the aftermath, one that does not contain in it a word for “death” with the slightest negative connotation; then comes a spiral motion.

After amazed solitude solved its maze and became lonely, after golden eggs hatched into golden eaglets, after the sumptuous cradle grew too tiny to contain even the smallest of offspring, something smooth and pristine abandoning its own idea of itself for someone else’s idea of it and becoming lumpy; after the dazzle of being and the razzle-dazzle of non-being; after a wax cast was slipped over a feverish living form, after the form in its fever melted all the wax and emerged from the drippings, even more feverish than before, glistening, distorted, human; when the guard barked at the visitor, mistaking him for a prisoner, and the visitor drew further into the cluster of inmates, until the guard, who would remain in the prison on a longer bid than the visitor or any of the inmates, realized his mistake and utterly altered his tone of voice, the voice suddenly the kind one human offers to another, the willed change of which was more horrific in its implications than the original snarl; after the ping-pong table, set outdoors, warps beyond the hope of predictable bounce and abandons all hope of garnering attention, beading with moss the color of its own paint, its aluminum legs buckling in submission to its pariah status; after the spongy terrain of syntax and forest floor becomes its own *raison d’etre*, dotted with barely perceptible trails along which the postman must walk if he wants to deliver the unretractable message; when the obscene word, shorn of any other way of being uttered except as an obscenity, or of being sent, except as an obscenity, sickens, gets ready to be said but then grows silent: for words on their own can never weep: the web is filled with living flies: long-forgotten wrecks tremble in their undersea graves, as if suddenly, in spite of all, they had expectations: the fish, swimming in spiraling schools around the ruined hulk, are agitated too, as if anticipating a sudden change: no wind, but all the pines along the shore-line bend slightly towards the bay: the reader tosses aside his book and walks away before anything happens, because nothing ever seems to really happen: the captain jettisons half-filled barrels in anti-

icipation of a storm: the wanderer jettisons his rucksack and decides to stay put, where he has come. Of these three only the wanderer finds he must recant. He picks up his rucksack, spirals away.

There is no map. It is either a beach or a desert the wanderer traverses, or both at once. After the plovers nest has been raided and the plovers eggs have been eaten, after the walking dunes have buried the wanderers footprints and the tiny broken egg shells; after the wanderer has gone many miles along this strip of land either coastal or arid or perhaps both at once; after his wandering has become increasingly aimless and desperate: – every living being desires to wander and change, but this particular wanderer is already dead, having lost his argument with his lungs, recanted everything his heart has pumped, or so he feels as he wanders –; the ice-cube machine avalanches its creations into the bucket, the bucket is carried excitedly along the corridor back to the motel room, the cubes are dumped right away into the sink: – immediately upon coming to rest in the sink the ice begins to imperceptibly shift, those with ears discern a slight trickle of movement as beads of water begin to melt, to escape: – so the wanderer resting on his back in the soft sand feels his being indiscernibly trickle into the beach, or was it a desert, a ditch in the epistemic ground, grain upon grain of unique matter stamped to the outline of his body; after he had slept in that position for what seemed to him like an eternity; after he had wondered how such a sleep was possible, to descend to such depths and to be able to emerge from such depths, until he realized he was awake; after a brown regulation football was swept in by the waves and he realized that yes, here was the ocean, therefore this was definitely a beach, only possibly a desert; after the placebo of words had worn off, which is to say nothing had worn off because placebos never wear off, never having had an effect; after gathering himself up to watch the sun rise as if by some supreme effort of the will on the part of both the wanderer and the sun; after adjusting his black eye patch and tugging on his floppy black cap: – the sun rises over the sea: – men clamor for meaning, women clamor for freedom, children clamor for chump change: – in the gathering light, one of each lay in the hammock and shared a drink, passing the glass back and forth amongst themselves with some care: look, here come cows and horses being herded down the beach, or a spiral motion of sealed instructions, or a domestic camel mistaken for a wild camel: as if it was you was who was writing into this spiral void, the camel really wild and this a desert after all.

**Occupational Hazards**

*Palestinian Transfer*

Of olive groves spread out across soft hills the people despair: *everything here has been marked, and everything marked is lost.*

Transfer isn't necessarily a dramatic event.

The telephone just keeps ringing and ringing. Something like a stethoscope against the breast. Clinical.

In this way three children break an afternoon curfew and are mortally wounded.

The current situation calls for a swift and speedy effort to control all forces: not only as freedom struggling with its conqueror, refusing its reification and its perverted image, but as the being of groves spread across the hills, raising their fruits like tiny fists, by some unimaginable patience holding back the punch that would provoke the conqueror further.

The ruined, arid land, the neglected trees, testify that promises nourished from afar didn't create an organism strong enough to withstand the assorted – well, you know all that already. Like a stethoscope against the chest.

To show how and why a non-violent person, like myself, becomes violent. Not that I have become violent.

Uneasy rapprochement, for the sake of others. That explains the contradictory character certain states of mind are charged with, a clap of thunder when no storm is visible.

As for the psychosocial trance I would like to say one last thing about Steven Biko.

Festering wounds ask questions of their father. Like a refrigerator that groans from its own inner cold. The telephone just keeps ringing and ringing.

*The 36*

It was while the army demolished a neighboring house, belonging to the family of a militant from Islamic Jihad, that the wall fell on the Makadmah family.

Opposition came swiftly from the 36 hidden justices.

There they are, you will have to go a long way around if you want to avoid them.

I would like to stroll within range of your rifle. I'm that angry.

Then an explosion, and the wall fell on the assembled family.

The name might be derived from a root meaning "to come" or "be present": or possibly from another one meaning "to bruise".

The last child the father and his neighbors found, scratched but alive.

Beauty is enhanced by this single moment of peace, and his hand, which clutches the rubber ball, and Being never at any time running its course with cause and effect coherence.

That our predicates do not contain untruths but are simply claims gone unfulfilled in our contemporaries and in us. Being-in-the-thick-of-it.

When the building came down I felt a disconnect, a complete loss of apperception, as well as a completely leveled perception of things.

Mountains of night creep away without ever again yielding to barest day.

With ambulances blocked from reaching the scene, Mrs. Makadmah, 41, died while neighbors were carrying her to a clinic.

Her name might be derived from a root meaning "to come" or "be present", or possibly from another one meaning, "to bruise".

Expect no trial.

Except in every single action we are engaged in.

Possibly mixed among our neighbors, the 36, hidden and just.

Concentrated within themselves they go unrecognized by their fellow men.

Mrs. Makadmah was known as an excellent cook who often made cakes and cookies for her children.

The Israeli Army expressed regret.

[Click Here to Receive 50% Off Home Delivery of The New York Times.](#)

*Essential Services*

*Essential services in several critical areas, including health, education, water, electricity and law enforcement could no longer be provided.*

What good would running to the Occupied Territories have done, what good running away ?

The bridge, much like the airport, the border crossing or any other entry point, is a place of enduring humiliations – homologue to the denial of history.

The fiancée arrived, surrounded by her brothers and sisters, all seven of them.

This quarter 17 killings were carried out that were almost certainly assassinations.

My grandmother and grandfather go to the rail of the boardwalk and look down at the beach.

POÈMES & POÉTIQUES

If you throw even a cursory glance at the past you will observe that in the continuum of colonial control apartheid and peace have never been coextensive.

After his village was razed the Leper approached the soldier cradling his Uzi.

The ocean is becoming rough; my grandmother observes that the waves come slowly, drawing their strength from far back.

With pious and gentle resignation the persecuted ones suffered such intolerance (though later, in the Warsaw Ghetto...)

If the Law is texture, that texture must have changed. Been smoothed out by its "triumphs".

To cope with interruptions and delays all schools in the West Bank begin to make up classes, when possible, during off days and holidays, as if by the sheer quantity of hours the circumstance could be overwhelmed.

The power of redemption seems to be built into the clockwork of life.

Out of stasis and paralysis, symptomatic of ghettos in general, I decided to run there and not to run there.

*A stone roars like a bird Slaughtered*  
Tahseen Alkhateeb writes from Amman.

Not genocide, not ethnic cleansing: a name has yet to be conceived for what is undergone in these curfewed quarters.

Certainly not "The Question of Settlements".

The Argentines speak of "the annihilated" but that isn't it either.

Redemption and its blasted clockwork.

*Penelope*

She set up a great loom in the main hall, started to weave a fabric with a very fine thread. And every night, when the wooers had fallen asleep, she would unthread that day's work.

Penelope transfers her strength to the medium of her subjective expression, in order to then subordinate herself to that medium, more than subjective, in the act of destructive defiance.

On the other side: only eight outposts established since 1996 have been completely dismantled. Many see this expansion as positive.

Weaving done in oneself insures that one won't spill a drop of another. Then one undoes one's own weaving. This is not just a ruse.

The awesome power of sacrifice. I tracked its meaning, never examining the sources of power that allowed me to make my own tracks, and thus, erasing them in the process.

Every day I would weave my father-in-law's shroud, and every night by torchlight I would unweave that same web.

At least let her finish her weaving before you possess her. No. The bulldozer kept coming.

*I'm no expert but I think I see a problem here.*

If Palestine is Penelope, Penelope has already waited more than 54 years.



*Odysseus*

Other tales there are to tell, almost as sad, said Odysseus.

Words gather inside those exiled from space, those receding into time. Treat the person in whom they gather as if that person were their own sick child. Like parents made magically young in the tending.

You seek a homecoming as sweet as honey, since once every soul and soul-root had its special place in the pleroma. All instantiations of the return prove false. All fixed images of home prove idol.

Yet contagious as laughter or yawning there remains an unfathomable quality that frees language from something like description. Which remains undescribed, tantalizing.

Every day I would weave at the great loom; every night I would tear my work to shreds.

My guiding light, said Penelope, is the Israelites: they waited two millennia.

Under the name Reb Areb the poet Jabes offers: "Jewish solidarity is the impossible passion one stranger can feel for another."

Penelope, calm and straightforward: "death will surely come to the suitors."

He stripped off his rags and revealed himself as who he really was: a seed in the celestial granary, the perfect tension between particularism and universality, the voluptuous pleasure of silence fusing with anger.

Penelope one's waiting, Odysseus one's wandering.

Odysseus always no more than Penelope at her loom, weaving the future.

He her thought now, she thinks, in one guise or another, for more than two millennia.

Leonard Schwartz

The Stream

The stream needs me to be here to run through this meadow and there is no humiliation in being a patch of ground, nor is there dread in the heart of the angel upon realizing his wings are spread in a tar pit.

All these leaves setting up shop on my easel are entirely a matter of my own expectation. Yes, but if you canoe by the right open window, a government will be seen giving itself to someone else, which would explain why this year summer is leaving us out.

Think of it as too much heat, so much sunburn saved. I would have been naked, right? Haven't I always been kind of frowning with flame, like all those woods evidently still wintering, still hesitant about getting into the foliage?

OK, I concede that love never outgrows the forest of the maternal, those thickets in which the dunce of language loses himself.

OK, oranges are gleaming sources.

Nothing will ever wrangle those oranges from the trees, groves and groves of them.

An almost muscular moon suddenly experiences an earthquake, ivory keyboards first picking up a vibration that squishes and rages and rats on us.

A ray of sunlight picks the moon right from the sky.

I'm just one raspberry falling into the cup.

**H**ORMIS UNE PÉRIODE de quelques mois au cours de mes études de troisième cycle, j'ai utilisé la prose comme véhicule d'expression poétique depuis mon premier cycle à l'université (en gros, une trentaine d'années). Je n'ai pas souvenance d'un choix conscient. Au départ, quand, adolescent, je me suis mis à taquiner le vers, j'étais viscéralement attaché à la forme. Chaque poème que je composais devait obéir à quelque agencement métrique ou rimé, même s'il s'agissait d'une « forme » que j'avais inventée. Poe était mon modèle. Mon but était essentiellement identique au sien — la création rythmée du beau. Quand je suis entré à la fac, l'horizon de mes lectures s'est élargi et leur influence s'est amplifiée. Inspiré par la *terza rima* de Dante, j'ai tenté de composer ma propre « épopée » avec un agencement des rimes propre. Dans des discussions avec mes amis, je prenais fait et cause pour le vers formel contre le vers libre. À ce stade, utiliser le vers sans recours à un principe organisateur aisément reconnaissable me paraissait dénué de sens. Dans le cas contraire, autant se limiter à la prose. (Aujourd'hui, je vois tout ce que ce point de vue a de malavisé, mais il faut pardonner les erreurs de jeunesse.) Je me maintins dans cette conviction jusqu'à ce que je découvre Pound. J'eus la grande chance de suivre un cours de Marcella Booth sur les *Cantos*, et elle réussit à faire vivre ce poème très difficile. Je

commençai de voir comment, de poète formaliste, Pound s'était mué en un virtuose du vers libre. Je commençai à saisir les avantages de travailler sans (ou contre) un cadre métrique formel. Peu après, je fus exposé au *Spleen de Paris* de Baudelaire, à Rimbaud, à Huysmans, et bien d'autres. Je commençais à envisager toute l'étendue du *possible* dans la manière d'aborder un poème. À l'époque où je composais des vers formels, j'écrivais également des nouvelles lyriques très brèves — presque de la fantasy, de sorte que ces découvertes finirent par converger. Je tentai d'abord de composer des poèmes en vers libres, mais fus tout naturellement attiré par l'utilisation de la prose. Il me paraissait (et me paraît encore) tout à fait incongru de me préoccuper des coupures de vers et de strophe. D'une part, elles me semblaient arbitraires ; d'autre part, tout cela avait l'air trop précieux, trop poétique, trop artificiel. Je ne voulais pas composer de la poésie veule, élitiste ou bourgeoise.

J'appréciais aussi beaucoup que la plupart des lecteurs, aux États-Unis du moins, n'aient pas d'idées préconçues concernant la poésie en prose. En fait, on pouvait faire tout ce que l'on voulait ; ce qui tranchait avec la situation de la poésie versifiée qu'étouffaient, couche après couche, nombre de conventions concernant la manière d'écrire, la manière de lire et la manière d'aborder un poème en vers. On pouvait s'émanciper. (Jusqu'à un certain point, du moins : la fin du vingtième siècle a vu recourir à la poésie en prose un nombre croissant d'auteurs, autour desquels s'est construite une abondante réflexion critique.)

Pour ce qui est de la forme, il serait trop simple de dire que j'ai renoncé à la forme (en elle-même). Je préfère penser que ce que j'ai fait fut d'abandonner les contraintes externes (et immédiatement visibles) de forme (le mètre, la rime, etc.) et de genre (aisément) identifiable (comme le sonnet ou le pantoum), pour quelque chose de plus complexe (à maîtriser ou discerner). Bien qu'il y ait quelque chose de libérateur à travailler dans un genre (la poésie en prose) où les règles sont peu nombreuses (ou détournées), j'ai pourtant l'impression qu'utiliser un support où tout passe présente davantage de difficultés. (Lors de mes premières tentatives d'enseigner la poésie en prose dans des ateliers d'écriture créative, la plupart de mes élèves étaient paralysés ou effrayés par l'absence de « règles ».) Mais, en définitive, je me sens encore un poète très formaliste. Pour moi, chaque morceau (chaque poème en prose) définit lui-même sa propre forme. Cette « forme » lui est unique et le contenu doit faire un avec la forme. Il en va des meilleurs poèmes comme des meilleurs crus : le contenu et la forme s'équilibrent harmonieusement — l'un ne peut éclipser l'autre.

Ainsi, je me vois à bien des égards comme un expérimentateur de la forme, un continuateur de la révolution poétique lancée par Pound, tout comme de la façon d'envisager la pensée que l'on trouve chez les surréalistes. (Il nous faut avoir un mode de pensée progressiste en vue de développer la poésie, sa signification et son rôle culturel. Il n'y a pas de poésie dans l'absolu : la poésie est en perpétuelle mutation.)

C'est le poème lui-même, et non moi, qui dicte les choix à poser. J'essaie autant que possible d'écouter ce qu'il exige. Exposer ce qui se passe au juste pendant ce processus de création me paraît impossible car, pour écrire, il me faut éteindre ma conscience. Il s'agit d'une démarche de concentration intense au cours de laquelle je cesse d'exister — si ce n'est en termes de « réception » et de « communication » avec ce que j'écris. (Si l'on veut, c'est une démarche orphique.) Je regarde et j'écoute. Le poème est et parle. Je pourrais tenter de m'expliquer, mais une telle explication équivaldrait à celle d'un batteur de base-ball décrivant comment et pourquoi il pivote en réponse à un lancer particulier. Il y a dans mon activité une part d'instinct. L'analyse vient après coup et en ce qui me concerne, elle est illusoire, car ce processus de création chez moi est une démarche d'absence complète de conscience. (À bien des égards, ce que j'essaie entre autres d'explorer, c'est ce processus ainsi que notre façon, individuelle et collective, de penser et de sentir et la manière dont nous utilisons le construit du langage dans ces processus. On peut parler d'un véritable examen neuropsychologique, car je suis convaincu que notre manière de penser et de nous exprimer est à l'origine du bien et du mal que nous sommes à même de faire tant au niveau individuel qu'au niveau collectif.)

Cela ne revient toutefois pas à dire que j'ai un programme. Simplement, je veux, dois, suis contraint d'explorer. Une chose en entraîne une autre. En chemin, on ne connaît pas la destination ni grand-chose du contexte de cette exploration. Tout cela vient après coup. Voyager, découvrir, fureter, voilà ce qui me motive. La curiosité.

J'ai longtemps ressenti comme une faiblesse de mes créations le fait que, bien que chaque poème adhère à sa propre forme « interne » ou « intrinsèque », mes recueils, mes livres eux-mêmes, pour leur part, semblaient dénués de forme (du moins à leur propre niveau). Cette constatation caractérise bien, je pense, mes trois premiers ouvrages (*Between Islands*, *Standing Room* et *Sky Open Again*). À part une proximité chronologique et des similitudes dans la manière / le style, rien ne me semblait relier ces morceaux en un ensemble cohérent. Aussi, voici une dizaine d'années

(ou quelque part par là), tentai-je de corriger ce défaut. J'entrepris la composition d'un recueil de poèmes en prose inspiré par l'antique livre de divination chinois, le *I Ching*. Je lisais le texte de l'hexagramme et les commentaires le concernant, puis je laissais des images me venir à l'esprit. Ensuite, je prenais l'une de ces images et construisais un récit autour de celle-ci. Il n'y avait là rien de bien différent de ma façon « habituelle » d'écrire sauf que je donnais à chaque pièce un terreau, pour ainsi dire, et des orientations identiques. En définitive, l'« allure » de chacune des pièces se définissait en accord avec son « contenu » (l'image originelle dotée d'un récit). Cette expérience, je pense, marcha suffisamment bien pour que je puisse mettre en œuvre ce que j'en avais appris comme base de mon livre suivant, *Of All The Corners To Forget*. Ce dernier ne comprend pas de principe organisateur unique comme c'est le cas dans le précédent (lequel attend encore sa publication intégrale). Bien plutôt, chaque partie (ou séquence) de ce livre possède sa propre « unité » de forme en ce sens qu'elle joue avec certaines images, certains tons, ou certains styles. Par exemple, dans la dernière partie de ce livre (à laquelle il doit son titre), chaque pièce s'ouvre sur un mot (ou une expression, une image, un concept) qui rime (littéralement ou métaphoriquement) avec le dernier mot (ou la dernière expression). La pièce suivante dans la séquence commence avec un mot (ou une expression) qui à son tour « rime » avec le dernier mot (ou expression) de la précédente — et ainsi de suite (bien entendu, il m'arrive de temps à autre de faire une entorse à ces « règles »). Mais, pour moi du moins, la construction mentale ne l'emporte jamais sur le contenu (là où il faut écouter la mélodie [in]sensée du jaillissement des mots).

Deux projets sur lesquels je travaille actuellement possèdent des principes organisateurs apparents. Le premier est l'histoire d'un ingénieur du dix-neuvième siècle qui conçut un barrage qui céda et tua plus d'une centaine de personnes. Son principe unificateur consiste à lui donner la forme d'un palimpseste en utilisant comme trame le journal tenu par l'ingénieur. L'allure des textes doit correspondre à la pensée et aux réflexions de cet homme. Mon autre projet est davantage du genre de *Of All...* en ce sens qu'il se compose de différentes parties ayant chacune leur unité. L'une des parties est un abécédaire [c'est de là que proviennent les extraits]. C'est le cadre apparent. Une autre partie est née de l'idée de puiser des mots et des expressions dans des textes existants pour ensuite les examiner et les refondre. Chaque morceau s'appuie sur un texte particulier. Parmi les textes dans lesquels j'ai puisé, on compte *La Déclaration d'Indépendance des États-Unis d'Amérique*, *l'Origine des espèces* de Darwin, *le Sens commun*

de Thomas Paine, le *Manifeste du Parti communiste*. Ici, méthode égale forme (ou la manière d'aborder la forme comme dans mon livre sur le *I Ching*). Mon but est de pousser le langage jusqu'à ses limites (en termes de reconstruction de sens — où est le point de rupture ?).

En dernière analyse, c'est le jaillissement des mots, la façon dont ils résonnent et s'écoulent ensemble, la manière dont ils se joignent les uns aux autres par le biais de la phrase et du paragraphe, ce sont ces contraintes qui m'utilisent, pas le vers ou la strophe.

**What C Saw**

In waves: horizon low, horizon high. High, low. Low horizon, high horizon.

One, two: rise, fall. Faster, slower. One beat, two beats. To reach what point first? To the winner the spoils. To the race to what's barely contained.

The arrangement: vertical to horizontal equals a perpendicular.

Say, can you see? (Ample waves engrained.) Can you see far? See for? Foresee what happens when close to what's two's one divided by naught comes.



**Miss Q**

Sort of like firing all cylinders because they speak their mind. Sort of like frying fire in pan. Out of something?

Sort of like a drag on minds. (But before running to the store decide what to cart and carry first: the ovoid or the poulard.)

Sort of like a drag on skids. Sort of like jumping to conclusions to avoid pruning. (But before dashing out of clothes decide on the next costume: doff then don.) Into something?

Deep breath. Avert face. Cough.

Before proceeding all equipment must check out in order to judge scales balanced and wheels churning safe from rapture's eruption.

**Being an S Ends**

Always at the beginning of the circumference. Where the nose for those things picks up the descent.

Where what's decent might be liveable but what's inalienable might not be docile. (Cheaper by the docent? The leveling lessens the lesson.)

The inference is plainly circumstantial. But the deference is unfortunately a circumlocution. Which happens when circumvolving a starting point.

Gian Lombardo

**Kenneth Goldsmith**

**D**ANS MON TRAVAIL, je m'efforce d'utiliser autant que possible la syntaxe et la grammaire conventionnelle, ce qui exclut la césure et tout autre signifiant poétique. Mon but est de rendre mon unité première de composition délibérément inintéressante, préfabriquée, ou prédéterminée, de manière à en faciliter l'insertion dans l'œuvre globale. L'utilisation répétée d'une forme ordinaire ou « ready-made » réduit le nombre de choix que je suis censé faire. Ainsi, le texte s'écrit et se construit sans être trop influencé par mon intervention autorielle.

Alan Sondheim  
Ma réponse en poétique

**J**E JOINS CI-DESSOUS quelques textes qui mélangent/entrelacent poésie, poétique et prose. Le PREMIER MORCEAU (« arhat ») et le DEUXIEME MORCEAU (« , Nikuko ») sont assez longs et ont été raccourcis. Notez que le PREMIER MORCEAU se compose de trois parties : le texte, le texte annihilé, et le système de substitution pour passer du texte au texte annihilé.

Ces œuvres se meuvent parmi *\_structure\_* et *\_interférence\_*, et la première est toujours déjà comme si c'était un donné — c'est-à-dire qu'elle participe à une poétique, si pas une poésie en soi ou in-formée par *\_écrémage\_*. Ces œuvres utilisent, pour l'essentiel, la commande *grep* ou *grep -v* (*grep inverse*) afin d'isoler d'un corpus plus long des lignes ou des phrases avec un contenu précis, corpus qui pourrait être la base de données « universelle » de l'Internet, ou le Texte Internet que j'écris depuis douze ans (environ quinze mégas en code ASCII à ce jour). En pistant ces groupes de mots, je file une « psychanalytique » de contenu/vocabulaire, qui se reforme alors en un autre contenu, ou un contenu condensé, surdéterminé, un peu comme dans les rêves ou dans la sexualité.

Pour 'arhat', je ne me souviens littéralement plus des matériaux textuels de départ ; en tout cas, ils ont été modifiés de deux façons fondamentales : divers programmes en perl ont été utilisés pour réorganiser

les lignes, répéter les mots, etc., selon des fonctions mathématiques de mon choix ; ensuite, le résultat a été réordonné par la fonction « trier » selon des champs/caractères\_ne\_commençant pas par le premier (par exemple, le texte n'est pas classé par ordre alphabétique). La matrice qui s'en dégage est une psalmodie bouddhiste, formée en partie par mathesis et écrémage et en partie par décision esthétique. Ainsi, la prose originale, à travers un processus de répétition et de réorganisation, devient quelque chose d'entièrement autre.

La transformation est alors « évaporée » afin de produire un code redondant et indéchiffrable, parallèle à l'in-formé et à l'informe du processus de compréhension. La troisième section reproduit la série des commandes utilisées pour les substitutions.

Le deuxième texte, « , Nikuko », utilise comme matière première des références dans le Texte Internet à Nikuko et au Dr Leopold Konninger, deux personnages/avatars sur lesquels j'ai travaillé de manière plutôt discontinue pendant des années. J'ai appliqué aux références une série de programmes en perl amenant des répétitions, substitutions et éliminations de lettres et groupes de mots. Le résultat est de nouveau une sorte de psalmodie, sur la sexualité et le pouvoir, construite à partir d'un mélange de prose et de poésie.

Le troisième texte, « I SLAUGHTERED HUNDREDS » (J'EN AI MASSACRÉ DES CENTAINES), est le plus complexe, et ceci à plusieurs égards. Un texte a été écrit — sous forme d'un poème en prose de politique hystérique — puis traduit en morse via le programme localisé dans /usr/bin/games/. Ensuite, le code morse a été re-justifié pour pouvoir être inséré dans une ligne ASCII de 72 caractères. Cette ligne a été alors sectionnée par la commande « fold-w », en débutant par un nombre maximal de 18 caractères réduit progressivement à un seul (ce qui, en morse, ne pouvait être que « espace » ou T ou E). Si, par exemple, la longueur de ligne était de 5 caractères, les lignes originales étaient réduites à des lignes de 5 caractères. Ces lignes pouvaient être alors retraduites du code morse en anglais standard. Les sauts de ligne transformaient les mots — la structure même — des lignes. Le résultat final fut une série de strophes reflétant le code sectionné, comme s'il y avait eu une sorte d'interférence — ce qui était le cas — comme si l'interférence était un parasite structuré par exemple.

Pour le quatrième texte, le plus court, j'ai utilisé un programme google (en perl) pour chercher des lignes contenant des mots et des phrases spéci-

fiques. Ces lignes ont ensuite été soumises à des procédures d'interpréteur de commandes que j'avais écrites afin de les « normaliser ». Le résultat est une méditation sur l'espace-temps, sous forme poétique.

Je me suis toujours intéressé aux systèmes formels et à leurs dissolutions — les cohérences et la transmission de parasites, la statique et l'intervention. L'ordinateur me permet d'explorer ces domaines. Cependant, il faut noter que rien n'est aléatoire — il ne s'agit pas ici de textes générés de manière aléatoire, mais de textes formés selon ma vision de la poétique innée des œuvres — portant, par exemple, sur la métaphysique (« arhat »), la sexualité et l'histoire (« , Nikuko »), la politique et le déchiffrement politique (« I SLAUGHTERED HUNDREDS »), et des questions philosophiques autoréférentielles (« ... forms and spaces »). Je ne connais pas d'autre façon de procéder ; je vois mon travail comme une dialectique entre la conscience, la mathesis et la structure. En d'autres termes, je me pose la question suivante : comment est-ce que le sujet / la subjectivité interprète le monde, soit avant la perception et le langage, soit dans la construction mathématico-physique du réel qui constitue notre cosmos ?

Je tiens à ajouter que je trouve la distinction entre prose et poésie extrêmement problématique. Certes, la prose est (peut-être) liée à la phrase déclarative, tandis que la poésie semble autoréférentielle (ce que j'ai appelé autrefois le « poids du langage poétique »). J'ai plutôt tendance à penser aux liens entre le corps et la langue mis en évidence par les recherches sur l'écriture féminine. La poésie « semble » iconique, une sorte d'incarnation — tout comme, d'ailleurs, le contenu virtuel d'une bonne partie de mon écriture — alors que la prose « semble » référentielle. Les deux participent au symbolique. Il existe aussi des tropes poétiques tels que la répétition, la rime, le rythme, etc., qui tendent vers la psalmodie, vers la délittéralisation de la langue. Après un certain temps, ça ne fait probablement aucune différence quelle mantra on chante : l'important, c'est qu'on chante. (Il est question ici de langue intentionnelle, abordée par Agehananda Bharati dans son livre *The Tantric Tradition*.)

Si l'on se sert de l'ordinateur et d'un certain type de codage (que j'ai été en partie le premier à lancer), ces distinctions disparaissent. La répétition pourrait ne rien indiquer de plus qu'une boucle incontrôlable ou un « trou noir » de routage. Ou elle pourrait en fait indiquer l'opposé — la capture du corps dans l'orgasme sexuel (tout comme, pendant un acte de cyber-sexe, on appuie longuement sur les touches pour signifier l'éjaculation, etc.).

Ce que j'essaie de monter — je crois, je ne suis pas sûr, c'est la nécessité d'abandonner la distinction entre la prose et la poésie, particulièrement par rapport à la technologie et au travail en ligne. Je crois qu'on peut en effet concevoir une poétique du langage — c'est-à-dire, une phénoménologie de la signification par rapport aux tropes, à l'énoncé, au sémème, à la stylistique, etc. En tant que poètes, nous pouvons nous intéresser aux champs syntaxiques, aux matrices de ponctuation et de mise en majuscule, ainsi qu'à la déconstruction du rythme. Nous pouvons étudier des codes de toute sorte de langages informatiques, observer, encore une fois, les tropes qui agissent. Nous pouvons concevoir les programmes comme étant performatifs, comme peut aussi l'être une psalmodie. Nous pouvons étudier les résultats produits par ces programmes comme des tropes incarnés virtuellement, et les programmes eux-mêmes comme des structures organiques (arbres, holarchies, etc.). Nous devons, autrement dit, repenser la notion même de « genre » et ouvrir notre esprit à des possibilités qui étaient inconcevables il y a à peine deux décennies — et à celles qui ne sont même pas encore à l'horizon.

## FIRST PIECE: arhat:

arhat

o death life existent you death you death to life death meritorius to + +  
the life to life to you life you life escaped life to life to you life  
with life a you lotus death death a with you to with you a you nothing to  
jewel death to lotus to lotus lotus jewel you lotus to you a life life  
nothing you nothing meritorius lotus to escaped you escaped existent you  
buddhas life emptiness you emptiness to life you a death death to life  
buddhas you to existent recollection to you lotus life to you existent  
collocation meritorius life to emptiness escaped life to to lotus +- to  
collocation to life with life you a death you you emptiness existent you  
considerations annihilations to you you a escaped you life to life  
indistinguishes life lotus jewel evil touch taste kwak less death you  
annihilations you life jewel bodhisattva you existent to to existent to  
annihilations a life form. + you life emptiness life to death you  
recollection emptiness existent you you to life to +---)^ the meritorius  
recollection lotus to you existent life escaped life death buddhas to  
recollection life escaped to a life escaped you escaped recollection a ^  
recollection life you life life you lotus to you emptiness emptiness a  
recollection to escaped non-enlightenment jewel bodhisattva lotus  
bodhisattva meritorius nothing +-)^ to lotus life life to meritorius to  
bodhisattva you existent +- bodhisattva life life life life you +escape)^  
bodhisattva to emptiness a death to escaped to life +escape-----^ life to  
meritorius tathagathas to death you you meritorius you you life to  
meritorius emptiness lotus +-)^ death a life life to escaped to to you  
meritorius escaped life life death meritorius death jewel life to life you  
meritorius lotus you strivings to you meritorius you escaped meritorius  
meritorius death to to existent lotus life jewel you lotus lotus you  
meritorius life life you bodhisattva a life you death to emptiness you  
meritorius you to life existent a life life existent to emptiness existent  
meritorius to death life death a death a meritorius life a emptiness life  
emptiness you a the to to you escaped to existent you lotus you to life  
existent emptiness the you to you bodhisattva existent you you to to you  
existent life you life life to a life death life you you escaped existent  
escaped to existent to the life to death lotus +---.....---^ existent life  
escaped a to you escaped you to a life lotus to life existent you to to



lotus meritorius life escaped you death death life lotus lotus to  
 lotus life life life to death you escaped escaped escaped to lotus to  
 lotus you life with emptiness escaped to emptiness lotus to to you you  
 evil before nirvanas dies accumulate a with death death a to a  
 evil before kwak less evil before kwak more hears death bodhisattva you  
 evil before aum more ---nirvanas ---^ you the emptiness life escaped life  
 evil aum bardo more satoris ---^ lotus life to lotus the death you death

+ +---^ +--^ +-----^ +--^ +---^ +^ +---^ +^ +--^ +---^ +-----^ +^ + +  
 +-- +--^ +^ +--^ +^ +--^ +^ +--^ +^ +---^ +--^ +^ +--^ +^ +--^ +--^  
 +--- +--^ +^ +---^ +---^ +---^ +--- +--^ +^ +--- +--^ +--^ +--- +^ +  
 +--- +---^ +^ +---^ +^ +---^ +---^ +--- +--^ +---^ +^ +--^ +--- +--^ +  
 +----- +--^ +----- +-----^ +---^ +^ +-----^ +--^ +-----^ +-----^ +--^  
 +----- +--^ +-----^ +--^ +-----^ +^ +--^ +--^ +---^ +--^ +--^ +--^  
 +----- +--^ +^ +-----^ +-----^ +^ +--^ +--^ +--^ +^ +-----^  
 +----- +--^ +--^ +-----^ +-----^ +---^ +--^ +--^ +^ +-----^ +--^  
 +----- +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +--^  
 +-----^ +--^ +---^ +--- +-----^ +--^ +-----^ +--^ +-----^ +--^ +  
 +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +  
 +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +  
 +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +  
 +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +  
 +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +  
 +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +  
 +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +  
 +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +  
 +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +  
 +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +  
 +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +  
 +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +  
 +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +  
 +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +  
 +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +  
 +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +  
 +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +-----^ +



POÈMES & POÉTIQUES

sed 's/+-----\^/meritorius/g' zz > yy  
 sed 's/+----- /tathagathas /g' yy > zz  
 sed 's/+-----\^/bodhisattva/g' zz > yy  
 more yy  
 sed 's/+----- /buddhas /g' yy > zz  
 sed 's/+----- /recollection /g' zz > yy  
 sed 's/recollection/collocation/g' yy > zz  
 sed 's/+-----\^/recollection/g' zz > yy  
 more yy  
 sed 's/+---:/evil /g' yy > zz  
 sed 's/+-----,/diseases,/g' zz > yy  
 more yy  
 sed 's/ -----\.-----\./ touch taste /g' yy > zz  
 sed 's/+----- /annihilation /g' zz > yy  
 sed 's/+-----^ /integrations /g' yy > zz  
 more zz  
 sed 's/+-----\^ /differentiation /g' zz > yy  
 more yy  
 sed 's/+----- /differentiations /g' yy > zz  
 more zz  
 sed 's/+-----\^ /annihilations /g' zz > yy  
 more yy  
 sed 's/ -----\./ before /g' yy > zz  
 more zz  
 more zz  
 sed 's/+----- /considerations /g' zz > yy  
 more yy  
 sed 's/+-----\^ /indistinguishes /g' yy > zz  
 sed 's/ ----\./ kwak /g' zz > yy  
 sed 's/ ---\./ aum /g' yy > zz  
 more zz  
 sed 's/ -----\./ bardo /g' zz > yy  
 sed 's/ -----\./ more /g' yy > zz  
 sed 's/ ---\^ / less /g' zz > yy  
 more yy  
 sed 's/-----\./nirvanas /g' yy > zz  
 more zz  
 sed 's/ -----\./ satoris /g' zz > yy  
 sed 's/ +,--- / o,non /g' yy > zz

```

sed 's/ +----\./ waver /g' zz > yy
sed 's/ +-----\./ sickens /g' yy > zz
more zz
sed 's/ ----\./ dies /g' zz > yy
sed 's/ ----\^ / hears /g' yy > zz
more zz
sed 's/ +---\./ form\./ /g' zz > yy
more yy
sed 's/+----- /non-enlightenment /g' yy > zz
sed 's/+----- /non-enlightenment /g' yy > zz
more zz
ps
k 12478
more zz
sed 's/ -----\^ / accumulate/g' zz > yy
more yy
sed 's/@/ /g' yy > zz
more zz
sed 's/-----/escape/g' zz > yy
more yy
h
head yy
pico yy

```

SECOND PIECE: , Nikuko

, Nikuko

nake couch, couch, couch, couch, couch, couches? now now now now nake,  
couch, couch, couch, couch, couch, couches? now now now now nake , amp,  
amp amp

ays nowhere nowhere nowhere nowhere fuckn<multicol ancens ancens  
ancens  
ancens ancens

ancens nowa amp ance. ance ance ance ance. ance. ance ance. ancer  
ance  
ancer ancer ance ancer ance.  
couch couch,  
Leopol  
s Konninger Konninger Konninger Jennifer  
s go

go. leopol. leopol

e e nu nue nue nu e e\ nu e | nake nue nu  
nue | nakees nu e | nake room room room es nu  
room room room e | nake octor octor ancer ancer ancer/ ancer ancer igital

ancer ancer ancer/avatar ancer/ancer ancer/igital ancer igital ancer.  
octor Doctor Doctor Doctor Doctor octor octor! octor! octor octor! octor  
octor's octor, octor's octor, octor, octor. prick prick octor, octor.  
octor. octor. Doctor. Doctor. Doctor...» octor. octor. octor.

octor. octor. octor. Doctor. Doctor. Doctor...» octor. octor. octor.  
spkon nake nake  
ancer{}igital{}{}avatar{}analog. igital{}{}avatar{}analog.  
igital{}{}avatar{}analog. ances Jennifer Jennifer slowly»  
ances Jennifer Jennifer slowly»

ances Jennifer Jennifer slowly»

octor Doctor Doctor Doctor

cers dacers dacers cers dacers dai cers dacers dada cers iudacers da i  
 cers da ed a a ed ude | a ude | aed room room room aed room room room fucig  
 fucifuci g fucig. fuc g fuci g. fuc g. fuc ig fuc g. fucig. fucig. fuci g.  
 fucig fuc g fuc g fuc i g doctor.» g doctor.» g doctor.» i <multicol je  
 ifer leospolspsdp iuo, i iuo, udes udes ude udes ude | ude o iuo iui iu o  
 iuu o, ow ow ow) ow o, slopes, dacers. aed aed aed o o ger o ger, o ger,  
 oo ger; o ger; oo spsplgers o llgers room room lgers room room i

uch, cuch, cuch, c w naked, damp w n where nwhere nl dancers dancers

where nwhere nn where nwhere fuckn<multicwadays n where  
 fuckn<multicl

dancers dancers where n l dancers dancers where n pld Leld Le ld Lepp ld  
 cuch ep uch cuch, ld Le uch, p ds gds gds g nninger Jennifer ds K ld lepld

ld lepp ld p lepld le ld naked p fucking fucking fucking fucking.  
 fucking. fucking detfucking fucking fucking fucking. fucking.  
 fucking d ctr.» ct r.» r.»

nninger nninger k knninger knninger k nninger, knninger, kk nninger,  
 knninger, knninger k nninger, knninger; knninger k nninger; knninger;  
 nninger, k nninger; nninger, k nninger; knninger; k nninger; knninger; km

nninger; knningers kk m rningers k m

sl pes, dancers. pes, dancers.

psplspdspkspspd lspdspkn naked naked sp fuckn<multic n naked naked l  
 jennifer le dancer {} digital {} {} avatar {} analg. dances Jennifer Jennifer  
 sldancer {} digital {} {} avatar {} anal g. dances Jennifer Jennifer slwly» g.  
 dances Jennifer Jennifer sl wly» wly»

udes couch

, Nikuko

nake couch, couch, couch, couch, couch, couches? now now now now nake,  
 couch, couch, couch, couch, couch, couches? now now now now nake, amp ,

POÈMES & POÉTIQUES

amp amp

ays nowhere nowhere nowhere nowhere fuckn<multicol ancens ancens ancens  
ancens ancens

ancens nowa amp ance. ance ance ance ance. ance. ance ance. ancer ance  
ancer ancer ance ancer ance.

couch couch,

Leopol

s Konninger Konninger Konninger Jennifer

s go

e e nu nue nue nu e e\ nu e |nake nue nu

nue |nakees nu e |nake room room room es nu

room room room e |nake octor octor ancer ancer ancer/ ancer ancer igital

ancer ancer ancer/avatar ancer/ancer ancer/igital ancer igital ancer.

octor Doctor Doctor Doctor Doctor octor octor! octor! octor octor! octor

octor's octor, octor's octor, octor, octor. prick prick octor, octor.

octor. octor. Doctor. Doctor. Doctor...» octor. octor. octor.

spkon nake nake

ancer{{igital{{}}avatar{{analog. igital{{}}avatar{{analog.

igital{{}}avatar{{analog. ances Jennifer Jennifer slowly»

ances Jennifer Jennifer slowly»

cers dacers dacers cers dacers dai cers dacers dada cers iudacers da i

cers da ed a a ed ude |a ude | aed room room room aed room room room fucig

fucifuci g fucig. fuc g fuci g. fuc g. fuc ig fuc g. fucig. fucig. fuci g.

fucig fuc g fuc g fuc i g doctor.» g doctor.» g doctor.» i <multicol je

ifer leopspolspdsp iuo, i iuo, udes udes ude udes ude |ude o iuo iui iu o

iuu o, ow ow ow) ow o, slopes, dacers. aed aed aed o o ger o ger, o ger,

oo ger; o ger; oo spsplgers o llgers room room lgers room room i

uch, cuch, cuch, c w naked, damp w n where nwhere nl dancers dancers

where nwhere nn where nwhere fuckn<multicwadays n where fuckn<multicl

dancers dancers where n l dancers dancers where n pld Leld Le ld Lepp ld

cuch cp uch cuch, ld Le uch, p ds gds gds g nninger Jennifer ds K ld lepld

ld lepp ld p lepld le ld naked p fucking fucking fucking fucking.  
fucking. fucking detfucking fucking fucking fucking. fucking.  
fucking d ctr.» et r.» r.»

nninger nninger k knninger knninger k nninger, knninger, kk nninger,  
knninger, knninger k nninger, knninger; knninger k nninger; knninger;  
nninger, k nninger; nninger, k nninger; knninger; k nninger; knninger; km

dances Jennifer Jennifer sl wly» wly»



THIRD PIECE: I SLAUGHTERED HUNDREDS

I SLAUGHTERED HUNDREDS

EE EEE ETEE ET EET TTE EEEE T E ETE E TEE EEEE EET  
TE TEE ETE E TEE EEE  
TTEETT EE TETE ET TE ETTTTE T TEEE E ETEE EE E EEET  
E EE T TE TTT ETT E  
TETET ETT ET ETE EE EEE EEEE E ETEE ETEE TTEETT TETT  
TTT EET ETTTTE EEET  
E EEEE E ET ETE TEE T EEEE ET T TTEETT TEEE EET T ETEE  
ET TE TTE EET ET  
TTE E TEE TTT E EEE TE ETTTTE T TEE TTT ET TE TETT T  
EEEE EE TE TTE EET  
E TTT ETE T EEEE TTT EEE E EEE TETE ETE E ET TT EE TE  
TTE ETT TTT TT E T  
E ET TE TEE TETE EEEE EE ETEE ETE E TE EE TET EE ETEE  
ETEE E TEE TTEETT  
ETE EE TTE EEEE T EE TE EETE ETE TTT TE T TTT EETE TT  
E TTEETT EE TETE E  
T TE ETTTTE T EEE ETTE E ET TET EE T TTEETT TT TETT TT  
TTT EET T EEEE ET  
TTTE EEE EEE T EET EETE EETE E TEE EET ETTE EEETET

IEIENEAATNEIETEAENEIIEATENEAENEIEMIMEENNE  
TNEMMETNIEENEIEEITEITTEMTAT  
AAEMETAIEIEIEEAIENEMIMTATMTITAMNEITEIIEETAEN  
ETHIETMIMTIEITTAIETNTNEAE  
TMEENEMTEIENEMMETNEMTATENMTEIEITEMEIN MTAETI  
ITMEIEEITAEAAEATTITEMEATMTME  
TEA NTITAEIIEEAIENETEITAEAEAIENENEMIMENEEMEIT  
EENEAEAEMTNTTMEAEMETNATITA  
EATEAMNTEIEMEEATAEETMIMTTNMTTMTITTIEMMEIEIE  
TITINEAAENEITANEINT

ISAIUMEESTEENETISEEANDAEENEEIGWINNANWGTDEE  
AIIEUEITTETMW RKATETENISIE  
EDAIGWNMOITEONSTEESEARNETHIATTDMDDEEATEDANME  
EAAGEDMTEIETEEONTTIOANNMTESIN

MEER OAETHIOIEEIIETRAEEAMINMEEMOMENANDNNSEEEE  
DAEENINTEEEDAIETIGWAEEEGIITE  
ETEERAETMNTTMUETTEMUTEETRAN WGTSANEETTAITTD  
MMKTTTTMUTSEEONSIETITERINETIU  
ANSK

IEIEDAEATNESTERENEIIEATENEAEEDSZMEENNETNWGT  
NIEREIEEUEITTEMTATxAEMETAEIS  
SEELREMxKTMTITAxSTEIIEARDTHIETTZMTSUTALETNGUAG  
ENEMTESNExETDOATENMTSEINGF  
ORTIITMEIESKEAAEATTINGWOMENANTITRHILRETEIKIL  
REEDZMENEEGHTEENUEAEMTNTTME  
RMEGWITRATEJNTSWEEATAEETZMTTNMTTMTITTHWGSST  
ITINERENEITANEFT

IIEREAUTNIITERENESEUNTIAEETHIExTICANJNTBEREIES  
TEEETTEOW+TWAENISHEREREGW  
TWTMITWGEUESEEEETRDTSATGWTSEATLANGUETGEDOE  
SNAxTDOANYTHIINTNINOENTHOEIEST  
RENEAMITEGWOTTETEANNEKESEILRENEEKIEDEDEDxTR  
IGESTITEUERONTOERTTETxITRETN1  
ETEIANEANITGWTTKTMOEATHIESEITUEREREDUEGEx

ISLAUGESTEREDHEANDAEENES,INNANWGTBELIEEUEITT  
EOW.WETRISHELL,YOITJNSTEHEA  
RNETIATZMDEUTLANGEAAGEDMTEIENE9TDOANNMTESIN  
MEF OAETHIOSESTRAEEAMINMEWOM  
ENANDCHEELRENIKEELLED,REEGIITEENERAEONTTMUE  
MExTITRAN'TSPEATAITZMMYTTOUTH  
E9SIETITFFEDUANSK

ISLAUMEHTEREDHITNNEREDIE,ICAN'TBELIEIAEITNTMW.  
WARISSEEREL,YMTUE9EUEHEAA  
EDTHETTGWDEUTLETNMEUETGETIOESTE1ETDOANKTTSE  
INGINORTHOIEESCENEAMINGWOMETE  
ANDCIIIEDRENEEKEELLEDGWRIGSETINFRMTNTTOUEME,I  
CAN'TSEGEETKEETGWMYMOITTSEIE  
SSTUFINENEUEGSK

ISEDAGESTERENEHEANNEREDS,EECETNWGTNIEREIEE  
UEITNMTW.EMAAEISHELRE, YMTUA  
xSTEHEARDTHIAT,TSUTLETNGUAGENEOSNE9TDOANNMTS  
EINGF ORTHTMSESKEREAINGWOM  
ENANDTRHILRETEIKILLEDZMREEGHTINFAEONTOERME,I  
CAN'TSWEEATAIT,TTYTTOITTH'SS  
TUINFEDITPEx

ISAIAUGHTEREDSEUNDREDS,ICAN'TBELIEVEITNTMW.ATA  
RISIIELLGWYOU9STEHEARNET  
HATZMBEATLANMEUAGEDOEIENJNTDOANYTESINGF ORTH  
OSEIECAEEAMINMEWOMENANDNNHEE  
LAEENIKIEDLEDGWREEGHTINERRTMNTTMTTExTICAN'T  
SPEAKITZMMKTMOUTSE'SSTUFFETI  
UAN

ISREAUTNHTERENEHUNDAEEDIE,ICAN'TBEREIESTEITTEOW.  
WARISHELRE, TWOIT'EUEHEE  
TRDTHAT,TSUTLANGUETGEDOESN'TDOANYTHINGINORTH  
OEIESTREAMITEGWOMETEANDKEHI  
LRENKILEDED,RIGHTINUERONTOERMETxITRAN'TEIPKA  
KIT,TTYMOUTHIESSTUFEREDUPEx

ISLAUGHTEENEDIUNTIRENES,ITRANE9TDEELIEVEEETNOW.  
WARIEIHEEDLMxYTMUJNVEHE  
ARDTHATTxBUTLANGEAAGEDTMESN'TTIOATEYTHIINMEFO  
RTESOSESCRAATTINGWOMENANDCH  
IAIRENIKILLED,RIGHTINFRONTOFME,ICAN'TIEPEAKITTx  
MNMMEATHE9SSTEAFUEEDUPxT

ISLAUGESTEREDHEANDAEEDS,INNANWGTBELIEEUEITTEOW.  
WETRISHELL, YOIT'STEHEARD  
THIATZMBUTLANGUAGEDMTESNE9TDOANNMTHINGF ORTH  
OSESCEAEAMINGWOMENANDCHILRE  
NIKILLED,REEGHTENFAEONTTMTFME,ITRAN'TSPEATAITZ  
MMYTTOUTH'SSTITFFEDUAN

ISLETUGSETERETIHUTEDRETIS,IKEANIETBEAIIIEVEITNOW.  
WARISESELAI,KTOUWGVEHEA

ENDTHAT,BUTAIANGUAGEDOESNWGTDOANYTHINTNFORT  
SEOSEEICREAMINGWOTTENANDCESIL  
ENENINTILREEDxTRIGHTINFRONTOFMEGWICETN'TSPEAK  
IT,MYMMTUTH'SSTUFFEDUP

ISLAUGHTEREDHUNNEREDIE,ICAN'TBELIEVEITNOW.WAR  
ISSELL,YMTU'EUEHEAAEDTHET  
T,DEUTLETNGUETGEDOESNIETDOANYTSEINGINORTHOSE  
SCREAMINGWOMETEANDCIILRENK  
EELLED,RIGHTINFRMTNTOUEME,ICAN'TSEGEAKEET,MYM  
OITTHIESSTUFFENEUPSK

ISLAUGHTEREDSEUNDAEEDS,ICAN'TBELIEVEITTEOW.WAE  
NISHELLGWYOIT'VEHEARDTHAT  
,BEATLANGUAGEDOESN'TDOANYTHINGFORTHOSESTRREA  
MINGWOMENANDCSEILRENKIEDLED  
,RIGHTITEFRONTOFTE,ITRAN'TSANEAKIT,MKTMOUTH'SS  
TUERFEDUP

ISLAEAGHTEREDHEANDREDS,ICETN'TNIELIEEUEITNMTW.  
WAAEISHELL,YOUAxVEHEARDTH  
AT,BUTLANGUAGEDOESN'TDOANNMTHINGFORTHMTSESKE  
REAMINGWOMENANDCHILRETEIKILL  
EDZMRIGHTINFRONTOFME,ICAN'TSWEEAKIT,MYTTOUTH'  
SSTUINFEDITP

ISLAITGHTEAEDHUNDREDS,ICAN'TBELIEVEITNOAT.WAR  
ISHEAIL,NMOU'VEHEARTITHAT  
MxBUTEDANGUAGEDOEEIN'TNEOANYTHINGFORTHMTSESC  
REAMINGWOMENANDCHILRENKILAI  
ED,ENIGHTINFRONTOFMEMxICATE'TSPEAKITMxMYMTMUT  
HWGSSTUUEFEDUP

ISLAUGHTEREDHUNDREDS,ICAN'TBELIEVEITNOW.WARIS  
HELL,YOU'STEHEARNETHATZMBU  
TLANGUAGEDOEIEN'TDOANYTESINGF ORTHOSESCEAEEMI  
NMEWOMENANDCHEELRENKILLED,  
REEGHTINERRONTTFMExTICAN'TSPEAKITZMMY MOUTH  
'SSTUFFEDUAN

FOURTH PIECE: ... forms and spaces

... forms and spaces

... i create \_forms\_ and \_spaces\_ so that \_bodies\_ may sway and  
... true, the physical act of drawing or painting chinese  
... characters embraces modalities of space, time and  
... movement for kwong-gordon, the fluid and intuitive ...  
... space-time code designs were either crafted by hand or found  
... while other imaging modalities provide high  
... resolution localization of brain ...  
... true proposed as complementary modalities to x-ray.  
... mammography the underlying principle of microwave ...  
... imaging via space-time (mist) beamforming for breast ...  
... modalities of healing are energy or love, and come not from the  
... reality there is no separate space and time, only a  
... single unity called spacetime. ...  
... highly recommend the hand gesture as one of their interaction  
... modalities recognition of space-time  
... handgestures using hidden markov model. ...  
... ai that operates on pure logic - no sensory  
... modalities, a curved trajectory  
... exists only in spacetime; in any given frame, ...  
... true a space-time theory of pitch and timbre based on  
... picture of the external world that is in  
... register across the sensory modalities and the ...  
... space-time theory of pitch and timbre based on ...  
... picture of the external world that is in register  
... across the sensory modalities and the ...  
... true monitoring a region in a variety of sensing  
... modalities (acoustic, seismic, sensor field  
... decomposed into space-time cells to enable distributed signal  
... true modalities (space, time, operating. subjects).  
... time-space analysis of temporal. compatibility. knowledge  
... objectives, activities and tools modalities of space-time

## Rosmarie Waldrop

A/B.

J'écris surtout des poèmes en prose. Mais j'adore la façon dont les vers refusent d'occuper tout l'espace disponible sur la page. Même quand les mots célèbrent ce qui est, chaque vers est une reconnaissance de ce qui n'est pas. Il manifeste que « créer, c'est faire un pacte avec le néant » (Clark Coolidge).

Le plus grand défi du poème en prose, c'est peut-être de compenser l'absence de marges. J'essaie de placer la marge, le vide à l'intérieur du texte. Je cultive les coupures, la discontinuité, les sauts, les écarts de référents, etc. J'ai appelé ça du « jardinage de trous » et mon principal outil, c'est le collage.

Ceci n'est peut-être qu'une autre façon de parler de la poésie en tant que concentré de langue. « *Dichten* = condenser » — rendre dense. Enlever des étapes. Comme le dit si bien Jacques Roubaud, « On peut toujours aller plus loin. Ce qui ne veut pas dire que l'on puisse toujours aller plus loin, pas à pas. »

C.

Mes poèmes en vers sont faits de lignes très courtes. De plus, dans mes deux premiers recueils (*The Aggressive Ways of the Casual Stranger* et *The Road Is Everywhere or Stop This Body*<sup>1</sup>), j'avais cultivé une forme qui permet à l'objet d'une phrase de basculer dans la fonction sujet pour la suivante :

...  
 two pairs of eyes  
 see  
 two different initial  
 questions too  
 disappear  
 ...

Cela accélère le rythme, mais tend à devenir claustrophobique, un peu comme une autoroute à une seule proposition principale. Je me suis mise à rechercher des phrases complexes, des méandres de subordinées. Mon intérêt croissant pour la phrase (par opposition au vers) s'est accompagné d'un changement dans ma conception de la forme. Je voulais une forme qui, pour reprendre les mots d'Ezra Pound, pourrait s'avérer « un centre autour duquel, pas une boîte dans laquelle » (« *a center around which, not a box within which* »). Le paragraphe en prose semblait offrir juste l'espace idéal. Il faut dire qu'il y a eu aussi une longue période où j'ai écrit de courts romans (*The Hanky of Pippin's Daughter*<sup>2</sup>), ce que je vois maintenant comme une sorte d'apprentissage de la prose : comment développer un souffle plus long.

C'est ainsi que j'ai abandonné la compression pour la détresse, la détresse de ne plus avoir de repères, de s'aventurer dans l'espace sans balise de la prose, le territoire inexploré de la page. L'excitation et la terreur de l'ouverture. Dans la tension maintenue avec le défi de la fermeture : dans la phrase complète et, à l'extrême, dans la proposition.

<sup>1</sup> Un passage de *Aggressive...* a été publié en français sous le titre *Comme si nous n'avions pas besoin de parler* (trad. Roger Giroux), Nîmes, Terriers, 1980. Abigail Lang traduit *The Road...* et en a publié une section dans un numéro de *Vacarme* 33 (Automne 2005).

<sup>2</sup> *Le mouchoir de la fille du roi Pippin* (trad. Rosy Pinhas-Delpuech), Paris, Éditions Liana Lévi, 1989.

Rosmarie Waldrop

## Pensée de suite

[Cette déclaration poétique fut écrite pour *Onward: Contemporary Poetry and Poetics* de Peter Baker, une anthologie de poésie actuelle de ce que Marjorie Perloff appelle « l'autre tradition » (par opposition à la tradition « classique »).]

[...]

### I. La composition comme explication

Au commencement est Stein : « Tout est semblable sauf la composition et comme la composition diffère et différera toujours tout n'est pas semblable. »

*Cadre :*

a) *Linguistique :*

Tout acte langagier (toute utilisation de signes) consiste à sélectionner et à combiner (Saussure, Jakobson). Cela signifie que les mots font toujours à la fois référence au code et au contexte. Le code nous fournit un axe vertical sur lequel se répartissent des ensembles de substitution dont les éléments sont reliés par similarité. C'est en puisant dans ces derniers



que nous choisissons de dire la fleur, la rose, le lis, ou encore rouge, beau, splendide, etc. Puis nous combinons les mots choisis sur un axe horizontal pour arriver à : « Beauté de la rose contre la fenêtre. » Nous les mettons en relation syntactiquement, par contiguïté.

L'importance plus ou moins grande accordée à l'un des deux axes scinde la langue littéraire en deux. Certains se préoccupent plutôt du *mot juste*<sup>1</sup>, de la métaphore parfaite, quand d'autres se soucieront de ce qui « se passe entre » les mots (Olson).

*b) Historique :*

Pendant la longue période qui part du Romantisme et va jusqu'au Modernisme inclus (et au delà ?), on a eu tendance à associer la poésie à l'axe de sélection, à la relation de similarité et à la métaphore. Les implications sont nombreuses :

– le « monde » est donné, mais il est possible de le « représenter » par le langage (Baudelaire : « l'homme y passe à travers des forêts de symboles ») ;

– le poème est une épiphanie dans l'esprit du poète, qui est ensuite « exprimée » par le choix des mots adéquats ;

– le contenu (et le « sens ») prime, et détermine une forme qui lui est propre (« organique ») ; (Creeley/Olson : « La forme n'est jamais plus qu'une extension du contenu ») ;

– et finalement, la tendance de la métaphore à la verticalité (Olson : « le symbole comme aspiration ») nous donne un accès direct à la transcendance, et au sens divin, d'où la conception du poète comme prêtre et prophète.

« *Échapperons-nous à l'analogie ?* » (Claude Royet-Journoud), ou, la *Composition comme processus* :

Rien n'est donné. Tout reste à construire.

Je ne sais pas avant de l'avoir écrit ce que le poème va dire, ni où il va m'emmener. Le poème n'est pas « expression », c'est un processus cognitif qui, dans une certaine mesure, me modifie. Cage : « La poésie c'est n'avoir rien à dire et le dire : nous ne possédons rien. »

Lorsque je me mets au travail, loin d'avoir une « épiphanie » à exprimer, je n'ai qu'un noyau flou d'énergie tendue vers les mots. Dès que je commence à *écouter* les mots, ils révèlent leurs propres vecteurs et affinités,

<sup>1</sup> En français dans le texte (NdT).

ils attirent le poème dans leur propre champ de forces, souvent dans des directions imprévues, éloignées de la charge sémantique de l'impulsion de départ.

Valéry : « Dans la forêt enchantée du Langage, les poètes vont tout exprès pour se perdre<sup>2</sup>. »

Jabès : « Les feuillets du livre sont des portes que les vocables franchissent, poussés par leur impatience à se regrouper... La lumière est dans les élans de leurs désirs d'amants<sup>3</sup>. »

### *Le palimpseste :*

Pourtant, il est faux de dire que « rien n'est donné » : le langage offre non seulement un potentiel combinatoire infini, mais il transmet aussi la longue histoire qu'il porte en lui.

La page blanche n'est pas vide. Dominique Noguez affirme que les mots sont toujours de seconde main. Aucun texte n'a un auteur et un seul. Que nous en soyons conscients ou non, nous écrivons toujours sur un palimpseste (cf. le « grand collage » de Duncan).

L'écriture ne relève pas d'une ligne d'« influence », mais d'un dialogue avec tout un réseau de textes du passé et du présent, un dialogue avec la tradition, avec la culture et la langue que nous respirons et dans laquelle nous évoluons et qui nous conditionne même lorsque nous contribuons à son élaboration.

Beaucoup d'entre nous ont mis cette question au premier plan technique, en transformant et en « traduisant » des extraits d'autres œuvres.

### *Moi, une femme :*

De toute évidence, ce fait travaille mon écriture : dans sa thématique, dans la position que j'adopte, dans la conscience qu'il existe une détermination sociale, une marginalité — mais il ne la détermine jamais exclusivement.

Lacan se couvre de ridicule lorsqu'il impose son culte phallique au signifiant — il est également de mauvaise foi lorsqu'il revendique une neutralité quant au genre sexuel.

<sup>2</sup> Paul Valéry, « Discours sur l'esthétique », in *Variétés, Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1957, p. 1300.

<sup>3</sup> Edmond Jabès, *Le Livre des questions*, p. 25.

Mais, en retour, je ne crois pas qu'il soit pertinent de qualifier certaines formes de « féminines ». (Quoique j'aime les propositions de Joan Retallack ou de Luce Irigaray par exemple, selon lesquelles le féminin est « pluriel » et composé de toutes les formes qui vont à l'encontre d'*univers* monolithiques, monotones et monolinéaires.)

Je ne pense pas qu'il y ait vraiment une « langue féminine », « un style ou une technique féminins », car l'écrivain, qu'il soit homme ou femme, n'est qu'une des deux entités engagées dans le processus d'écriture. La langue, dans toute son étendue, est l'autre. Et ce n'est pas non plus que les femmes doivent « se réapproprier » (Ostriker) cette langue. La langue dans laquelle les poètes se meuvent appartient tout autant aux mères qu'aux pères.

### *Communication :*

En traversant l'Atlantique, mon système phonétique s'est établi quelque part entre l'allemand et l'anglais. Je parle les deux langues avec un accent. Ceci m'a évité toute croyance en une illusoire maîtrise des langues. Je m'introduis dans la langue par l'oblique, j'entre par les fissures et l'infime différence.

Je n'« utilise » pas le langage. J'interagis avec lui. Je ne communique pas *au moyen* du langage, mais *avec* lui. Le langage ne me sert pas d'outil, c'est un véhicule infiniment plus vaste que mon intention.

Je ne peux pas décider de ce qui trouvera une résonance. Si le poème fonctionne (et vient à être lu) il provoquera des vibrations chez le lecteur et prendra la forme d'une expérience langagière — une expérience de la manière dont le langage définit notre humanité.

Walter Benjamin : « L'art présuppose l'essence corporelle et intellectuelle de l'homme, mais dans aucune de ses œuvres il ne présuppose son attention. Car aucun poème ne s'adresse au lecteur, aucun tableau au spectateur, aucune symphonie à l'auditoire<sup>4</sup>. »

### *Le Sens, et le sens profond en particulier :*

Je n'ai parlé ici que de la surface, seul élément à partir de quoi il soit possible de travailler. J'aime l'image du Don Quichotte dans laquelle la

---

<sup>4</sup> Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », *Œuvres*, t. 1, Gallimard, 2000, p. 244.

traduction est comparée au travail du tapissier : assis derrière la trame, avec un ensemble de fils enchevêtrés et un motif pour chaque couleur, on suit les motifs, mais on ignore quelle image va se former de l'autre côté.

Cela vaut également pour l'écriture. On travaille sur les aspects techniques, sur l'élaboration matérielle. On tisse un motif cohérent. Mais quoi que nous fassions, nos obsessions et nos préoccupations se fraient toujours un chemin.

Ce qui apparaîtra « de l'autre côté », ce que le texte « signifiera », est un autre problème. La seule chose que je puis espérer, c'est que le texte laisse entrevoir ce but impossible (qui, de manière paradoxale, est aussi la matrice du texte) : la concentration, le calme de ces moments où il semble que nous sortons de nous-mêmes et du temps.

## II. Pratique :

Je ne possède pas même de pensées, j'ai des méthodes qui font penser le langage, qui l'entraînent et me prennent aussi par la main. Jusqu'au sens ou à l'offense, la syntaxe en dépassement des règles, rapports de force, fluide déroulement du fil à plomb, l'attrance des yeux (*Forme / À tout / Prendre*)

### 1. Exploration de la phrase :

La tension du vers et de la phrase. Et plus particulièrement des phrases. Érosion de leurs bords. Les faire glisser l'un vers l'autre, et tendre à une plus grande (sinon totale) liaison.

Dans *The Aggressive Ways of the Casual Stranger* et dans *The Road Is Everywhere or Stop This Body*, je m'attachais à ce que le complément d'objet d'une proposition devienne par retournement le sujet de la proposition suivante sans avoir à le répéter :

léger dans une densité  
s'apprête à enflammer  
l'air  
ne prendra pas la forme que l'on  
dit  
double les fréquences  
qu'on a réduites.

Je repoussais consciemment les limites de la phrase. Il m'importait que le flux quasi ininterrompu d'une phrase joue avec la brièveté des vers qui déterminent le rythme. Ainsi, dans un sens, je rendais simplement plus perceptible la tension entre la phrase et le vers qui existe dans toute poésie. Et puisque le champ thématique est celui des automobiles et d'autres systèmes de circulation (le sang, la respiration, le sexe, l'économie, le langage, ensemble de métaphores implicites, mais structurelles), j'aimais l'effet produit par la course à vive allure sur la route de la proposition principale.

C'est plus tard que cette remise en question de la relation rigide entre sujet et complément d'objet m'a semblé avoir des implications féministes. Dans notre culture, la femme a été traitée comme l'objet par excellence, objet à regarder plutôt que regardant, à être agi plutôt qu'agissant. Ces poèmes, au contraire, proposent une grammaire dans laquelle les fonctions de sujet et d'objet ne sont pas fixes, mais ont des rôles réversibles, une grammaire où il n'y a aucune hiérarchie entre proposition principale et subordonnée, mais une alternance constante et fluide.

Après un certain temps, cependant, un besoin de propositions subordonnées et de phrases complexes se fit ressentir. Aussi, je me mis à écrire des poèmes en prose. Je fus fascinée par Wittgenstein et par la forme de la proposition en raison de sa clôture extrême. Après avoir travaillé à l'ouverture des limites de la phrase par leur glissement ou leur fragmentation, cette nouvelle décision constituait un défi. J'acceptai la phrase dans sa totalité (la plupart du temps) et, depuis l'intérieur, j'essayai de subvertir sa clôture et sa logique, en glissant constamment d'un système de référence à l'autre. J'ai introduit le corps féminin dans ces textes tout en jouant sur les vieux archétypes sexués de la logique et de l'esprit pensés comme « masculins », alors que le « féminin » désigne ce qui est de l'ordre de l'illogique : l'émotion, le corps, la matière. Encore une fois, j'espère que le glissement incessant permet de remettre en question ces catégories.

Tu as pris ma température (j'avais pensé la mettre de côté pour des jours plus difficiles) (*La Reproduction des profils*)<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Rosmarie Waldrop, *La Reproduction des profils*, Jacques Roubaud (tr.), Paris, Melville, 2003, p. 33.

## 2. *Fragments* :

Des vers isogrammaticaux lient la moindre fréquence de parties semblables de la parole cartographient les discours de par le monde, dis-je. Contre leur moyen terme, les extrêmes du sens et de l'absence créent le plaisir des fragments. Brise le silence et ramasses-en les morceaux pour trouver un ensemble d'échardes qui reflète la lumière sur le tranchant et le prochain jour également. (*Forme / À tout / Prendre*)

Ce reflet sur le tranchant est ce que je recherche. Juxtaposer au lieu d'isoler des unités minimales de sens.

Et rompre la linéarité. Lorsque le déplacement horizontal de l'œil/l'esprit est entravé, lorsque la liaison est rompue, il naît de cette rupture une sorte de sens orchestral, une dimension verticale constituée par le champ énergétique formé entre les deux vers (ou par les deux expressions ou phrases). Un sens qui comble la brèche tout autant qu'il révèle la fracture, de sorte que la zone ombrée de silence entre les éléments prend de l'importance, devient un élément structurel.

La puberté : il  
et je sais je

souffle de fumée  
insulte

le futur

...

ajuste l'illimitée  
mire

une porte à ouvrir

précisément : une opportunité.

Jabès, tout comme les romantiques allemands, affirme que le fragment est notre seul moyen d'approcher l'infini. Nos images les plus universelles sont des mosaïques.

## 3. *Le collage ou l'épissure de la vie* :

J'ai assez tôt eu recours au collage, pour me contraindre à ne plus écrire des poèmes au sujet d'une mère omniprésente. Je ressentais le besoin

d'écrire quelque chose d'« objectif » qui me ferait sortir de moi-même. Mais lorsqu'un peu plus tard, je considérais à nouveau ces collages poétiques, je me rendis compte qu'ils parlaient toujours de ma mère.

Ce fut une révélation — et une libération. Je compris alors qu'il ne faut pas se soucier du sujet. Qu'on le veuille ou non, nos préoccupations et nos obsessions referont surface. Cela nous laisse libre de travailler la forme, chose qu'il est possible de travailler. Quant au reste, le mieux que nous ayons à faire est de garder l'esprit alerte, de préserver notre curiosité et notre capacité à voir.

La seconde révélation fut bien plus importante encore : toute forme de contrainte stimule l'imagination, nous attire vers des champs sémantiques bien différents de ceux dont nous disposions au départ. Car, bien que les poèmes eussent encore ma mère pour sujet, quelque chose d'autre commençait à prendre forme en parallèle.

George Braque : « Il faut toujours avoir deux idées, l'une aidera à détruire l'autre. Le tableau est terminé une fois le concept aboli. »

Barbara Guest dirait pour nuancer que les contraintes doivent stimuler l'imagination sans la gêner.

Le collage, comme la fragmentation, permettent de contrarier toute attente de continuité et ou de progression linéaire pas à pas. Et si les champs qu'on juxtapose sont assez différents, des étincelles jaillissent par côté. Voici un paragraphe extrait de *A Key Into the Language of America*, texte qui tente de sonder le conflit entre les cultures indienne et européenne par la juxtaposition d'expressions prélevées dans le traité de Roger William (1743) et des éléments actuels prélevés en différents lieux de mon héritage occidental.

### Du Mariage

La chair, que l'on tient pour une zone cognitive, par opposition à la chaleur indifférenciée, est désignée par les mots femme ou épouse. **Aucune contrainte quant au nombre, pourtant les Narragansett (en règle générale) n'en ont qu'une.** Tandis que les diminutifs sont créés avec une folle liberté, la structure profonde du lit conjugal a une valeur universelle, même en traduction. **Si la femme est infidèle à l'union, le mari insulté sera solennellement vengé, aride, érodé.** Il pourra ôter les vêtements de sa femme depuis n'importe quel angle sur des plans horizontaux.

## 4. « Traduction : »

Je désigne ainsi l'action de prendre un aspect d'une œuvre existante et de le traduire en une chose différente. Ainsi, *When They Have Senses* prend la structure grammaticale d'*Etat* d'Anne-Marie Albiach comme matrice, un peu à la manière dont les poètes utilisaient jadis le schéma métrique. Le fait qu'*Etat* soit écrit en français ajoutait une difficulté, les structures grammaticales ne fonctionnaient pas bien en anglais et possédaient dès lors une force motrice primordiale.

Un exemple plus proche de la poésie américaine est *Différences à quatre mains*. J'ai débuté ce cycle en suivant la structure des phrases du poème en prose *Gesualdo* de Lyn Hejinian et je l'ai « traduit » en une sorte d'invocation de Clara et Robert Schumann.

Dans la version finale, ce processus n'est pas toujours aussi facile à repérer. La phrase de Lyn Hejinian est plus malléable que celle de mon texte, car je cherchais à m'approcher au plus près de la tension entre fluidité et immobilité caractéristique de la musique de Schumann. Qui plus est, un passage sur l'augmentation du nombre d'enfants : « Courent. Trois enfants dans la maison » « Courent. Cinq enfants dans la maison » devint une sorte de refrain ou d'ostinato qui change la façon de percevoir la structure. Mais voici un extrait qui est resté assez proche :

Lyn Hejinian, *Gesualdo* :

Un couple est extrêmes. Tu les positionnes sur des âmes nobles. Le plus important, un degré extraordinaire. Qu'a-t-on retenu de cela, sinon un processus continu de communication, que l'on implore sous peu pour obtenir longue vie et pardon. Tu es une cible de ma persuasion. Je surplombe la ville. Parfois je suis des plus dévouées, parfois des plus sereines, et le plaisir et le déplaisir me hantent tous deux. Mon cœur n'est pas au dessus des toits.

*Différences à quatre mains* :

Tout couple est en regard. Tu marches sur du son. Le vent le plus froid des bords de la peur. Qui a été inscrite. La passion n'est pas naturelle. Mais corps et âme sont meurtris à force de mélancolie, fruit de lits de rivière tortueux. La perte dépigmente la peau. Parfois tu dévores des pommes, parfois te mords la main.



5. *Rythme* :

Le rythme est la qualité insaisissable sans laquelle il n'y a pas de poème, sans laquelle les mots les plus passionnants restent de simples mots sur le papier, restent, au mieux, poétiques. « Limite supérieure, la musique, limite inférieure, la parole », dit Zukofsky. Le rythme, dis-je, pas le mètre. Il est difficile d'en parler, impossible de le circonscrire. Il est la véritable essence physique du poème, déterminée par les rythmes de mon corps, par ma respiration et par mon pouls. Mais il consiste aussi en l'alternance du sens et de l'absence, du son et du silence. Il relie l'entre-deux, la différence dans la répétition.

6. *Retoucher* :

Je pense sur le papier, je retouche perpétuellement. J'envie un poète tel que Robert Duncan qui sait avec une confiance absolue que tout ce qui lui vient est juste. « Parler la voix de Dieu », l'entendis-je dénommer cela. « Bien sûr, ajouta-t-il, si on parle la voix de Dieu on dit un grand nombre de stupidités ! » Plus important à mes yeux : il tenait pour de nouveaux poèmes ses vieux textes revus (re-vus) et corrigés — voilà qui est beau.

Cela étant dit, je me sens plus proche de ce que John Ashbery dit à Kenneth Koch dans une conversation. Selon lui, tout vers aurait pu s'écrire autrement, il aurait pu avoir une toute autre forme.

Je suis lente et il me faut du temps pour penser, j'ai besoin de me raccrocher à la trace manuscrite. Penser est une aventure. Est-ce que l'aventure se doit d'être rapide ? Peut-être que retoucher est une façon de refuser la clôture ? Une façon de ne pas vouloir s'arrêter ?

(Traduit par Vincent Broqua.)

Rosmarie Waldrop

## Hybrides Hölderlin

*Pour Charles Bernstein*

### I. Embrasure

Pour Lisa Jarnot

1.

Le monde fait de galaxies qu'on imagine chair. Mortelle. Que penser à présent ? Pensée simple. Matière ? Un morceau de cire ? Une lueur ? ou est-ce que tout advient de son propre gré ? Parfait et savoureux. Rien moins. Observable. Jamais plus. Dans ton regard ou ta ligne de mire. Aux trois dimensions temporelles à la fois. Ou condamne la maison. Ou les prophètes.

σ

Ici je travaille à. Une sorte d'élégie. Ici un plafond étrange. « Sa bouche remplie de terre. » Je voudrais te regarder. Et t'écrire. Un charme émoussé en son bord. Dans cette embrasure où je me trouve ta voix devient. Sourde.

σ

Si ce qui s'est manifesté. (Manifesté ?) Main. Entre les paumes. Peine. Trépas. Café-crème. Café. Bras, genoux et libre arbitre. Et arcs-en-ciel. Lumineux.

σ

Les mots se sont libérés. Et se sont répandus dans mon corps. Croissance envahissante. Moulin à paroles ! Veux-tu voir revenir en son départ la roue ? Commenter. Mon propre commentaire. Jusqu'à cultiver. Le corps de mon arrière petite-fille ?

σ

L'éloignement. Mais ça coupe. Répète. Avec fureur Oui et Non. Même le personnage de fiction attrape un rhume. Rend un cœur à l'autre. Et le froid pénètre. Nous ne tombons pas de la surface. Mais toi, planète terre. Deviens. Au moment même où nous lisons. Plus proche de l'obscurité.

2.

Ampoule électrique. Comme les mots sont. Suspendus autour de toi. Et. Les os du corps.

σ

Par paquets survient la voix. Souvent ai-je de la vacuité, dit-elle. Le vide est suffisant et tout aussi bien que l'intérieur. Si ta force soutient ton ossature laisse le vide. La transporter jusqu'au ciel. Souvent me suis-je tournée vers le ciel mais il ne m'entend pas. À la façon des corollaires et de l'air d'être. Transparent. Ou pas. Tête plongée dans la brume. Mais toujours toujours le tout premier souvenir. Revient. Non pas lumineux mais péniblement. Plus visible doit. Plus semblable à une girouette doit la mémoire. Puis elle gire dans le sentiment. Dans les poils pubiens. Comme si elle s'installait.

σ

L'herbe croît. Mais les stalagmites s'élèvent aussi par en-dessous. Autrement hors d'usage le monde. Et d'autant plus brouillé, d'autant plus perdu dans ses pensées. Que l'eau s'élève comme les canalisations rompent nous comprenons. C'est pourquoi la raison du besoin et du pouvoir d'observer un chêne et de penser « chêne ». Nous est donnée. Et la chair transparente. Et l'œil, lentille la plus dangereuse, est donné. Afin de voir et d'imaginer et de penser et d'être hors de question. Afin que nous puissions peser nos réponses sur une balance. De nos yeux tombée.

σ

Nulle part entre les vivants. Il demeure. Nul rasoir ne peut travailler.

σ

Des choses étranges surviennent, imprévues. Non que je souhaite à toi. Dévoiler. Et la chair au contact de la chair ne permet pas d'expliquer. Les innombrables cellules. Qui se répandent au dedans.

3.

Il est bien différent. De quitter sa maison et de traverser l'Atlantique, la Méditerranée, la mer Égée, le Pacifique. Il en est mort un si grand nombre. Et se tenir chacun. Dans une embrasure. Et dire je ne vis pas ici.

σ

À l'intérieur de la feuille sombre des fibres nerveuses s'étendent et depuis le cerveau. Se dispersent et comme flammes. Depuis la moelle épinière. Brûlantes. Et stimuli provenant de toutes. Par une faim dévorante vaincu. Transmissions aller-retour. « Des nerfs » plus que sept. Nains, hé ho, qui partent au boulot. Adieu au pronom. Personnel.

σ

Ainsi Mohammed. Rinaldo. Barbarossa. Aussi divisé en fragments. L'empereur Heinrich. Je suis cependant en train de mélanger les siècles. Mais il est de la tristesse. Dans toute aiguille, tout fil, et tout tissu. Franchit les Alpes et sa voix fit en soupirant « certaines choses »... Et son fils Konrad d'empoisonnement mourut. Oyez le signal de la sentinelle. Et le cheveu. Part du corps.

σ

Tendons. Muscles. Transpiration. Interrompent leur conversation. Un homme. Un homme sur le bord de mer. Une femme. La terre et ses habitants. Antigone. Anticorps. Anathème. Discrimination, ça me va. Qu'est-ce qu'un corps ? En mouvement. Pisse l'eau. Encore et toujours.

σ

Lorsque par-dessus le poème les flammes. Et le charbon noir le rêve. Autour de la plante des pieds car. La terre attire ton corps. Plus ardent par les sphères plongé. Mais qu'il est charmant l'âme de découvrir. Et le sable brûlant.

4.

La lune est un trait mince et nous voyons un trait mince.  
Par tous les bandits de Thèbes ! Faites que nos noms ne soient pas effacés.

σ

Tant de choses parviennent à entrer dans notre tête. Mais pas un véritable squelette. Avec un crochet. Et à décrire tes yeux l'obscurité.

σ

Simplement un cœur gros. Peut-il attirer la mort ? Impossible à comprendre. Mais lorsque le pas pesant cependant se risque à sortir. Sur un chemin que tu connais aussi longtemps. Que tu vis tu. Ne peux pas mourir.

σ

Un cheval regarde fixement sans ciller. Tu gifles un tronc d'arbre comme. Pour imprimer tout ce qui a lieu. Ou une bernache bien au-dessus du globe. Où es-tu ?

σ

Rayures. Lis bleus. Tu sais que ton cou. (Non ton esprit). Est humide de transpiration. Et comme le vase le plus solide tous deux. Non sans limites.

5.

Narcisse, clématite, renoncule, rancœur. Toutes les forces de la chair. Et de l'esprit s'affrontent. Oiseaux hurleurs dans ton corps. Comme lorsque tu réponds à la fois Oui et Non au lieu de musique. À tes propres questions. Comme si la chair n'était pas. L'herbe que la mort devrait oublier de faucher. Le bateau amarré. Dans ton esprit se consume. Dans les flammes et le temps à rebours.

σ

Tu devrais tout prendre. Sauf tes lacets. À cœur. Qui se meut dans la chair. Et le devrait.

σ

Mon amie. Prends garde à ne pas mourir. Ne pas être mise en pièces. Et ne permet parce que nous sommes écorchés. Que les dieux avec des vagues fouettent notre chair. Et ses muscles et ses fibres et ses veines et son gras. Et avec ce charme continue ton chemin. Si la vie est bien. Un rêve autant qu'il soit. Bon. Qu'il aille droit au cœur. Cependant le monde n'est rien d'autre que du vent. Une chance que d'entendre des érudits débattre du mot « fumée » sans. Suffoquer. Alors que les contenus imaginaires se forment. Comme s'ils étaient de ce monde.

(Traduit par Vincent Broqua.)

DOMAINE AMÉRICAIN  
QUESTIONS ET RÉFLEXIONS



David Caplan  
The Prose Poem Ode

**O**N THEIR WEDDING day Russian couples visit places of civic importance. One afternoon as I lingered by the statue of Peter the Great that overlooks the Neva River, three couples separately approached, with flowers to place at the base and champagne for a toast. Everyone was dressed in fine wedding clothes. To mark their roles, the best man and maid of honor wore matching sashes. As each party waited for the previous to finish, its members joked and kissed and laughed. One groom, a handsome, clean-cut man in his early twenties, approached the statue, seated in a wheelchair. Was he crippled in compulsory military service? Or not? As often in Russia, I simply did not know what I saw. Together, the couple kissed a dove the bride held then released it into the air.

Later the same day, at the Piskariovskoye cemetery, another wedding party walked the long path between 600,000 mass graves, burial mounds for residents who perished in the Siege of Leningrad. Smiling, the couple strolled arm-in-arm between the freshly cut grass. An inscription declared, "We shall never forget." Kneeling, the bride and groom placed a bouquet at the monument's base, by the enormous statue of a woman laying a reef that made the couple and their offering seem rather small.

Art lovers make pilgrimages; just visit Stratford-upon-Avon or Amherst in the summer. As soon as school lets out, Thoreau's readers crowd Walden Pond, creating significant parking problems. Devotees come to experience "the spirit of the place," to see the stony outline of the writer's cabin, to stand where he stood, to feel inspiration and be inspired. The writer's home, it seems, retains the aura that art works have lost.

In an easily overlooked poem, Walt Whitman describes "Ray'd in the limpid yellow sundown, / Music, Italian music in Dakota." Played by an American military band, the "Italian music" strikes Whitman as "Yet strangely fitting even here, meanings unknown before / Subtler than ever, more harmony, as if born here, related here."<sup>1</sup> Whitman never visited Dakota; he lived, as another of his poems put it, "Far from Dakota's canons, / Lands of the wild ravine, the dusky Sioux, the lonesome stretch, the silence" (*CPCP* 592). Art, like the imagination itself, ventures from its immediate circumstances, its givens. Just as Whitman never set foot in Dakota, we do not live in his America, an agrarian nation ravaged by the Civil War, facing a century of unimaginable wars and inscrutable inventions.

I have enjoyed my visits to Stratford-upon-Avon, Amherst and, yes, Walden Pond, but I want to try a different kind of reading, to think of literature as a wandering more than a homecoming. Literature proposes alternative notions of citizenship and identity and self; it offers a model of curiosity, the means for us to rethink ourselves. I am reading Horace in St. Petersburg, a place the Roman poet never visited because it remained swampland until Peter decided, nearly sixteen centuries after Horace's death, to build a great city. My method may seem oblique, except for the fact that all reading, even the most earnest explication, pursues crooked paths, selecting which words to gloss, which contexts to explain, which passages command prolonged attention and which deserve only a glance. The method that Whitman's poem suggests compels me to follow impressions and coincidences, if for no reason better than to see how quickly wandering creates a new home, as when Whitman heard "Sounds, echoes, wandering strains, as really here at home." "As really," not "because."

I read Horace's odes in an American-style coffee shop on Nevski Prospect, a street that even Russian prose masters find inscrutable.

<sup>1</sup> Walt Whitman, *Complete Poetry and Collected Prose* (New York: The Library of America, 1982), 523; hereafter cited in the text as *CPCP*.

“There is nothing finer than Nevsky Avenue,” Gogol’s story confidently observes. Quickly misfortune teaches the two protagonists that the street can never been known. “Oh, do not trust that Nevsky Avenue!” the speaker declares. “For all is deceit, all is a dream, all is not what it seems.”<sup>2</sup> Niveskii Prospect has the attitude of a Parisian Boulevard, where it is impolite not to admire the strollers, especially the women striding along on impossibly high heels, tall women raised taller than most men, wearing transparent blouses that make them appear more clothed and less available. “Woman is icon,” one stroller’s tee shirt declared, an awkward translation of a popular saying. (Everything else she wore was well tailored Versace.) “You are my icon,” Russian men traditionally tell their brides: a decidedly pre-feminist notion (like much in this country) or the highest compliment a man can pay a woman, as a guide later argued when I told her I cannot imagine any American man saying those words except in jest. Regularly my attention drifts from Horace; poetry cannot compete with this street.

One of Horace’s later odes completes the project that an early poem announces. An address to the patron Maecenas declares that only his approval will secure Horace’s place in the canon, “if you enroll me among the lyric bards, / my soaring head will touch the stars.”<sup>3</sup> Horace’s most celebrated ode, opens, “I have built a monument more lasting than bronze.” The monument—poetry of course—guarantees the writer immortality; “I shall not wholly die,” he brags (*COE* 108). The final ode, then, claims the laurel crown that an earlier poem requests.

Shakespeare repeats Horace’s declaration in a sonnet, “Not marble, nor the gilded monuments / Of princes, shall outlive this rhyme.” Using a construction Milton would master, the linebreak plays a little game; the enjambment pauses before the next line qualifies the noun phrase with a preposition. “Not marble, nor the gilded monuments / of princes,” Shakespeare writes, instead of “Not marble, nor the princes’ monuments.”<sup>4</sup> The poem distinguishes itself from the “monuments / of princes”, yet the linebreak asserts the poem’s monumentalism. Shakespeare builds a

<sup>2</sup> Nicolai V. Gogol, *The Overcoat and Other Tales of Good and Evil*, David Magarshack, translator (New York: W.W. Norton and Company, 1957), 161, 201.

<sup>3</sup> Horace, *The Complete Odes and Epodes*, David West, translator (Oxford: Oxford University Press, 1997), 26; hereafter cited in the text as *COE*.

<sup>4</sup> William Shakespeare, *The Sonnets and A Lover’s Complaint*, John Kerrigan, ed. (London: Penguin Books, 1999), 104; hereafter cited in the text as *SLC*.

poet-lover's memorial, impervious to time. He departs from Horace's example because he promises his lover's immortality, not just himself. He writes a seduction ode.

Along with many readers, Shakespeare pays less attention to the ode's end, which contains Horace's "proudest boast," as the translator David West observes. "From humble beginnings / I was able to be the first to bring Aeolian song / to Italian measures" (*COE* 108, 178). "From humble beginnings": Horace was said to be the son of a freed slave. "[T]he first to bring Aeolian song / to Italian measures": Horace claims artistic greatness because he first used Greek meters in Latin. "[C]ome, my Greek lyre, / and sound a Latin song" (*COE* 50), another ode implores.

"The aim of the ode," Paul Fry observes, "is to recover and usurp the voice to which hymns defer: not merely to participate in the presence of voice but to *be* the voice."<sup>5</sup> An authority must exist outside the poet for him or her to claim it; without hymns there are no odes. Working from a similar premise, Horace recovers Greek models then claims their authority, presenting an example Ben Jonson would follow, when he composed the first Pindaric ode in English and, later, William Collins when he modeled "Ode to Evening" after Milton's translation of Horace. The ode develops as poets echo and usurp, but does the contemporary era recognize any commanding poetic authority, any voice outside the poet's? In age without a belief in hymns, are great odes possible?

An ode stages a ceremony based in certain rhetorical and formal traditions. It encourages dialectics and philosophers who like to think about them. Hegel, for instance, distinguished two kinds of odes. The first considers "a topic important in itself, the fame and praise of gods, heroes, and chiefs, or love, beauty, art, friendship, etc." which the writer "illumines and alters it by his subjective activity."<sup>6</sup> A writer of this kind addresses grand subject; a dialectic emerges between the poet's personality and the important topic he struggles to master. The second kind of ode "takes insignificant things" and "confers on them nobility and dignity" (*LEA* 1142). Hegel claims that Horace writes this kind, but his description more accurately describes poets who wrote after Hegel's death. Pablo

<sup>5</sup> Paul H. Fry, *The Poet's Calling in the English Ode* (New Haven: Yale University Press, 1980), 9.

<sup>6</sup> G.W.F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, Vol. II, T.M. Knox, translator (Oxford: Oxford University Press, 1975), 1141; hereafter cited in the text as *LEA*.

Neruda's "elemental odes" influenced generations of American poets to write odes that praise common subject such as maggots and slime moulds (Yusef Komunyakaa), dust (Marilyn Nelson), and cutlery (Charles Simic). Contemporary American poets favor the second kind over the first.<sup>7</sup>

If modern writers lack the confidence that language can secure immortality, contemporary American poets distrust language itself. The reasons are political ("This is the oppressor's language," Adrienne Rich charged<sup>8</sup>), philosophical, and epistemological. Language's fissures interest contemporary American writers far more than its continuities. Nothing guarantees "Gainst death and all-oblivious enmity" (*SLC* 104), least of all language. No contemporary American poet would boast that a poem would secure immortality; only a satirist would promise a lover eternal fame.

Language, though, can ennoble common objects. Neruda's odes pay homage to Chilean peasantry; patriotically and lovingly, they praise socks, tomatoes, and sex. Komunyakaa calls the maggot "ontological and lustrous," a grand phrase for a despised insect (*TDG* 10). Why does Komunyakaa employ this exalted language, not the pinched vocabulary that he and his contemporaries favor? Political allegiances only faintly inspire his odes. Instead, he does what Hegel believes (inaccurately, I think) Horace accomplishes: "he elevates what is inherently unimportant" "to the height on which he senses and visualizes himself" (*LFA* 1142).

Moments before Gorbachev resigned as Soviet president, dissolving the Soviet Union, an aide showed him the *Moscovsky Komsomolets*' front page. The headline quoted Pushkin, "No, I shall not die completely!" "My soul, by the lyre, will survive me and escape corruption," Gorbachev replied, finishing the passage—"smiling," according to the aide.<sup>9</sup>

On the plane to Russia American missionaries read leather-bound Bibles and academics skim paperback translations of *Crime and Pun-*

<sup>7</sup> See, for instance, "Ode to Maggot" and "Slime Molds" in Yusef Komunyakaa, *Talking Dirty to the Gods* (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2000), 10-11, "Dusting" in Marilyn Nelson, *Magnificat* (Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1994), 18, and "Fork," "Spoon," and "Knife" in Charles Simic, *Selected Poems 1963-1983* (New York: Braziller, 1990), 34-37. *Talking Dirty to the Gods* is hereafter cited in the text as *TDG*.

<sup>8</sup> Adrienne Rich, *Adrienne Rich's Poetry and Prose* (New York: W.W. Norton & Company, 1993), 41.

<sup>9</sup> Andrei Grachev, "Gorbachev's Last Day in the Kremlin, December 1991) in *The Cold War: A History in Documents and Eyewitness Accounts*, Jussi M. Hanhimäki and Odd Arne Westad (New York: Oxford University Press, 2003), 625.

ishment. (No missionaries study *Crime and Punishment* nor academics bother with Bibles.) Both groups spend their time professionally, with an eye to the tasks they face after they deplane. Few conversations start between strangers. When the missionary seated beside me asks me if I am religious, I tell him that is a private matter and open my paperback edition of the odes.

When I teach *The Sonnets*, I ask my students, “Would you like a classmate to walk across the cafeteria, declare, ‘I wrote this for you,’ and read your favorite sonnet, which, according to my scenario, your suitor wrote?” The vast majority says “no,” finding the tactic presumptuous, “creepy,” and “just plain icky.” “You’d have to wonder,” a student said, “how many times they’d pulled that trick before.”

Americans don’t like to praise or be praised publicly. We are suspicious, eager to uncover the dishonesty that flattery hides. We are easily embarrassed. Praise should be private and intimate. Like sex, it should occur behind closed doors—or a sense of transgression charges the air.

In 1687 the Musical Society of London commissioned John Dryden to write a poem for the annual feast of St. Cecilia.<sup>10</sup> Set to music, Dryden’s ode “A Song for St. Cecelia’s Day” was performed by “the combined choirs of St. Paul’s Cathedral, Westminster Abbey and the Chapel Royal,” along with other male singers and accompanying musicians (*PJD* 181). The poem, like the feast, celebrated the mythologized life of a third-century Roman martyr. Married to a pagan, Cecilia told him that God would punish him if they consummated the marriage. The husband demanded to see an angel as proof. After Cecilia’s baptism, an angel duly appeared.

Dryden exploits a popular mistranslation of the Latin text, which recorded that on the wedding day “while the pipes [organs] were playing for the festivities, Cecilia offered her silent prayer to God” (*PJD* 182). Others misread the phrase to mean “she sang to the accompaniment of the organ” (*PJD* 182). Building on this mistranslation, some English writers assumed, as Dryden’s editors Paul Hammond and David Hopkins note, “that it was specifically by means of her organ-playing that she first attracted the angel to earth” (*PJD* 183).

Odes praise and, by doing so, teach the need for praise. Many great odes ascribe to music a supernatural, transformative power—at resurrection,

<sup>10</sup> I take the details of the commission and performance from *The Poems of John Dryden*, Vol III, 1686-1693, Paul Hammond and David Hopkins, eds. (Essex, England: Longman Publishing, 2000), 181-185; hereafter cited in the text as *PJD*.

Dryden writes, “music shall untune the sky” (*PJD* 190). “A Song for St. Cecelia’s Day” praises various instruments—namely the lute, trumpet, drum, flute, and violin—before it calls the organ the greatest:

But O, what art can teach,  
 What human voice can reach  
 The sacred organ’s praise?  
 Notes inspiring holy love,  
 Notes that wing their heavenly ways  
 To mend the choirs above. (*PJD* 189)

The organ achieves the highest status because it can praise God more completely than all others. The human voice remains more limited; it cannot “reach / The sacred organ’s praise.” The organ accompanies heavenly choirs. When performed, the song thrillingly imitates this dynamic, as the organ accompanies a human choir, a substitute for the divine.

Great odes—those that pursue the first of the option Hegel names—often reach a point of frustration of language, with what can be said. They strain against the idea of praise, as the poet struggles to praise that which is beyond praise. Dryden claims that the human voice cannot accomplish very much, yet he writes lyrics, words to be sung.

So why bother with words at all? “If God is God,” Ray Charles once asked, reframing this question into theological terms, “why does he need all this praise?” Later he realized, “Now I’m thinking it ain’t God who needs the praise—it’s us who need to do the praising. The praise makes us stronger<sup>11</sup>.” Praise of this intensity and grandeur is ecstatic; Ray Charles singing love songs based on gospels lifts us out of our selves and our experience. Accompanying himself on the piano, singing “Hallelujah, I love her so,” Charles makes the best case for god’s existence (one I can almost believe): desperate self-interest.

One afternoon Robert Hass gives a reading. In Saint Petersburg for a writer’s conference, Hass has set himself a rather disciplined schedule, from what I hear. He rises early, jogs with his wife, the poet Brenda Hilliman, then writes about the day’s experiences. When we are briefly introduced, he seems distant and hard to read: “Californian,” as my New England relatives would say. A few minutes later he begins his reading

<sup>11</sup> David Ritz, “Last Words of Brother Ray,” *Rolling Stone* July 8, 2004 (952/953), 98-100.

with disarming modesty. Hass starts by mentioning “the dazzling mystery of Saint Petersburg” that he encounters, a phrase that strikes me as absolutely apt. He confesses that he wrote “*Rusia en 1931*,” a poem set in Saint Petersburg, before he visited the city or knew much about it. The poem opens far away in El Salvador:

The archbishop of San Salvador is dead, murdered by no one knows who. The left says the right, the right says provocateurs.<sup>12</sup>

Poems embody wisdom; they do not repeat it. When writers arrange stress and rhyme, when they develop new structures or appropriate models from music or sculpture, they address form’s most visible challenges. The process of composition, the attention to technical challenges, balances limitation and freedom. Each imposition presents opportunities: the limitation of a rhyme scheme introduces a host of semantic, syntactical, and sonic freedoms.

Each poetic form, then, possesses a kind of knowledge, a certain worldliness and communal experience. Each reformulates form’s dialectic of freedom and limitation. French writers developed prose poetry as an alternative to the alexandrine. Rimbaud’s first book included six hundred alexandrines, the line that also inspired several of Baudelaire’s most famous poems. Because American literature lacks a single canonical form, its prose poetry developed differently. Arising from free verse experimentation, it intensified the challenge that free verse faced, as the more freedoms an art form claims, the more restrictions it seeks. Notoriously difficult to define, prose poems find clearly defined techniques. Christian Bök, organized his sequence “*Eunoia*” with one vowel per section.<sup>13</sup> Lyn Hejinian structured *My Life* around the number of sentences per section and the number of sections (37 in the first edition, 45 in the second).

Hass’s “*Rusia en 1931*” pairs lines that consider César Vallejo, visiting Saint Petersburg (then Leningrad) in order to write a book about the Soviet Union, and Osip Mandlestam, who lived in the city. In an imaginary meeting between the Stalinist and anti-Stalinist writers, literature represents a shared counter-life, a common language and set of experiences. In Russia the poets speak French, the international

<sup>12</sup> Robert Hass, *Human Wishes* (New York: The Ecco Press, 1989), 11; hereafter cited in the text as *HW*.

<sup>13</sup> See Christian Bök, *Eunoia* (Toronto: Coach House Books, 2001).

<sup>14</sup> See Lyn Hejinian, *My Life*, first edition (Los Angeles: Sun & Moon Press, 1987) and second edition (Los Angeles: Green Integer, 2002).



language of culture. They compare their work's receptions, not political views. This counter-life, this model of civility, cannot last, the poem's structure quietly suggests:

They might have met in Leningrad in 1931, on a corner; two men about forty; they could have compared gray hair at the temples, or compared reviews of *Trilce* and *Tristia* in 1922.

What French they would have spoken! And what the one thought would save Spain killed the other.

"I am no wolf by blood," Mandlestam wrote that year. "Only an equal could break me."

And Vallejo: "Think of the unemployed. Think of the forty million families of the hungry . . ." (*HW* 12)

"Russia en 1931" traces two opposing impulses. It laments and praises; it acknowledges the hopes that inspired Soviet Communism and the brutality that resulted. Hass employs the humble prose poem form to address his generation's largest subject, the Cold War. "Poetry proposes no solutions" Hass asserts (*HW* 11). In more precise terms, his poem proposes multiple solutions without committing to one. In the opening lines, "the left" and "the right" accuse each other of Archbishop Romero's murder. "Since this poem was written," an author's note coolly observes, "his [Romero's] assassination has been clearly linked to El Salvador's right-wing death squads" (*HW* 85). History draws conclusions and assigns responsibility; the poem dramatizes the uncertainty of accusation and counter-accusation.

A pair of quotations dominates the last two lines, as if the poet's main task were documentary. Evoking well-known events, he offers few words of his own. The deaths that follow Vallejo's passionate injunction, "Think of the unemployed. Think of the forty million families of the hungry," haunt the borrowed words, adding the grandeur of large events and dire consequences. Biographical facts add poignancy; neither of the middle-aged men comparing "gray hair at the temples" would outlive the decade. It would be presumptuous for an American poet to claim Mandlestam and Vallejo as predecessors, to define his situation as similar. Hass instead inhabits their voices, drawing from their authority. His prose poem ode disguises its ambition, describing all poets as saintly in their mistakes.

NOTE

Two seminars directly inspired his essay. The Summer Institute in Literary Studies seminar, "The Great Odes," held at the National Humanities Center in North Carolina, introduced me to many of the materials under discussion. "Art in Russia's Changing Economy and Society, From Subsidy to Survival: Preserving and Creating the Arts in Post-Soviet Russia," funded by the Global Partners Project and held at St. Petersburg and Moscow, allowed me to consider odes in light of contemporary Russian culture and literature. I want to thank the other seminar participants, seminar leaders Susan Stewart and Joseph Troncale, and Michel Delville for his invitation to participate in this special issue.

David Caplan  
Ohio Wesleyan University

Michel Delville

## Poésie, Langage, Antiprose

**I**L Y A une dizaine d'années, Bob Perelman publiait un poème en vers intitulé « La marginalisation de la poésie ». Ce texte — qui est repris parmi les essais critiques de *The Marginalization of Poetry: Language Writing and Literary History* (1996) mais apparaît pour la première fois en tant que poème dans le recueil *Virtual Realities* (1993) — commence par citer le célèbre vers de Jack Spicer, « Personne n'écoute la poésie » (« *No one listens to poetry* »), et se concentre ensuite sur les implications littérales, métaphoriques et idéologiques de la « marge ». Par sa forme même, le texte de Perelman, un essai critique de 1500 mots divisé arbitrairement en 125 couplets de six vers chacun, cherche à mettre en évidence non seulement ce qui distingue la prose de la poésie, mais aussi ce qui divise fondamentalement « le monde académique et la poésie ». En bon poète américain, grand consommateur de *French theory*, Perelman cite abondamment le *Glas* de Derrida, dont les faux collages à marges multiples font de la marge un espace libérateur susceptible de nous donner

les moyens d'« une lecture et / d'une écriture plus commune et critique », une écriture « physiquement / et socialement située ... où la marge cesse d'être / une métaphore et où le lecteur / ne se contente pas d'attendre / d'être libéré ».

On retrouve ici une des thèses favorites des Language poets, celle qui prétend que l'écriture poétique, si elle veut aspirer à une quelconque fonction politique, doit être un « phénomène de groupe dont la première caractéristique est de ne plus considérer le lecteur comme une catégorie séparée ». Ainsi, la « poésie du langage », qu'elle s'exprime au travers d'un essai versifié ou des innombrables poésies en prose publiées par les auteurs associés à ce mouvement, doit impérativement faire du lecteur un auteur à part entière, un partenaire actif dans la production du sens. Cette idée est bien entendu assez proche du fameux texte « scriptible » de Barthes, qui fait d'ailleurs une apparition dans l'ultime chapitre de la *Marginalisation*. Dans le contexte plus récent de l'histoire de la Language poetry (ou de ce qui sera plus tard renommé « *Language writing* » par Perelman), cette utopie d'un texte pluriel et démocratique trouvera dans la prose un de ses aboutissements formels logiques. C'est en tout cas ce que laisse entendre le manifeste de la « Nouvelle Phrase » (« *New Sentence* ») de Ron Silliman, dont je reprends ici les points principaux :

- 1) Le paragraphe organise les phrases ;
- 2) Le paragraphe est une unité de quantité, pas de logique ou d'argumentation ;
- 3) La longueur de la phrase est une unité de mesure ;
- 4) La structure de la phrase est modifiée de manière à produire un mouvement de torsion ou à augmenter son degré de polysémie/ambiguïté ;
- 5) Le mouvement syllogique est : (a) limité ; (b) contrôlé ;
- 6) Le mouvement syllogique premier se situe entre la phrase précédente et la phrase suivante ;
- 7) Le mouvement syllogique secondaire tend vers le paragraphe entier ou vers le texte dans sa totalité ;
- 8) La limitation du mouvement syllogique maintient l'attention du lecteur au niveau du langage, c'est-à-dire la plupart du temps au niveau de la phrase ou à un niveau inférieur.

Tout comme les couplets du poème-essai de Perelman, la *New Sentence* de Silliman incarne le rêve d'une forme égalitaire (« *that each line is created equal / is contra-narrative* », écrit ailleurs Ron Silliman), un espace

textuel post-formel où chaque phrase, chaque mot naît égal en droit et, comme nous le verrons plus loin, en devoir. Silliman insiste également sur la nécessité d'interrompre le flux « syllogique » de la prose, qu'elle soit narrative ou descriptive, et de prévenir toute tentative d'intégration du sens au-delà des unités de composition de base que sont la phrase et, dans une moindre mesure, le paragraphe. Chez la plupart des Language poets, cette attitude « contre-narrative » s'accompagne d'un rejet catégorique du « lyrisme expressif » ou, plutôt, d'une tendance à miner ce dernier de l'intérieur en faisant de l'écriture même son sujet principal, mettant en exergue les stratégies d'expression du moi, éliminant de la sorte toute trace de « présence » lyrique ou épiphanique. Car l'ennemi juré des Language poets est bien le « poème d'expérience », celui que pratiquent les écrivains que Perelman décrit comme « les descendants principalement vers-libristes des *spots / of time* de Wordsworth : des méditations / à la première personne où le / sens de la vie devient visible / au bout de 20 ou 30 vers ». Et c'est donc (presque) tout naturellement que la prose devient alors le support d'une écriture auto-réflexive, « métapœtique », déniassée autant que désenchantée, telle qu'elle est déclinée dans le recueil *Tjanting*, de Silliman (1981) :

Pas ça.

Quoi alors ?

Je recommence encore et encore. Pas ça.

La semaine dernière, j'ai écrit « les muscles de ma paume sont si éprouvés d'avoir coupé le rôti de bœuf que j'arrive à peine à tenir mon stylo ». Alors quoi. Ce matin j'ai une lèvre boursoufflée.

Un examen approfondi de la New Sentence met à jour un paradoxe bien connu des lecteurs et critiques de la poésie dite « expérimentale » ou encore « anti-lyrique ». Le poème qui cherche à se démarquer des poncifs des modes lyriques et expressifs traditionnels fait naître de nouvelles conventions : anti-syntaxe, disjonction, « non-closure », parataxe (certains prétendent qu'elle est moins autoritaire, moins prescriptive et par conséquent plus démocratique que l'hypotaxe), œuvre « ouverte », narcissisme dépersonnalisé d'une écriture qui réfléchit constamment sur elle-même, etc. Autrement dit, l'attribution d'une valeur métaphorique à la forme poétique (le sonnet serait plus « hiérarchisé » qu'un poème en vers libre) assure au poème en prose un statut particulier, celui d'une forme hybride

hésitant entre le centre et la marge, le langage « public » de la prose et le langage « privé » du lyrisme, et au sein de laquelle la textualité « pure » semble avoir pris la place des genres et modes traditionnels.

Ce qui caractérise également la prose des Language poets, c'est un recours fréquent à la contrainte qui puise son inspiration tantôt chez John Cage et Jackson MacLow (MacLow est d'ailleurs repris dans l'anthologie fondatrice de la « Langpo », *In the American Tree*), tantôt chez Oulipo, qui inspira à Lyn Hejinian l'élégant *My Life* (1980), autobiographie « poétique » composée à l'âge de 37 ans et comprenant 37 sections de 37 phrases (la seconde édition, publiée en 1987 comprend 45 sections de 45 phrases). Chez Rosmarie Waldrop la contrainte est d'un tout autre ordre, dans la mesure où c'est la réécriture (conçue dans le sens cagien de « *writing-through* ») qui domine, par exemple, *A Key into the Language of America* (cet ouvrage remarquable revisite le livre de Roger Williams du même titre, paru en 1643 et consacré à la langue et à la culture naragansett). C'est aussi dans la prose de Waldrop que la marge typographique retrouve toute sa pertinence en tant que contrainte. Comme le fait remarquer Jean-François Puff dans ce même numéro, Waldrop est un des rares poètes en prose à insister sur la nécessité de travailler sur l'espacement des mots, rendant ainsi à la marge une partie de l'importance qu'elle occupe dans la poésie versifiée. Car si Waldrop avoue avoir pour ambition de « compenser l'absence de marges » en plaçant « le vide à l'intérieur du texte » et en cultivant « les coupures, la discontinuité, les sauts, les écarts de référent », son rejet des coupures en fin de ligne dans un recueil tel que *Lawn of Excluded Middle* a pour effet de faire de la marge justifiée un cadre arbitraire, certes, mais qui pourrait bien, dans une certaine mesure, prendre la relève de l'enjambement en forçant le poète à ménager des blancs typographiques qui soulignent la singularité « poétique » de sa prose. Bref, comme dirait Max Jacob, ces poèmes « ont du style et de la marge, c'est-à-dire qu'ils composent et qu'ils situent » (Préface au *Cornet à dés*). Enfin, dans le *Tjanting* de Silliman, cité plus haut, c'est la suite de Fibonacci (dans laquelle chaque terme est la somme des deux termes précédents : 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34) qui détermine le nombre de phrases de chaque paragraphe.

Mais au-delà des procédures et des contraintes, *Tjanting*, avec ses échos vaguement beckettien, incarne la mise en pratique d'une écriture en prose dont la forme, suprêmement arbitraire et quantitative, « n'est intéressante que dans la mesure où elle permet la libération », affirme Perelman. Mais de quoi devons-nous, après tout, être libérés ? S'agit-il

d'échapper aux forces centripètes du « centre » ou de s'extirper des affres de la marginalisation ? Et faut-il pour cela intégrer le circuit académique (comme l'on fait un certain nombre de Language poets de la première génération, dont Perelman), milieu où la question de la marge et du centre occupe depuis une bonne vingtaine d'années une place importante au sein des études culturelles et études postcoloniales, et où les objets textuels « difficiles », et hyper-théorisés de la poésie du langage se prêtent volontiers au jeu d'une recherche des codes cachés, de la métapoétique et de l'intertextualité ? Et s'agit-il, en définitive, d'une libération formelle, esthétique et/ou politique ? Comme l'ont fait remarquer certains de ses détracteurs, la poétique poststructuraliste de la Language poetry, en minant de l'intérieur le mouvement narratif, descriptif et discursif de la prose, en privilégiant la matérialité du signifiant (combattant par là même la « tyrannie du signifié »), et en méprisant le lyrisme « transparent » et le hors-texte, court le risque de contrecarrer le projet politique auquel adhèrent la plupart de ses praticiens en jouant le jeu du capitalisme ambiant, offrant au lecteur la possibilité de s'adonner aux charmes d'une sorte de « libéralisme sémantique » que certains stigmatiseront comme une manifestation marginale et micro-culturelle de la libre circulation du sens. C'est bien là un des enjeux principaux de la New Sentence de Silliman qui, par son dédain du référent et du « mouvement syllogistique » de la prose « utilitaire », considère que « toute tentative d'explication de l'œuvre se référant à un ordre de signification 'plus élevé', tel que la narration ou la caractérisation, est voué au sophisme, sinon à une incohérence flagrante ». Quant à Bruce Andrews, il reconnaît lui aussi que la « praxis radicale » de la Language poetry se distingue de l'écriture politique « conventionnelle » en mettant l'accent sur les mécanismes de *production* du sens, excluant par là même toute tentative d'explication ou de remise en question de l'ordre établi qui fasse l'économie d'une critique plus profonde de « la communication non-médiée, l'expression 'vocale' de l'expérience 'individuelle', la transparence du medium (le langage) [et] son instrumentalisation ».

Quoi qu'il en soit, un des principaux intérêts du manifeste de Silliman cité plus haut est qu'il rompt catégoriquement avec les conceptions traditionnelles de l'écriture poétique en tant que forme exacerbée de la prose (on peut renverser l'argument et affirmer comme Jean Cohen que la prose est une forme « modérée » de la poésie). Ces dernières impliquent nécessairement que la prose est la forme « minimale » du langage, celle qui est la plus « économique » — pour rappel, la définition de Barthes

(celle aussi de M. Jourdain dans *Le Bourgeois Gentilhomme*) dans *Le Degré zéro de l'écriture* dans laquelle « a », « b » et « c » représentent les attributs « décoratifs » du langage « tels que le mètre, la rime et le rituel des images » :

Poésie = prose + a + b + c

Prose = poésie - a - b - c

La « New Sentence » de Silliman s'écarte tout autant du propos, plus nuancé, de Genette qui affirme que le langage poétique révèle « un degré de présence et d'intensité auquel peut être amené, pour ainsi dire, n'importe quel énoncé, à la seule condition que s'établisse autour de lui cette marge de silence qui l'isole au milieu (mais non à l'écart) du parler quotidien ». (À noter que Genette remet en question la notion d'« écart » développée par Cohen — selon laquelle la prose est la norme et la poésie est la déviance qui entraîne la norme vers la marge — en situant la « motivation » poétique au sein même du langage commun mais qu'il continue néanmoins à faire d'un certain degré d'« intensité » et de « présence intransitive » l'apanage de la poésie.) Silliman s'éloigne également de la thèse de Mallarmé selon lequel la poésie (c'est-à-dire le vers) « philosophiquement rémunère le défaut des langues, complètement supérieur ». La prose (ou plutôt l'absence de vers ou de parallélisme métrique) serait alors ce qui augmente (sans le « rémunérer ») l'écart entre le signifiant et le signifié, ce qui bien entendu est aux antipodes de la prose « poétique » de Silliman dont le but avoué est de remettre en question la transparence naturelle du langage, héritée du *parler* commun (un des premiers manifestes de la Language poetry, publié par Robert Grenier dès le début des années 70 et démarrant par un retentissant « I HATE SPEECH », marque déjà une rupture violente de la *speech-based poetic* de Charles Olson) et dont la « motivation » (méta-)poétique réside précisément dans leur capacité à « faire retour » sur eux-mêmes sans pour autant souscrire au dicton de Coleridge (« *prose = words in their best order; poetry = the best words in the best order* ») et à ses nombreuses relectures contemporaines.



Nikki Santilli

Notes towards an investigation  
into scientific prose in the prose poem

**T**HE CHALLENGE TO present a text with multiple possible interpretations through prose, a medium reserved for single-sense precision and clarity is key to the paradoxical nature of the prose poem form. Commentators still refer to “good” and “bad” prose, but would never subject poetry to the same judgment. “Good prose” is generally considered to display clarity and propriety, that is, to deliver its message clearly and in a register appropriate to its context.

Prose is a naturally expansive medium. Even a structurally simple sentence can always be furthered in order to serve its goal, which is to convey information. It would seem, therefore, that what we seek to define in the prose of prose poetry is not a particular style per se, but a function or technique that restricts the form’s tendency to expansion. The resulting styles are as various as the functions that can be invented for the purpose. More often, however, these styles are borrowed. The most prevalent types are: the plain prose translation of foreign (or ancient) texts; biblical rhetoric; personal records; public signage; scientific and business documentation.

I have previously examined the appearance of biblical style of in the prose poem as a consequence of the function of “furtherance” (repetition plus one new element, described by James Kugel as  $A, A+B$ ), operating

within the prose. Parallelism with furtherance is a potent linguistic tool because it serves the structure of a prose poem by allowing for both expansion and containment (that is, continuation and cessation of a paragraph or whole piece) simultaneously. “*Like* rolling waves, upon a desert shore, sighs succeeded sighs; they covered their faces, and wept!” (William Blake, “The Couch of Death”) adheres to the ever onward nature of prose but simultaneous restricts the amount of new information in such a schematic way that it becomes aesthetically beautiful. The effect is of a text that spirals around rather than encircles its subject, as we would expect in a poem. Although in Wilde we see a borrowing of the style, Beckett’s late prose, applies the function without so blatantly mimicking the style.<sup>1</sup>

It is well-known that the striking feature and source of wealth for English literature is its ability to draw on the contrasting Anglo Saxon and Latinate sentence structures. A crudely drawn distinction would categorize poetic prose, with its baroque entwinings of relative clauses and delayed verbs, as latinate as opposed to the simple and direct (Subject Verb Object) word-order of the Anglo Saxon. The latter found its modern equivalent in the attic prose that was championed by the scientific community in the seventeenth century.<sup>2</sup> While the latinate style has greater capacity to transfer complex thought patterns on to the page, it would seem that British prose poets have gravitated towards the scientific style of the Anglo Saxon. As with biblical style of parallelism in the British corpus, I have not found a line of influence, manifesto, or other statement to suggest the adoption of scientific prose style is due to anything other than a perceived compatibility with the form at hand.

Scientific prose can be characterised by short isolated sentences using the passive tense constructions or minimal subjective markers including adjectives or adverbs.<sup>3</sup> The style can be exemplified by the following prose poem by Elaine Randell:

<sup>1</sup> For a full discussion of biblical prose in the prose poem, see N. Santilli, *Such Rare Citings: the prose poem in English literature* (New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 2002), chapter 5.

<sup>2</sup> “[T]o return back to the primitive purity, and shortness, when men deliver’e so many things, almost in an equal number of words”. Thomas Sprat, *History of the Royal Society*.

<sup>3</sup> Cf. David Locke, *Science as Writing* (New Haven: Yale University Press, 1992), p. 90. Locke lists the obvious marks of scientific prose as: “agentless prose”; a “reification of quality” and “a habit of piling up modifiers”. The last two require scientific content, but the agentless or passive prose that implies objectivity and truth is the ‘model’ for literary register-borrowing.

## IV

After her brother had been killed by swallowing the bleach she came into care. Her mother had asked that she be taken away before she harmed her. The last she saw of her mother was never to be forgotten, she has no recollection of her father at all but it is believed he works on a fairground. She frequently has terrible nightmares that wake the whole home. The staff say she encourages boys to come to her room, she has absconded on two occasions when the fair has been in town.

Her mother is now in prison and she has written to her but has received no reply.

The staff at the home would like her to live in a family to be taught some discipline since everyone believes she is promiscuous and could be in moral danger. She is nine years old and calls her dolly 'Mummy'. (Elaine Randell, "Hard to Place" in *Selected Poems 1970-2005* (London: Shearsman, 2005), 79-80.)

As a social worker and psychologist, Randell is clearly borrowing from her profession's documentational register. According to Leona Toker, the multifunctionality of any art that has a pragmatic function as well as an aesthetic one is something that occurs sequentially. The pragmatic, witness-bearing function is primary but temporary. After its redundancy (that is, after the information has been communicated or superceded), the aesthetic function stops competing with it and begins to support it.<sup>4</sup> Toker's thesis assumes a split readership that complements this split function: a target audience and the general public (in the case of documenting atrocities such as the Holocaust, there may also be a hurdle audience, or censorship body). Indeed, the impact of Randell's stories in "Hard To Place" rely in part on our own sense that we are reading a page from an official report and therefore adopting a non-literary mask (acting as the document's target audience) when initially receiving that information.

In terms of its literary quality, Randell's prose shares with parallelism a tendency to brief, concise sentences, with minimal distraction, that is, very little in the way of complex syntactical structures. Where parallelism turns on the relationship between clausal units, emphasizing their similarity or antithesis, the scientific style actually suppresses any tendency to create connections between its discrete pieces of content.

The impact of Randell's prose poem above centres on the disparity between the tragedy of the situation presented and the dispassionate tone

<sup>4</sup> Leona Toker, "Target Audience, Hurdle Audience, and the General Reader: Varlam Shalamov's Art of Testimony", *Poetics Today* 26:2 (summer 2005), 282.

of the narrator (however much we understand the tone to be “appropriate” to the social worker in her duty of recording only the facts). Lack of emotion in the narrative is not due to the dearth of sympathetic adjectives or similar, but their lack of connection. The narrator does not seek to interpret the series of events by relating them to each other. The story is told purely chronologically. There is no move towards prepositional phrases or even many conjunctions, which denies us judgment and perspective.<sup>5</sup> In parallelism, the preferred conjunction to connect its simple phrases is the hugely flexible “and” (from the Hebrew *waw*) which supports the expansion/contraction dichotomy. The differing uses of “and” include: to introduce more information; signal the end of a list; substitute repeated data. Scientific prose, on the other hand, differs by leaving the phrases in isolation. In Randell’s version, however, there is little impulse to any conjunction, even “and”. This results in non-sequiturs such as:

The staff say she encourages boys to come to her room, she has absconded on two occasions when the fair has been in town.

In this respect, the prose not only conforms to its scientific model, but foregrounds the inherent ambiguities that this type of democratic prose engenders. Are we to assume that running away with the circus is the girl’s reaction to having encouraged boys to her room? But “she encourages” appears to be a habitual action, whereas she has only absconded twice. One fact is reported (“the staff say”), the other is objective, although not comprehensive: she may have absconded more than twice but only on two occasions did it coincide with the presence of the fair in town. Without narratorial guidance, we are left to make our own associations, but we remain conscious of the act of interpretation: aware that it can only ever be our own subjective interpretation of events and will vary with each reader. This is ideal for the prose poem, which needs to contain the incentive to re-read for it to sustain its independent energy (as opposed to requiring a textual context, such as a narrative story).

In the end, there may be no causality at all between the events reported in this piece. The girl acts on her free will and, while she may be physically

<sup>5</sup> Cf. Huntington Brown, *Prose Styles: five primary types* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1966), 71. Brown claims that modern stylists cannot use the function of brevity in the prophetic or biblical style because of its association with absolute truth, adding that they either inject it with humour or use it to give the impression of speed in the prose. The shift to brevity within a ‘scientific’ style does not escape the association but makes the device accessible again to the prose writer.

controlled (although even that is in question), her behaviour cannot be predicted by psychological models nor literary rhetoric. By using scientific prose, Randell can allude to a larger narrative (events leading to the death of the brother; the mother's crime; the episodes that characterise the girl's behaviour in the home etc.), without exploring them in detail, which also feeds the prose poetry aesthetic of brevity. Like Kafka's narratives, Randell's emotionless tone suppresses traditional narrative indicators (of anticipation, judgment and so on), making anticipation on the part of the reader, fruitless and therefore closure is available and possible at any point.

Samuel Beckett had abandoned plot in his late work in order to pursue the nature of connection between events. This led to a severe contraction in structure and his idiosyncratic prose style which borrowed isolated, passive sentences from scientific treatises intensified. In the case of Brian Catling, the scientific functions of unassociated clauses and suppressed agency are employed to re-cast past performances as literary texts in order to extract and preserve the impalpable atmosphere that a straight archival report would not capture.

Brian Catling planned to add indefinitely to his series of prose poems, *Written Rooms & Pencilled Crimes* (hereafter, WRPC), which are transcriptions of installations, sculptures and performances both real, unrealized and impossible. He describes WRPC as "a construct of physical description and its poetic undershadow, its moving intricate blood. *Written Rooms* itself developed from a desire to hold installation and performance for a moment so that they might be examined."<sup>6</sup> Indeed, the prose style may also be described as "scientific", namely by its overriding use of the passive tense and a piling up of events approached chronologically and without any apparent causation.

This is the first prose poem of the sequence:

i

In a square room with no windows a glass tube runs along the walls, close to the ceiling: it is joined at both ends making a continual square. It is filled with water. In the water swims an eel. The eel is not much smaller than the tube; it cannot turn around and must swim in one direction. The water is kept fresh and aerated by an automatic unit set in the wall; this device also injects food at regular daily intervals.

<sup>6</sup> B. Catling, *Soundings* (London: Matt's Gallery, 1991), 10.

## QUESTIONS & RÉFLEXIONS

Running along the bottom of the wall on the floor is a trough. It also makes a continual square. (A visitor to the room must step over it on entering .) The trough contains crystals of sodium suspended in oil.

In the centre of the room are five cast lead models of eels.

Should the obvious cruelty and futility of the room overcome its beauty, the means are there to destroy it and to free its captive.

Water and sodium have the most violent chemical reaction when mixed.

The narrative voice is flat, cutting expression down to simple sentences typical of instructional or scientific writing, both of which place clarity of reference above style. To achieve this function and avoid ambiguity, the prose prefers to repeat nouns rather than risk any ambiguity in pronouns. "In the water swims an eel. The eel is not much smaller than the tube". The overall effect of a group of sentences that lack expressed interconnection is twofold: the paragraph reads as a list and there is minimal hierarchy in the significance of each of its elements. The situation of the eel is a fact without a source: its author cannot be found, hence no value judgment can be made.

We have been here before, of course, most notably in Beckett's late prose, *Imagination Dead Imagine*, which is a series of instructions to create a mental construct of two figures lying inside a domed structure that (eternally) phases through extreme temperatures in an animated symbol of the living condition. It is Beckett's attempt to reach the representation of eternity that proves the stumbling block and he is obliged to manufacture an interruption to the reader's gaze in order to bring the text to an end. In WRPC i, Catling merely indicates how the literally 'looped' event may be interrupted or concluded and then throws in a final problem (namely, the violent reaction of sodium and water), thus not only ending on a conditional but managing to project beyond that which serves to shroud the whole scene in suspense. He achieves this by insisting on the forensic register. The final two sentences are introduced with a conditional ("should the obvious cruelty") and continue stridently in the present positive ("the means are there... water and sodium have the most violent effect..") According to the structure of the sentences (which still resist priority or hierarchy through conjunctions or pronouns), making available the means to effect the eel's freedom is separate to the fact of what happens when water and sodium are mixed. If we as readers wish to make that connection and allow it to affect the judgment of our

virtual self within the room, we are alone. The same happens in WRPC ii. A sealed chamber contains a crude sculpture of an angel. The piece ends: "If the door is opened the viewer is confronted with a blast of air. [...] The air is filled with finely ground particles of blue asbestos. This powder can hardly be seen; it will only be perceived later in the pain of the most curious of spectators." Introduced by another conditional, "if", the projected scenario is played out and therefore made 'real'. at which point the text ends, leaving the reader to wonder whether they were one of its victims. As with every other author of suspense, Catling, our guide, has vanished.<sup>7</sup>

As so often with Catling's densely interwoven work, there is an additional text to take into consideration here. *Soundings* is a series of brief prose descriptions of past performance/installation work. It is not a work of prose poetry, although the prose is thoughtfully written and the length of the texts roughly equal to many of the WRPC. Simon Perril distinguishes between the two, describing *Soundings* as "forensic" and WRPC as "forgery", but noting wryly that as the latter were the first to be completed, the style of *Soundings* is the real forgery.<sup>8</sup> Science may lend its rhetoric but literary texts are merciless in their exploitation of the fact that it *is* rhetoric.

The suspension of time in many of the WRPC series is represented by a continual presence whose only projections are neither past nor future but only conditional, as in the eel and angel texts. In this respect, the prose style, like all those in WRPC is self-conscious. The scientific rhetoric that Catling draws on is from an older tradition, more akin to the dialogues of

<sup>7</sup> Suspense is a key element in Catling's work and he acknowledges the influence of cinematic techniques, particularly the McGuffin method (a Hitchcock term) of lure and misdirection, which plays on viewers' expectations. The director need not create the brutality because whatever he presents cannot match the exaggerated expectation of the viewer. Catling recalls a vivid example of this in his audience's horror as he was about to shave during a performance, collectively gasping as the knife neared his throat, "what did they think I was going to *do* to myself?" {conversation with N. Santilli 2003}.

<sup>8</sup> Simon Perril, "A ghost is being built from the more / solid things': a Catling overview" in Simon Perril ed, *Tending the vortex: the works of Brian Catling* (Cambridge: CCCP Books, 2001), 25. *Soundings* intersects with WRPC at "Lair" in which a room, bathed in muted lights, contained sculptures of parchment and feathers. Visitors were presented with a booklet on entering. This booklet contains three of the WRPC texts, arguably acting as a rubric for "reading" the experience of the "Lair" room. An initial prose poem, written in the same style as the others, describes "Lair" itself; the only moment I am aware of at which text and event have coincided - despite its opening line: "It is a room that is not yet written." This piece also heads up the entry to the record of the work in *Soundings*.

Galileo in which the experiments performed rely to different degrees on the reader's imagination. Catling's work draws on similar techniques to Galileo's 'thought experiments' in which the reader is asked to imagine certain realistic situations and is then guided via abstract reasoning, which may include, for example, drawing an imaginary line drawn across the tableau to be guided towards accepting a scientific truth.<sup>9</sup>

Crossing and playing with boundaries is a popular theme in prose poetry, whether in the source text or its commentaries. By importing styles associated with non-literary texts, the spirit of imitation is something to consider. In Beckett's late prose, the style arises from an epistemological investigation; Randell is drawing attention to the rhetoric of her profession and the way it evokes emotion at the very moment it tries to avoid it. For Catling, moving between spheres of activity is more commonly a form of "trespass" with all its sinister connotations of the uninvited visitor and their imminent ejection. He extends the concept to his own work: when Iain Sinclair, editor of the *Paladin* series in which *WRPC* appeared, insisted on breaking up the prose poem sequence with verse poems, Catling added the subtitle, "A Sinistral Cloister of Prose, Trespassed by Voices from Earlier Books".

Scientific prose is a style that sits easily within the prose poetic form. The characteristic succession of isolated sentences display a similar behaviour to their surrounding narrative context as the prose poem itself does to the larger, vanished whole of which it represents a part. Both at structural and sentence level, these science-inspired prose poems advance only on the reality of evidence and admit the poetics of interpretation only as supposition and manifest play that can inflate but not alter the lean materiality of the fragment prose form itself.

---

<sup>9</sup> *Science as Writing*, 101-102.