

# La poésie lyrique: inter-générique, transnationale, translinguistique?

**Jahan RAMAZANI**

Université de Virginie, USA

Résumé | Plan | Texte | Bibliographie | Notes | Citation | Auteurs

## Résumé

Cet essai avance une série de postulats. 1) La poésie lyrique n'est pas définissable par des caractéristiques exclusives. 2) Elle peut être décrite par des stratégies formelles non-exclusives encodées dans les textes et les communautés. 3) Elle constitue un genre, ce dernier étant compris comme une fusion de la poétique et de l'herméneutique. 4) Elle vit historiquement mais survit de façon transhistorique. 5) Elle n'est ni simplement personnelle, ni entièrement impersonnelle. 6) Elle se distingue des genres plus empiriques et mimétiques par la densité de sa médiation verbale et formelle. 7) Elle est inter-générique. 8) Elle est transnationale. 9) Elle doit être étudiée à la fois au niveau macro et micro. 10) Elle met en évidence l'hybridation interculturelle, la créolisation et la vernacularisation. 11) Elle accomplit ceci «au sein de», et «entre» les langues. 12) Enfin, elle n'est pas morte et elle n'est pas exclusivement une forme appartenant à l'élite.

## Mots-clés

CRÉOLISATION. HYBRIDATION. POÉTIQUE INTER-GÉNÉRIQUE. POÉTIQUE TRANSNATIONALE. VERNACULARISATION.

## Plan

- 1. Est-ce un poème lyrique?**
- 2. Théoriser le lyrique**
- 3. Une poésie lyrique transnationale**
- 4. La poésie lyrique à travers les langues**

## 1. Est-ce un poème lyrique?

- 1 Qu'est-ce qu'un poème lyrique? Est-il possible que vous lisiez, en ce moment-même, un poème lyrique? Après tout, je m'adresse à «vous», et le fait d'adresser la parole à quelqu'un a souvent été considéré comme un élément-clé de la poésie lyrique. Il en est de même de l'apostrophe, et même s'il est peu probable que vous soyez un arbre, une abstraction conceptuelle, ou une personne morte, vous n'êtes pas, pour moi, un vrai lecteur, mais un lecteur potentiel. L'artificialité potentiellement embarrassante de l'apostrophe et l'intimité de l'adresse directe ont longtemps été considérées comme des qualités aidant à distinguer la poésie lyrique des autres discours.<sup>1</sup> Vous n'êtes pas encore convaincu?
- 2 Et si je me concentrais plutôt sur le pronom «je», que je viens d'employer? Êtes-vous alors en train de rencontrer un «sujet lyrique» (le «je lyrique» ou «lyric 'I'»)? Tout comme l'apostrophe et l'adresse, l'emploi de la première personne a longtemps été considérée comme l'une des caractéristiques intégrales du lyrique.<sup>2</sup> On dit que l'expression des sentiments et des pensées du «je lyrique», sans l'intervention d'un narrateur, distingue la fiction lyrique de la fiction en prose. Vous n'êtes toujours pas convaincu?
- 3 Et si je vous disais qu'il s'agit d'un «matin de printemps scintillant de pluie» («a rain-glittering spring morning»), que lorsque je me lève, je vois le soleil qui tire des ondulations de brouillard dans la vallée («as I rise I see the sun firing valley-folded ripples of fog»)? Au «vous» et au «je», j'ai maintenant ajouté un langage figuratif révélateur de pensées et de sentiments. J'ai également ajouté la métaphore et l'allitération, et on dit que les figures de pensée et les figures phoniques constituent des aspects déterminants de la poésie lyrique. Et vous n'êtes pas encore prêt à soumettre ce texte à *Poetry* ou au *The New Yorker*?

Et si je brisais  
 ma syntaxe en vers? -  
 (ce dernier en pentamètre, si les fragments constituent un vers,  
 ou serait-ce un enjambement mimétique avec «brisais»,  
 la syntaxe pivotant d'un vers à l'autre . . . ?).  
 La division en vers est souvent considérée comme étant ce qui fait la poésie,  
 ou ce que la poésie fait [*poiein*],  
 bien que je pourrais aussi énumérer les courses que je vais faire  
 après avoir récupéré mon fils de l'entraînement:  
 tomates  
 concombres  
 pommes de terre  
 poisson  
 Est-ce aussi de la poésie lyrique<sup>3</sup>

- 4 N'oublions pas la brièveté! Cet épilogue est-il déjà trop long pour être qualifié de poème lyrique? Comment mesurer ce qui est trop court ou trop long? Devrais-je terminer cette réflexion rapidement, avant qu'elle ne soit trop longue pour trouver sa place dans une anthologie (Northrop Frye 31)? Et que dire de l'autoréflexion de ce texte (avez-vous bien remarqué le reflet de miroir dans la réversion, «fait la poésie/[...] la poésie fait»?), de sa conscience de ses propres procédures et de son artifice rhétorique, même si je ne peux pas revendiquer, comme Horace, *exegi monumentum aere perennius* (Eva Müller-Zettelmann 125–145)?
- 5 Le «vous» apostrophique, le «je» lyrique, le langage expressif, la densité figurative et sonore, la division en vers, le rythme, la brièveté, l'autoréflexion ne figurent-ils pas parmi les caractéristiques les plus fréquemment attribuées à la poésie lyrique? Peut-être bien, mais comme je l'ai mis en évidence ici, aucun trait ni aucune caractéristique ne peuvent définir la poésie lyrique, puisqu'ils ne lui sont pas exclusifs, mais sont plutôt partagés à des degrés divers par d'autres discours. C'est pour cela que Roman Jakobson a inventé le terme de «fonction poétique» afin de désigner la pondération verbale et formelle du médium sur le message – une fonction qui n'est pas limitée à la poésie, bien qu'elle y soit particulièrement prononcée – et la raison pour laquelle il a, de manière ironique, comparé les limites de la poésie à celles de l'empire chinois (Roman Jakobson 78 et 69).
- 6 Cela signifie-t-il qu'il n'y a pas de genre de poésie lyrique? Cet exercice ne servirait-il qu'à alimenter les variétés du scepticisme de genre, allant du nominalisme de Benedetto Croce et de la déconstruction de Paul de Man, à l'absorption du littéraire dans le non-littéraire par les études culturelles, ainsi qu'à la critique historiciste du «lyrique», perçue comme projection anachronique? Peut-être bien, mais à mon avis la poétique a, depuis Aristote, clarifié de manière utile le fonctionnement des éléments des genres. Je voudrais prendre la défense de l'idée que la poésie lyrique possède des «potentialités» ou des «tendances», y compris celles

que j'ai énumérées plus haut (Caroline Levine 6–11; Wolf 34). Toutefois, ces caractéristiques ne sont pas simplement inhérentes aux textes; elles peuvent être considérées comme l'expression abrégée d'une matrice formelle-phénoménologique incluant les présuppositions formalisantes qui se regroupent autour d'elles. Une poétique lyrique est cruciale mais insuffisante: elle doit être jointe à une herméneutique. Loin d'être une constellation fixe dans le firmament littéraire, la poésie lyrique est un ensemble changeant de conventions, de schémas et de pratiques parfois inconsciemment apportés aux œuvres par les écrivains et le public – des œuvres qui convoquent, résistent, remanient, défient et refont ces présuppositions codées, ou ce que nous pourrions appeler, d'après Hans Robert Jauss, les horizons d'attente lyrique (88–89).

- 7 Toutefois, si cela est vrai pour tous les genres, y compris le cinéma et le roman, la peinture et l'opéra, alors pourquoi la poésie lyrique fait-elle si souvent l'objet de critiques particulièrement corrosives? En tant que pratique littéraire et paradigme critique, le lyrique s'est retrouvé sur la défensive et a même fini par faire objet de honte (Gillian C. White). Après le déclin du *New Criticism*, certains universitaires ont estimé que «l'urne bien travaillée» («well-wrought urn») était finalement trop hermétique – une attitude personnifiée par la figure de Gerald Graff, jeune professeur théoriquement adroit, qui rejette à la fois la poésie lyrique et ce que Virginia Jackson qualifiera plus tard de «lecture lyrique» élitiste, sous-théorisée et anhistorique.<sup>4</sup> Tombant du sommet dont elle avait joui non seulement sous le *New Criticism* mais aussi au sein de la déconstruction (rappelons la centralité de Shelley dans l'ouvrage *Deconstruction and Criticism*), la poésie lyrique a également subi l'opprobre de certains écrivains et conceptualistes anti-lyriques du langage qui l'ont considéré comme étant politiquement répressive et éthiquement suspecte (Harold Bloom). Peu importe que des volumes allant de *My Life* (1980, 1987, 2002) de Lyn Hejinian, à *The Midnight* (2003) de Susan Howe, à *Recalculating* (2013) de Charles Bernstein, soient imprégnés de l'expressivité personnelle et élégiaque souvent attribuée à la poésie lyrique, et que même Kenneth Goldsmith salue les «moments de beauté imprévue» («moments of unanticipated beauty») dans une poésie rythmée, recadrée et défamiliarisante qui «livre l'émotion» («delivers emotion») de manière oblique (4). «Lyrique» était devenu la désignation de l'expression poétique mystificatrice du sentiment personnel en complicité avec l'idéologie privatiste du capitalisme moderne.

## 2. Théoriser le lyrique

- 8 Cependant, ces dernières années, les *New Formalists* anglo-américains se sont faits les champions du lyrique afin de renouveler l'esthétique littéraire; les critiques des «new lyric studies» («nouvelles études lyriques») ont appliqué des méthodes historiques aux vers métriques et aux communautés de réception; et les critiques européens ont systématisé la théorie du lyrique. L'effort récent le plus ambitieux et de la plus grande portée de rétablir la catégorie du lyrique est sans doute *Theory of the Lyric* (2015) de Jonathan Culler. En me penchant, comme aide préliminaire, sur l'ouvrage de Culler, je tente ici de distiller une poignée de mes idées sur ce sujet en dialogue avec celles de Culler, tout en ouvrant éventuellement de nouvelles pistes d'exploration.

- 9 Je me réjouis de la portée transhistorique et comparative du vaste ouvrage de Culler, ainsi que de l'accent qu'il met sur la voix apostrophique de la poésie lyrique, sur ses motifs rythmiques, sur son extravagance, et sur son irréductibilité à la mimésis. Sa théorie représente une alternative au modèle lyrique du *New Criticism* et aux nouveaux modèles matérialistes qui l'ont supplantée dans l'académie américaine. En raison de la densité du lyrique pour ce qui est de la médiation du monde – c'est-à-dire, sa compression fréquente, sa richesse sonore, son artifice d'autoréflexion, son épaisseur métaphorique, sa longue mémoire formelle, et ses multiples couches allusives – la poésie lyrique entretient une relation extrêmement complexe avec les lieux et les temps réels, même lorsqu'elle peut sembler fermement ancrée dans un lieu spécifique à un moment particulier, comme dans le cas de la poésie loco-descriptive.<sup>5</sup>
- 10 Deux tendances principales de la critique lyrique sont remises en cause dans le livre de Culler. Premièrement, Culler résiste au discrédit historiciste du lyrique, à l'idée qu'il s'agit d'une abstraction mystifiée, en démontrant que les écrivains et leurs lecteurs réactivent pour leur propre époque les structures lyriques du passé. Comme le remarque Stephanie Burt, il y a des «raisons de continuer à utiliser 'lyrique' comme cadre pour un ensemble de poèmes important et chronologiquement étendu» («reasons to keep on using 'lyric' as a frame for a large, important and chronologically extended set of poems»; notre trad.; 437), même si les conceptions du lyrique ont évidemment changé avec le temps. De même, Eric Hayot critique ce qu'il appelle le «fondamentalisme historiciste» («historicist fundamentalism»), qu'il soit «produit au nom de la reconnaissance et de la sensibilité culturelles» («produced in the name of cultural recognition and sensitivity») ou «au nom de la rigueur et du respect de la différence historique» («in the name of rigor and respect for historical difference») (1420); le terme «lyrique» fournit une catégorie comparative utile, même si à certaines époques et dans certaines langues, il n'a pas d'équivalent exact. Malgré le fait que mes lectures soient ancrées et délimitées historiquement, je suis du même avis que Culler, Burt et Hayot en tant que quelqu'un qui a retracé comment les sous-genres lyriques, tels que l'élégie, peuvent survivre en étant largement remaniés: mes deux premiers livres, *Yeats and the Poetry of Death* (1990) et *Poetry of Mourning* (1994), s'interrogent sur la manière dont les poètes modernes et contemporains réaniment l'élégie en la rendant moins consolante, plus farouchement ambivalente. Mes livres postérieurs tentent également d'élargir la portée des études lyriques au-delà de l'Occident.
- 11 Deuxièmement, développant les idées de Hegel et de Käte Hamburger, Culler démontre également que la poésie lyrique n'est ni le simple jaillissement des sentiments personnels de l'auteur, ni le soliloque dramatique d'un personnage fictif – ce dernier étant présenté par Culler comme le modèle prédominant de l'articulation lyrique depuis le *New Criticism*. Je pense que Yeats l'a dit de façon convaincante: un poète ne parle en tant que «ce faisceau d'accident et d'incohérence qui s'assied au petit déjeuner» («the bundle of accident and incoherence that sits down to breakfast»); «il y a toujours une fantasmagorie» («there is always a phantasmagoria») (204). Par conséquent, un poème lyrique est une énonciation «itérative» que les lecteurs ou les auditeurs peuvent assumer pour eux-mêmes. Des critiques provenant de divers horizons ont convergé vers des idées similaires, notamment Helen Vendler (le lyrique comme abstraction du social afin que les lecteurs puissent adopter le «je»

lyrique, 1-8), Kendall Walton («l'écriture-pensée», «thoughtwriting», par analogie avec «l'écriture fantôme», «ghostwriting», 455-476) et Peter Hühn (le lecteur «peut prendre le relais et, de manière imaginative, vivre à travers» – «can take over and imaginatively live through»; notre trad.; 59 – le «je» lyrique). Le poème lyrique devient alors un scénario que le lecteur ou l'auditeur applique de manière performative à sa propre personne.

- 12 Comme l'indique ce modèle centré sur la performance, l'une des stratégies de Culler est d'éclairer les qualités du texte, en établissant, paradoxalement, des liens entre ce dernier et d'autres genres et pratiques. Après tout, comme nous l'avons vu, il n'existe pas de caractéristiques exclusives à la poésie lyrique. Dans le livre de Culler, comme dans d'autres ouvrages critiques sur la poésie, le lyrique est souvent comparé au rituel, au chant, aux énigmes, aux sorts, aux promesses, et à d'autres genres et actes de parole. Toutefois, comme je le soutiens dans *Poetry and Its Others* (2013), nous devons nous intéresser non seulement aux affinités mais aussi aux différences et aux tensions entre la poésie lyrique et d'autres genres ou discours étroitement liés. Dans le cadre de l'écologie des genres qui est en évolution constante, le lyrique doit être considéré à la fois comme étant en collaboration et en concurrence avec ses proches génériques.
- 13 Prenez comme exemple les fréquentes affirmations de Culler selon lesquelles le lyrique serait «ritualiste». <sup>6</sup> Réfutant la «romanisation» («novelization») de la théorie lyrique, Culler a raison de souligner «l'itérabilité», l'intensité rythmique et le caractère mémorable de la poésie lyrique. Mais il est également important de considérer les manières dont la poésie lyrique n'est pas rituelle. Bien qu'elle ait parfois accompli un service rituel, elle est rarement un ensemble prescrit d'actions collectives au service de la doctrine ou de la croyance collective. Au contraire, elle est souvent idiosyncrasique et étrange. De plus, elle a tendance à mettre en avant sa fonction signifiante, son artifice et son inventivité, comme l'observe Culler dans *Structuralist Poetics* (162). Le refus du lyrique de subordonner ses énergies verbales et imaginatives à des actions prescrites au service d'une doctrine religieuse ou d'un système culturel en a parfois fait un objet de suspicion: trop de jeux d'autoréflexion. Trop de réjouissance dans la matérialité du signifiant. Trop de plaisir dans l'énergie imaginative en elle-même. Sur la base de la relation parfois litigieuse que j'ai tracée entre la poésie et la prière surtout, mais pas exclusivement durant la modernité, j'en déduis que la poésie lyrique est à la fois ritualiste et anti- ou du moins méta-ritualiste, avec des exemples qui penchent parfois dans un sens ou dans l'autre. <sup>7</sup>
- 14 De même, Culler propose le chant comme «modèle de réflexion sur cette forme littéraire» («model for thinking about this literary form»), un lien ancré dans l'étymologie du mot et dans notre utilisation actuelle du mot «lyric» pour les paroles interprétées vocalement par la musique. <sup>8</sup> Mais si la poésie lyrique ressemble davantage au chant, ainsi qu'au rituel, qu'à des genres mimétiques tels que la fiction réaliste, elle s'est aussi écartée du chant de diverses manières à de diverses époques, surtout depuis la Renaissance. Tout au long du XX<sup>e</sup> siècle et actuellement au XXI<sup>e</sup>, la poésie a souvent fait concurrence à son homologue musicale, d'autant plus que les technologies d'enregistrement ont facilité la marchandisation et la circulation du chant quasiment partout. <sup>9</sup> De nombreux poèmes lyriques aspirent aux qualités sonores du

chant et à ce que Culler appelle sa «mémorabilité, son cérémonial, son harmonie, son sortilège» («memorability, ceremoniousness, harmony, charm»); notre trad.; 305), alors que d'autres, comme les poèmes concrets ou fortement enjambés, mettent l'accent sur leur aspect visuel sur la page, ou se tordent, comme les textes modernistes denses, par des détournements complexes non propices au chant; ou encore, comme certains écrits d'avant-garde, interrompent ou entravent délibérément la fluidité sonore. Bien que Culler compare le poème lyrique à «la capacité d'accroche, la mémorabilité» («the catchiness, the memorability»); notre trad.; *Theory of the Lyric* 173) du chant, de nombreux poètes luttent contre les mnémotechniques accrocheuses de la chanson pop ou du jingle publicitaire, cherchant des formes d'endurance cognitive plus subtiles. Dans l'écriture moderne et contemporaine, au moins, la poésie est à la fois semblable à, et différente du chant – il s'agit d'un genre apparenté mais aussi d'un rival et même d'un antagoniste.

- 15 Pour Culler, la poésie n'est pas non plus une simple pseudo-déclaration, comme le soulignent ses racines épидictiques, mais un moyen d'exprimer la vérité, et les poèmes lyriques se concentrent généralement sur le présent (*Theory of the Lyric* 277–295). Pourtant, tout en résistant utilement à la «fictionnalisation» du lyrique, cette position mérite aussi d'être discutée. Considérez donc que, depuis la révolution industrielle, le discours le plus actuel sur la vérité a peut-être été le journalisme. Si nous nous interrogeons sur le dialogue fracturé entre les poèmes lyriques et les nouvelles, nous découvrons que les poèmes lyriques mobilisent souvent le moment actuel dans des schémas de récurrence, insistant également sur leur artifice, leur matérialité et leur médiation, tout en défaisant les prétentions à l'objectivité. Même lorsqu'elles rendent compte d'événements actuels comme l'Insurrection de Pâques de 1916, les guerres mondiales ou le 11 septembre, leur texture allusive et leur longue mémoire formelle placent le présent dans des horizons temporels bien plus larges que ceux favorisés par une rédaction de nouvelles qui devient rapidement obsolète.<sup>10</sup> Ce n'est qu'en vertu de leur indirection, de leur autoréflexion et de la densité de leur artifice que les poèmes lyriques relatent les «nouvelles qui RESTENT des nouvelles» («news that STAYS news»); notre trad.; 29), pour citer Ezra Pound.
- 16 Jusqu'à présent, j'ai pris le risque d'articuler la première poignée d'une douzaine d'affirmations générales sur la poésie lyrique: 1) *elle ne peut pas être définie par une ou même par plusieurs caractéristiques formelles qui lui sont exclusives*; 2) *elle peut être décrite comme une gamme de stratégies formelles non exclusives encodées dans les textes et les communautés qui les produisent et les reçoivent*; 3) *or, si nous comprenons le «genre» d'une manière qui fusionne la poétique avec l'herméneutique, la poésie lyrique est un genre*; 4) *la poésie lyrique et les sous-genres et modes qui lui sont affiliés «vivent» historiquement mais survivent de manière transhistorique, bien que souvent remaniés de façon dramatique*; 5) *la poésie lyrique n'est ni simplement personnelle ni entièrement impersonnelle, ce qui la rend facilement appropriable*; 6) *la poésie lyrique se distingue des genres plus empiriques et mimétiques par la densité de sa médiation verbale et formelle du monde*; 7) *la poésie lyrique est inter-générique, c'est-à-dire, mieux comprise dans son dialogue avec ses autres*. En affirmant que le texte est inter-générique, je m'écarte de la vision de Bakhtine de la poésie lyrique comme monologique, même si je souscris à sa méthode pour retracer les échos dialogiques de la littérature, son hétéroglossie

comprimée.<sup>11</sup> Si nous regardons d'assez près, nous pouvons discerner l'absorption et le remodelage par la poésie lyrique de fragments de discours étrangers, bien que souvent transformés presque au-delà de toute reconnaissance. La *poétique dialogique* que je propose a deux axes: le long de l'axe vertical de la poétique, nous étudions la poésie lyrique par rapport à elle-même et à sa généalogie littéraire, en explorant comment fonctionnent ses structures spécifiques (si elles sont partagées), y compris sa mémoire profonde des formes et des mots; en même temps, le long de l'axe horizontal de la poétique dialogique, nous retraçons comment la poésie lyrique se définit souvent implicitement dans sa relation d'affiliation et de conflit avec les genres et les discours dans lesquels elle puise et auxquels elle résiste, tels que les nouvelles, les nécrologies, la philosophie, le roman, le droit, la prière, la chanson, la science et le tourisme.<sup>12</sup>

### 3. Une poésie lyrique transnationale

- 17 En repensant la poésie lyrique comme étant ouverte à d'autres mondes discursifs en vertu de son caractère activement inter-générique, nous devrions également la conceptualiser comme étant ouverte à des mondes au-delà de la nation, de la localité, de la région ou de l'hémisphère. En bref, *8) la poésie lyrique est transnationale*. Contrairement à la vision de longue date selon laquelle la poésie lyrique serait particulièrement nationale ou provinciale, je soutiens dans *The Hybrid Muse* (2001), *A Transnational Poetics* (2009), que la poésie lyrique est souvent un genre d'affiliation et de migration transnationale, de voyage et d'hybridation.<sup>13</sup> Les approches transnationales de la poésie peuvent mettre en évidence ce que nous pourrions appeler à la fois des points de contact et des points communs – c'est-à-dire à la fois des flux littéraires et des résistances au-delà des frontières nationales (comme dans les modèles littéraires diffusionnistes ou «writes back»), ainsi que des convergences et des affinités historiques globales à travers des espaces divergents (comme dans le modèle de la modernité singulière).<sup>14</sup> En suivant la migration des tropes, des formes, des sous-genres, des techniques et des idées culturelles littéraires, nous pouvons explorer comment ceux-ci sont réorientés de façon translocale, refaits pour répondre aux circonstances locales. Et même lorsqu'il n'y a pas d'influence directe, nous pouvons découvrir des liens qui découlent d'expériences historiques communes à travers les lignes nationales et même hémisphériques – le tourisme en tant que pratique mondiale, par exemple. Sous la modernité, tous les écrivains nagent dans les courants mondiaux, même lorsqu'ils s'imaginent être exclusivement régionaux ou nationaux. En prêtant attention à la fusion et à la friction interculturelles complexes au niveau du trope, de la strophe, de la rime, de l'idiome et de la texture sonore, une étude lyrique transnationalisée, transrégionalisée et translocalisée de manière dialogique peut ainsi nous permettre d'aller par-delà: a) des modèles locaux et nationaux, en mettant en avant la façon dont le local ou le national sont eux-mêmes traversés par des translocalités, ou comment les nationalismes et les nativismes sont souvent des formations réactionnelles aux flux mondiaux; b) des modèles civilisationnels proposant l'hypothèse du «choc» des blocs culturels monolithiques, comme dans l'œuvre de Samuel Huntington (*The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*); c) des modèles unilatéraux de la mondialisation perçue comme processus d'occidentalisation, tels que ceux de Fredric Jameson (12) et de Franco Moretti (60-61); d) des modèles d'interaction interculturelle clos, comme la critique

orientaliste d'Edward Saïd selon laquelle l'Occident est considéré comme produisant et gérant l'Orient de façon monolithique, où l'Orient est dépouillé de contre-discours et d'agence culturelle – un paradigme qui est complexifié de façon dialogique par la discussion de poètes tels que Yeats, Karen Press, Lorna Goodison, Daljit Nagra, Derek Walcott et d'autres poètes dans *A Transnational Poetics* et *Poetry in a Global Age*.<sup>15</sup>

- 18 Cela ne signifie pas pour autant que les flux du transnationalisme lyrique soient sans friction. En effet, contrairement à la danse, au roman, à l'architecture, à la musique, à la peinture et à bien d'autres formes d'art, la poésie lyrique, telle qu'on la perçoit surtout à travers des complexités de la traduction, a tendance à être si étroitement enroulée dans des structures sonores, allusives et formelles de la langue dans laquelle elle est écrite qu'elle empêche son mouvement à travers les langues, même si sa relative brièveté, sa vivacité et sa liberté non-mimétique permettent des transferts.<sup>16</sup> En partant du principe que les poèmes lyriques rappellent souvent d'autres œuvres écrites dans la même langue, j'ai consacré une grande partie de mes livres à la poésie anglophone dans le Nord global et dans des endroits comme l'Afrique, l'Inde, les Caraïbes et les îles du Pacifique. Ce faisant, j'insiste sur le fait que 9) *les poèmes lyriques doivent être étudiés à la fois au niveau macro et au niveau micro – tant au niveau des complexités et des textures propres à la langue qu'à leur participation à des modèles plus larges, tels le genre, l'histoire et la migration culturelle*. Bien que la lecture «à distance» soit très problématique comme méthodologie pour l'étude des textes, elle peut fonctionner lorsqu'elle est combinée à une lecture rapprochée.<sup>17</sup>

## 4. La poésie lyrique à travers les langues

- 19 Malgré cela, et malgré les spécificités linguistiques de la poésie lyrique, 10) *les stratégies d'une poétique transnationale peuvent s'étendre à d'autres langues*. Loin d'être monolingue, comme on le suppose souvent, la poésie lyrique a parfois prospéré dans des combinaisons macaroniques, en se fondant sur des échanges de codes entre les langues qu'elle raccorde ensemble et entre lesquelles elle bondit. Les langues croisées et fusionnées sont loin d'être hermétiquement distinctes; et le travail de traduction et d'écriture dans les langues secondaires a souvent été un stimulus de premier ordre pour la créativité poétique.<sup>18</sup> Même lorsqu'ils ne sont pas ouvertement en train de changer de code, les poèmes sont souvent ombragés et nourris par d'autres langues – Rumi par l'arabe, Milton par le latin, Wallace Stevens et T. S. Eliot par le français, Okot p'Bitek par l'acholi, Seamus Heaney par l'irlandais et le vieil anglais, et Agha Shahid Ali par l'urdu.
- 20 En plus du micro-interlinguisme «au sein de», et «entre» les poèmes lyriques, au niveau macro, tout un système prosodique se retrouve parfois greffé d'une langue à l'autre. Les écrivains et les critiques se sont toujours efforcés de faire correspondre les rythmes accentués anglais au modèle de métrique, mal adapté, des pieds consistant en des syllabes courtes et longues, c'est-à-dire, aux mètres quantitatifs de l'Antiquité classique. Une telle hybridation prosodique translinguistique s'est également produite en dehors de l'Occident. Au lendemain de la conquête musulmane au VII<sup>e</sup> siècle, par exemple, la poésie persane a adapté les mètres arabes. Bien que nous ayons longtemps supposé que les poètes de langue persane copiaient le

système métrique arabe, les chercheurs ont montré que la poésie persane a très tôt divergé de l'arabe en ce qui concerne la prosodie, à cause, au moins en partie, des différences phonétiques et d'une histoire littéraire indigène. Alors que le nombre de syllabes dans la plupart des mètres arabes est constant, par exemple, il varie considérablement dans la langue persane, et malgré le chevauchement de la taxonomie prosodique, certains des mètres les plus utilisés en persan sont rares ou inexistantes en arabe (Elwell-Sutton 66).

- 21 De telles différences renforcent le principe suivant: 11) *une poétique transnationale doit être attentive à l'hybridation interculturelle, à la créolisation et à la vernacularisation*. Restreindre l'étude de la poésie persane à l'État-nation, bien qu'elle soit rédigée dans une région qui s'étend de la Turquie et de l'Iran à l'Afghanistan et à l'Inde, n'a pas plus de sens que de tracer de frontières nationales dures autour de la poésie anglophone, sinophone ou hispanophone. Un poète persan comme Rumi, qui est né au Tadjikistan ou en Afghanistan et qui a traversé une grande partie du monde musulman avant de mourir et d'être enterré dans la Turquie actuelle, est revendiqué par plusieurs pays d'Asie occidentale et centrale et est même un poète à succès aux États-Unis.<sup>19</sup> «Pré-national» bien avant de devenir national ou encore «post-national», ce que nous appelons aujourd'hui le lyrisme est beaucoup plus ancien que l'État-nation, et ses formes esthétiques ont souvent survécu aux formes politiques qu'elles ont été appelées à servir.
- 22 Comme le persan, le chinois était une langue de prestige qui s'est largement répandue: pendant des centaines d'années, elle a été la langue de l'administration et de la culture en Corée, au Vietnam et (dans une moindre mesure) au Japon. La poésie, comme dans les cultures persanes, étant considérée comme la forme d'expression la plus élevée, au point que les futurs fonctionnaires étaient parfois testés sur leur capacité à écrire des poèmes répondant à des exigences formelles strictes, comme par exemple en Chine sous les dynasties Tang, Song et Qing.<sup>20</sup> Les formes poétiques chinoises se diffusaient, mais elles étaient aussi indigènes. La chanson vietnamienne *song thât lục bát* – une des nombreuses formes lyriques (*oli, haiku, tanka, lüshi, ya-du, than-bauk, ghazal*, etc.) que j'ai enseignée à des étudiants lors d'un voyage d'un semestre en mer, principalement le long des côtes d'Asie et d'Afrique est un exemple splendide de cette hybridation, en ce qu'elle combine le *lục bát* («six-huit», en raison de son alternance entre des vers de six et huit syllabes) indigène vietnamien, avec un couplet «double-sept», le *song thât*, de la dynastie Tang, tirée du *lüshi* chinois. Dans le schéma complexe de rimes entrelacées de ce quatrain sino-vietnamien, la dernière syllabe des vers alternés rime avec l'avant-dernière syllabe accentuée du vers suivant. Bien que l'alternance uniforme de six-huit du *lục bát* ait bien fonctionné pour les longs poèmes narratifs, elle était, comme l'affirme Huỳnh Sanh Thông, «moins souhaitable pour les poètes qui voulaient transmettre un ensemble de sentiments et d'émotions [...], d'humeurs et de nuances psychologiques» («less desirable to poets who wanted to convey a welter of feelings and emotions..., psychological moods and nuances»; notre trad.; 11). La «configuration asymétrique mais régulière» («asymmetrical but regular configuration») du six-huit avec le double-sept, le «mariage tendu mais heureux entre l'euphonie et la dissonance» («tense yet happy marriage between euphony and dissonance»), a contribué à faire de la chanson *thât lục bát* «l'un des véhicules les plus expressifs de la poésie dans le monde» («one of the most

expressive vehicles for poetry in the world»), en particulier en ce qui concerne «le rendu des sentiments et des émotions dans toute leur complexité, dans de longs poèmes lyriques» («the rendering of feelings and emotions in all their complexity, in long lyrics» (14). Bien que la poésie vietnamienne ait souvent été un véhicule de résistance et de fierté nationaliste – comme en témoignent les paroles de Ho Chi Minh, ou «l’Oncle Ho», que les écoliers vietnamiens peuvent réciter aujourd’hui encore (et dont une grande partie a été composée à l’origine en chinois) – son histoire formelle complexe, comme celle d’autres types de poèmes lyriques, raconte une histoire d’entremêlement interculturel qui dépasse les frontières de la nation.

- 23 En Occident, où l’on entend fréquemment soit des critiques du lyrique perçu comme mystification idéologique, soit des lamentations pour le lyrique considéré comme art mort et sur-institutionnalisé, une perspective transnationale révèle que, à l’échelle mondiale, *12) la poésie lyrique n’est pas morte, et elle n’est pas seulement une forme appartenant à l’élite*. Quelle que soit la façon dont vous évaluez sa fortune en Occident (et l’intérêt croissant de ces dernières années suggère que sa «mort» a été grandement exagérée), considérez donc son rôle culturel central dans d’autres parties du monde, telles celles dont j’ai traité, comme l’attestent des extraits de *l’Encyclopédie de la poésie et de la poétique* de Princeton. «La poésie imprègne tous les aspects de la vie vietnamienne et est devenue le moyen d’expression le plus important de la société vietnamienne», commence une entrée de l’encyclopédie (Quang Phu Van 1519). Pendant la guerre du Vietnam, John Balaban a erré dans la campagne vietnamienne en recueillant des *ca dao* qu’il traduisait et rassemblait par la suite – il s’agit «de courts poèmes lyriques, transmis de bouche à oreille et chantés sans accompagnement instrumental par des individus ordinaires» («short lyric poems, passed down by word of mouth and sung without instrumental accompaniment by ordinary individuals»; notre trad.; 14). Il en va de même en Asie de l’Ouest comme en Asie du Sud-Est et de l’Est. «En tant que forme la plus prestigieuse de discours verbal et d’expression artistique dans la culture persane» («as the most prestigious form of verbal discourse and artistic expression in Persian culture»), indique une autre entrée, «la poésie est traditionnellement la forme privilégiée du discours verbal et le véhicule privilégié de la transmission de la sagesse et de la connaissance» («poetry is traditionally the privileged form of verbal discourse and the preferred vehicle for the transmission of wisdom and knowledge»; notre trad.; Paul Losensky 1024). Lorsque j’ai vécu un an en Iran en tant qu’écolier, j’ai été étonné que même des parents aux moyens modestes puissent compléter les citations de poèmes lyriques médiévaux les uns des autres. Même avec la télévision et les médias électroniques, la tradition reste toujours vivante. Dans un jeu télévisé de poésie persane, on voit une élève de première année, Raha, participer brillamment à un jeu de poésie populaire, *musha’ereh* [مشاعر], dans lequel un joueur prend la dernière lettre de la citation de la personne précédente et commence une autre citation avec la même lettre.<sup>21</sup> Dans un autre jeu du même genre, elle répond instantanément aux répliques des mots persans pour «flamme», «coquelicot», «vent», «verger», «confiance», «désert», «miroir», «pomme», «royaume» et «arbre» avec un *bayt* [بيت] classique, une sorte de couplet, qui les inclut.

- 24 Comme le note Alexander Beecroft, «pendant une grande partie du début de la période moderne, le persan était en fait la langue de prestige pour la composition littéraire dans une grande partie du monde arabophone» («for much of the early modern period, Persian was in fact the prestige language for literary composition in much of the Arabophone world»; notre trad.; 190). La poésie lyrique y a aussi longtemps prospéré, comme dans le reste du monde arabe, malgré les tensions politiques actuelles entre l'Iran et les États du golfe Persique. «Jusqu'à une date relativement récente», selon un autre article de *l'Encyclopédie de la poésie et de la poétique* de Princeton, «la poésie était le mode d'expression littéraire prédominant parmi ceux qui parlent et écrivent en arabe [...]. Les poètes avaient et continuent d'avoir un statut particulier dans leur propre communauté» («poetry has served as the predominant mode of literary expression among those who speak and write in Arabic. ... Poets had and continue to have a particular status in their own community»; notre trad.; Roger M. A. Allen 65). Comme la poésie ailleurs, la poésie lyrique arabe a peut-être récemment subi un certain déclin de statut. Mais si la télévision est encore une fois un indice, elle n'a guère glissé dans l'insignifiance. Enregistrée à Abu Dhabi depuis 2006, l'émission *Million's Poet* a eu un public de 70 millions de personnes.<sup>22</sup> Les poètes participants récitent des poèmes lyriques qu'ils ont écrits dans un dialecte arabe afin de se disputer un prix d'une valeur de plus d'un million de dollars. Ainsi pouvons-nous nous écarter de l'idée que la poésie lyrique est morte, ou qu'elle serait une construction illusoire de l'Occident. En effet, avec une telle invitation, peut-être vaut-il mieux rouvrir la question pour savoir quels textes occidentaux pourraient être considérés comme des poèmes lyriques?
- 25 Mes efforts pour développer une étude «mondiale» de la poésie lyrique ne sont évidemment pas à la hauteur d'une perspective globale comme celle que des critiques tels que Jonathan Culler et Earl Miner ont proposée. Pourtant, les études lyriques, même si elles sont centrées sur l'histoire et la langue, ne devraient pas non plus être trop restrictives dans leur portée. Même s'il reste en phase avec les histoires locales et les langues spécifiques, le domaine doit aussi s'inspirer et contribuer aux études littéraires globales, aux études mondiales («global studies»), aux études transnationales, aux études anglophones mondiales et aux études postcoloniales, s'il compte prospérer dans les décennies à venir. Dans *Poetry in a Global Age*, je tente de lire des poèmes lyriques et d'autres types de poésie en relation avec des variétés de la mondialité, qui sont historiquement situées – la compassion des solidarités transnationales dans la poésie de la Première Guerre mondiale, les extensions radiales du poème «glocal», le voyage imaginaire méta-touristique dans les textes et les séquences poétiques, la transplantation moderne de formes locales et globales, la postcolonisation d'héritages modernistes spécifiques, les excursions orientalistes et anti-orientalistes de Yeats, l'éco-cosmopolitisme de Stevens, la portée mondiale des imaginations translocales de Heaney, les techniques de commutation et du «code-switching» de la poésie moderniste à la poésie contemporaine, ainsi que les perméabilités et les imperméabilités (in-)traduisibles du poème lyrique. Comme le suggèrent, je l'espère, ces expéditions variées sur un vaste terrain, la polyspatialité et la polytemporalité de la poésie ont permis à celle-ci de s'épanouir au milieu des défis de notre époque mondiale.<sup>23</sup>

## Bibliographie

Allen, Roger M.A. «Arabic Poetry». *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 1965. Édité par Roland Greene et al., NJ et al., Princeton UP, 2012, pp. 65–72.

Bakhtine, Mikhaïl M. «Discourse in the Novel». *The Dialogic Imagination: Four Essays*, édité par Michael Holquist et traduit par Caryl Emerson et Michael Holquist, University of Texas Press, 1981, pp. 259–422.

—. «The Problem of Speech Genres». *Speech Genres and Other Late Essays*, édité par Michael Holquist et Caryl Emerson, traduit par Vern W. McGee, University of Texas Press, 1986, pp. 60–102.

Balaban, John. Introduction to *Ca Dao Việt Nam: A Bilingual Anthology of Vietnamese Folk Poetry*. Unicorn Press, 1980.

Beecroft, Alexander. *An Ecology of World Literature: From Antiquity to the Present Day*. Verso, 2015.

Bernstein, Charles. *Recalculating*. University of Chicago Press, 2013.

Bloom, Harold, éditeur. *Deconstruction and Criticism*. Seabury Press, 1979.

Burt, Stephanie (publié sous le nom de Stephen). «What Is This Thing Called Lyric?». *Revue de The Lyric Theory Reader: A Critical Anthology*. 2014. Édité par Virginia Jackson et Yopie Prins, *Modern Philology*, vol. 113, no. 3, 2016, pp. 422-440.

Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Language and the Study of Literature*. Cornell University Press, 1975.

—. *Theory of the Lyric*. Harvard University Press, 2015.

Denecke, Wiebke. *Classical World Literatures: Sino-Japanese and Greco-Roman Comparisons*. Oxford University Press, 2014.

Elman, Benjamin. *A Cultural History of Civil Examinations In Late Imperial China*. University of California Press, 2000.

—. *Civil Examinations and Meritocracy In Late Imperial China*. Harvard University Press, 2013.

Elwell-Sutton, Lawrence. *The Persian Metres*. Cambridge University Press, 1976.

Frye, Northrop. «Approaching the Lyric». *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, édité par Chaviva Hošek et al., Cornell University Press, 1985, pp. 31–37.

Goldsmith, Kenneth. *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. Columbia University Press, 2011.

Graff, Gerald. *Beyond the Culture Wars: How Teaching the Conflicts Can Revitalize American Education*. Norton, 1992.

- Hayot, Eric. «Against Historicist Fundamentalism». *PMLA*, vol. 131, no. 5, 2016, pp. 1414–1422.
- Hejinian, Lyn. *My Life*. Burning Deck, 1980.
- Howe, Susan. *The Midnight*. New Directions, 2003.
- Hühn, Peter. «The Problem of Fictionality and Factuality in Lyric Poetry». *Narrative*, vol. 22, no. 2, 2014, pp. 155–168.
- Huntington, Samuel. *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. Simon & Schuster, 1996.
- Jackson, Virginia W. *Dickinson's Misery: A Theory of Lyric Reading*. Princeton University Press, 2005.
- Jakobson, Roman. «What Is Poetry?». *Language In Literature*, édité par Krystyna Pomorska et Stephen Rudy, traduit par Michael Heim, Belknap Press of Harvard University Press, 1987, pp. 36–78.
- Jameson, Fredric. *A Singular Modernity: Essay On the Ontology of the Present*. Verso, 2002.
- Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Traduit par Timothy Bahti, University of Minnesota Press, 1982.
- Kremer, William. «Is It Possible to Be a Millionaire Poet?». *BBC News*, 31 mai, 2014, <http://www.bbc.com/news/magazine-27621529> (<https://www.bbc.com/news/magazine-27621529>).
- Latour, Bruno. *We Have Never Been Modern*. Traduit par Catherine Porter, Harvard University Press, 1993.
- Levine, Caroline. *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton University Press, 2015.
- Lee, Ki-baek. *A New History of Korea*. Traduit par Edward W. Wagner et Edward J. Shultz, Harvard University Asia Center, 1984.
- Losensky, Paul. «Persian Poetry». *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. NJ et al., Princeton UP, 2012, pp. 1021–1024.
- Man, Paul De. «Lyrical Voice in Contemporary Theory». *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, édité par Chaviva Hošek et Patricia A Parker, Cornell University Press, 1985, pp. 55-72.
- Miner, Earl. *Comparative Poetics: An Intercultural Essay (Elman, Civil Examinations and Meritocracy In Late Imperial China) on Theories of Literature*. Princeton University Press, 1990.
- Moretti, Franco. *Distant Reading*. Verso, 2013.
- Müller-Zettelmann, Eva. «“A Frenzied Oscillation”: Auto-Reflexivity in the Lyric». *Theory Into Poetry: New Approaches to the Lyric*, édité par Eva Müller-Zettelmann et Margarete Rubik, Rodopi, 2005, pp. 125–145.
- Murck, Alfreda. *Poetry and Painting In Song China: The Subtle Art of Dissent*. Harvard University Asia Center, 2000.

- Pound, Ezra. *ABC of Reading*. J. Laughlin, 1960.
- Ramazani, Jahan. *A Transnational Poetics*. University of Chicago Press, 2009.
- . «Code-Switching, Code-Stitching: A Macaronic Poetics?». *Dibur Literary Journal*, no. 1, 2015, pp. 29–42.
- . «Form». *A New Vocabulary for Global Modernism*, édité par Eric Hayot et Rebecca Walkowitz, Columbia University Press, 2016, pp. 114-129.
- . «Modernist Inflections, Postcolonial Directions». *A History of Modernist Poetry*, édité par Alex Davis et Lee M. Jenkins, Cambridge University Press, 2015, pp. 459-478.
- . «Persian Poetry, World Poetry, and Translatability». «World Poetics, Comparative Poetics». *University of Toronto Quarterly*, vol. 88, no. 2, 2019, pp. 210-228.
- . *Poetry and Its Others: News, Prayer, Song, and the Dialogue of Genres*. University of Chicago Press, 2014.
- . «Poetry and Tourism in a Global Age». *New Literary History*, vol. 46, no. 3, 2015, pp. 459-483.
- . *Poetry of Mourning: The Modern Elegy From Hardy to Heaney*. University of Chicago Press, 1994.
- . «Poetry, (Un)Translatability, and World Literature». À paraître dans *The Cambridge History of World Literature*, édité par Debjani Ganguly, Cambridge University Press, s.d.
- . *The Hybrid Muse: Postcolonial Poetry In English*. University of Chicago Press, 2001.
- . «The Local Poem in a Global Age». *Critical Inquiry*, vol 43, no. 3, 2017, pp. 670-696.
- . *Yeats and the Poetry of Death: Elegy, Self-Elegy, and the Sublime*. Yale University Press, 1990.
- Saïd, Edward W. *Orientalism*. Pantheon Books, 1978.
- Thông, Huỳnh Sanh, éditeur, traducteur. Introduction to *An Anthology of Vietnamese Poems: From the Eleventh Through the Twentieth Centuries*. Yale University Press, 1996.
- Ury, Marian. «Chinese Learning and Intellectual Life». *Heian Japan*, édité par Donald H. Shively and William H. McCullough, vol. 2 de *The Cambridge History of Japan*, Cambridge University Press, 1999, pp. 367–373.
- Van, Quang Phu. «Poetry of Vietnam». *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, édité par Roland Greene, Stephen Cushman, et al., 4ème éd., Princeton University Press, 2012, pp. 1519-21.
- Walton, Kendall. «Thoughtwriting—in Poetry and Music». *New Literary History*, vol. 42, no. 3, 2011, pp. 455–476.
- Waters, William. *Poetry's Touch: On Lyric Address*. Cornell University Press, 2003.

Welsh, Andrew. *Roots of Lyric: Primitive Poetry and Modern Poetics*. Princeton University Press, 1978.

White, Gillian C. «*Lyric Shame: The "Lyric" Subject of Contemporary American Poetry*». Harvard University Press, 2014.

Wolf, Werner. «The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation». *Theory Into Poetry: New Approaches to the Lyric*, édité par Eva Müller-Zettelmann et Margarete Rubik, Rodopi, 2005, pp. 125–145.

Yeats, William. Introduction. 1937. *Later Essays*, édité par William H. O'Donnell, vol. 5 de *The Collected Works of W. B. Yeats*. Palgrave Macmillan, 1994, pp. 204–216. Écrit en 1937 et publié pour la première fois sous le nom de «A General Introduction for My Work». *Essays and Introductions*. Palgrave Macmillan, 1961, pp. 509–525.

Yu, Pauline. «Chinese Poetry and Its Institutions». *Hsiang Lectures on Chinese Poetry*. Centre for East Asian Research, McGill University, 2002, pp. 57–66.

## Notes

1. Paul De Man; William Waters; Jonathan D. Culler, *Theory of the Lyric*.
2. Werner Wolf; Peter Hühn 159.
3. What if I broke/my syntax into lines?—/ (that last one in pentameter, if the pieces make a line,/or is that a mimetic enjambment with "broke,"/the syntax swiveling from one line to the next . . . ?)./Lineation is often seen as what makes poetry,/or what poetry makes [*poiein*],/though I could also list the groceries I'll buy/after picking my son up from track practice:/tomatoes/cucumbers/potatoes/fish/Is that lyric poetry, too?; notre trad.
4. Voir chapitre 3 de Gerald Graff.
5. Voir Jahan Ramazani, «The Local Poem in a Global Age» (670-96).
6. Culler, *Theory of the Lyric*, 37, 122-23, 216, 275, 336-37, 350-51; Andrew Welsh.
7. Ramazani, «Poetry and Prayer», chap. 3 de *Poetry and Its Others*.
8. Culler, *Theory of the Lyric*, 352; cf. 5, 65-66, 120, 139, 170-173, 305.
9. Ramazani, «Poetry and Song», chap. 4 de *Poetry and Its Others*.
10. Ramazani, «Poetry and the News», chap. 2 de *Poetry and Its Others*.
11. Bakhtine, «Discourse in the Novel», 259–422; Bakhtine, «The Problem of Speech Genres», 60–102.
12. Voir Ramazani, «A Dialogic Poetics: Poetry and the Novel, Theory, and the Law», chap. 1 de *Poetry and Its Others*, ainsi que «Poetry and Tourism in a Global Age», 459-83.
13. Ramazani, *A Transnational Poetics*, et *The Hybrid Muse: Postcolonial Poetry In English*.
14. En ce qui concerne la relation de ces modèles avec la poésie, voir Ramazani, «Form», 114-29, et «Modernist Inflections, Postcolonial Directions», 459-78.
15. Saïd, *Orientalism*; Ramazani, *A Transnational Poetics*, chapitres 1 et 5; *Poetry in a Global Age*, chapitres 4 et 6.
16. Voir Ramazani, «Poetry, (Un)Translatability, and World Literature» et *Poetry in a Global Age*, chapitre 10.
17. Voir Ramazani, *Poetry in a Global Age*, chapitre 5.

18. Voir Ramazani, *Poetry in a Global Age*, chapitres 9 et 10; «Code-Switching, Code-Stitching: A Macaronic Poetics?», 29–42, <http://arcade.stanford.edu/dibur/code-switching-code-stitching-macaronic-poetics-0>. (<http://arcade.stanford.edu/dibur/code-switching-code-stitching-macaronic-poetics-0.%0d>)
19. Voir Ramazani, «Persian Poetry, World Poetry, and Translatability», 210-28.
20. Pauline Yu, 57–66; Benjamin A. Elman, *A Cultural History of Civil Examinations In Late Imperial China*, 266–270, 275, 544–548; *Civil Examinations and Meritocracy In Late Imperial China*, 165–168, 295–297; Alfreda Murck 51–52; Huỳnh Sanh Thông 3; Wiebke Denecke 182–185; Marian Ury 367–373; Ki-baek Lee 118 et 180.
21. «Raha – Young Iranian Contestant on a Poetry Game Show WITH SUBTITLES!!!», <https://www.youtube.com/watch?v=62ZUTb1jApE> (<https://www.youtube.com/watch?v=62ZUTb1jApE>). Consulté le 11 novembre 2019.
22. William Kremer, «Is It Possible to Be a Millionaire Poet?», *BBC News*, 31 mai 2014, <http://www.bbc.com/news/magazine-27621529> (<http://www.bbc.com/news/magazine-27621529>).
23. Dans *Poetry in a Global Age*, je m'inspire des concepts de polytemporalité et de polyspatialité de Bruno Latour pour développer ce modèle de poétique; voir, par exemple, *We Have Never Been Modern* 75, une traduction de *Nous n'avons jamais été modernes: Essai d'anthropologie symétrique* (Éditions La Découverte, 1991) 102.

## Pour citer cet article

Référence électronique

Traduction française:

Ramazani, Jahan. «La poésie lyrique: inter-générique, transnationale, translinguistique?». Traduit par Philip Lindholm. *Théories du lyrique. Une anthologie de la critique mondiale de la poésie*, sous la direction d'Antonio Rodriguez, Université de Lausanne, février 2020, <http://lyricalvalley.org/blog/2020/02/15/la-poesie-lyrique-inter-generique-transnationale-translinguistique/> (<http://lyricalvalley.org/blog/2020/02/15/la-poesie-lyrique-inter-generique-transnationale-translinguistique/>).

Licence:  (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>) Ce(tte)

œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

Version originale de l'article :

Une version antérieure de cet article a été publiée, en anglais, dans le numéro spécial «Lyric: Words and Worlds», *Journal of Literary Theory* 11.1, 2017, 97–107. Une version révisée se trouve dans: Jahan Ramazani, *Poetry in a Global Age*. Chicago: University of Chicago Press, 2020.

Auteurs

Jahan RAMAZANI

Université de Virginie, USA

Jahan Ramazani est professeur d'anglais à l'Université de Virginie aux États-Unis. Il est l'auteur de nombreuses études critiques sur la poésie: *Poetry and Its Others; News, Prayer, Song, and the Dialogue of Genres* (2013); *A Transnational Poetics* (2009), lauréat du Harry Levin Prize pour le meilleur livre en histoire de la littérature comparée; *The Hybrid Muse: Postcolonial Poetry in English* (2001); *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney* (1994), finaliste pour le National Book Critics Circle Award; et *Yeats and the Poetry of Death: Elegy, Self-Elegy, and the Sublime* (1990). Il a édité *The Cambridge Companion to Postcolonial Poetry* (2017). Il est coéditeur des plus récentes éditions de *The Norton Anthology of Modern and Contemporary Poetry* (2003) et *The Norton Anthology of English Literature* (2006, 2012, 2018), et il est coéditeur associé de la *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (2012).

(Traduction)

Philip Lindholm, Université de Lausanne