

Prose poetiche

A cura di Michele Zaffarano

Indice

Preliminare	2
Attualità del moderno (<i>Jérôme Game</i>)	3
La scelta delle prose (<i>Jean-Marie Gleize</i>)	8
L'emergere di nuove scritture (<i>Christophe Hanna</i>)	13
Le prose	17
Pierre Alferi	17
Olivier Cadiot	28
Jean-Marie Gleize	36
Jean-Michel Espitallier	45
Christophe Tarkos	58
Note bibliografiche	66

Copyright © 2005 ITINERA (<http://www.filosofia.unimi.it/itinera>)

Il contenuto di queste pagine è protetto dalle leggi sul copyright e dalle disposizioni dei trattati internazionali. Il titolo e i copyright relativi alle pagine sono di proprietà di ITINERA. Le pagine possono essere riprodotte e utilizzate liberamente dagli studenti, dagli istituti di ricerca, scolastici e universitari afferenti al Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca per scopi istituzionali, non a fine di lucro. Ogni altro utilizzo o riproduzione (ivi incluse, ma non limitatamente a, le riproduzioni a mezzo stampa, su supporti magnetici o su reti di calcolatori) *in toto* o in parte è vietato, se non esplicitamente autorizzato per iscritto, a priori, da parte di ITINERA. In ogni caso questa nota di copyright non deve essere rimossa e deve essere riportata anche in utilizzi parziali.

Preliminare

I filosofi hanno solo *interpretato* il mondo in modi diversi; si tratta però di *mutarlo*.

(K. Marx, 1845).

Che cosa è successo alla poesia francese negli ultimi quindici o vent'anni? Scriveva Denis Roche (*Tel Quel*), ancora a metà degli anni Sessanta, che la poesia non è affatto un problema di rappresentazione. Gli autori che proponiamo in questa breve antologia sembrano aver completamente digerito la lezione di quegli anni e preso quasi alla lettera l'affermazione rochiana. Spogliando la propria produzione da eccessive velleità polemiche, sono riusciti a crearsi una autonoma dimensione e a elaborare un atteggiamento nuovo, entusiasta, appassionato quanto brillante. I vari Tarkos, Espitallier, Cadiot, Alferi, Gleize scoprono, o per meglio dire riscoprono, la funzionalità di una sempre più affinata lucidità nei confronti del lavoro poetico. Da una parte: la riflessione sugli "strumenti", sulla parola (le parole), sul discorso (i discorsi), sulla lingua (le lingue); dall'altra: il rapporto con e tra le "strutture" che ci circondano, il mondo delle cose, quindi la società, la letteratura, la politica, la filosofia, etc. Se è vero che le forme utilizzate sembrano in molti casi recuperare semplicemente o esacerbare alcuni degli archetipi/stereotipi maggiori di tutto il novecento (scrittura parodica, straniamento, collage, *cut-up*, minimalismo, produzione seriale), va pure osservato quanto l'alto grado di inventiva e di originale reinterpretazione arricchisca e intensifichi con audacia l'arte dello scrivere e del sentire contemporaneo. Tutto serve, tutto può essere efficacemente sfruttato al fine di visionare e moltiplicare senza sosta le relazioni fra le cose, aprendo il ventaglio delle possibilità che la lingua permette di concepire (in tutte le accezioni del termine). Tarkos ha detto un giorno, parlando per se stesso, che «la poesia è dire la verità». Ma considerando i diversi poeti qui antologizzati, non potremo non riconoscere come e in quale misura questa formula si presti egregiamente a descriverli tutti nel senso più assoluto. In essi si affaccia una concezione della verità (poetica) posta in modo definitivo al di fuori di qualsiasi categoria di rappresentabilità, una verità che (si) vive al di là di ogni univoca (facile, banale) corrispondenza metafisica. La verità, in quanto immagine, esiste, e proprio in quanto immagine opera condizionamenti, cambiamenti e connessioni – congrue o incongrue poco importa. Essa produce, *dunque* è vera (= essa è vera, *dunque* produce). Nuovi territori si aprono dietro a queste inedite riflessioni, un nuovo mondo da esplorare, di cui potremmo essere tutti debitori.

Attualità del moderno

di Jérôme Game

Secondo il filosofo Jacques Rancière, la *modernità* estetica nella sua accezione corrente (vale a dire, per quanto riguarda la poesia, l'“epoca” aperta da Baudelaire e dalla triade Rimbaud-Lautréamont-Mallarmé) è un cattivo concetto: sorta di *passe-partout* superficiale e incoerente, esso non riuscirebbe a spiegare, all'interno di questo preciso momento storico, la singolarità della produzione poetica in quanto frutto di un'estetica *trans-storica* piuttosto che di un'estetica semplicemente *cronologica*. Così, anziché definire la modernità come aperta rottura tra un prima e un dopo, si è giustamente preferito concepirla come pensiero del divenire delle forme. In sostanza, la “tradizione del nuovo” esiste soltanto nella relazione intima e inestricabile con la “novità della tradizione”: la modernità non può essere datata a partire da un'origine o da un fondamento che la inauguri leziosamente, come se fosse un ramo della metropolitana o una linea ferroviaria. Al contrario, essa trae origine da una genealogia, da una storicità, da una riflessività – vale a dire da un modo particolare di creare *pieghe* in un substrato, di produrre opere sopra, con, a partire e contro altre opere. Questo gesto caratteristico della modernità in quanto rapporto con il passato – il nuovo inteso come piega più intensa degli strati costitutivi del reale e del simbolico, di quel famoso *sempre-già-là* – balza chiaramente agli occhi nell'ultimo saggio di Christian Prigent, *Salut les anciens/Salut les modernes* (ed. P.O.L., 2001), in cui tre giovani poeti (Philippe Beck, Charles Pennequin, Christophe Tarkos) sono studiati in diretto confronto con Lucrezio, Marot, Jarry, Verlaine, ecc.

Inventare riprendendo e abbandonando: è così che funziona la fissità in perpetua oscillazione, il movimento immobile che definisce la modernità come *atto* più che come periodo o catalogo (di opere, di autori). In ogni particolare epoca, la questione della modernità consisterà dunque nello specificare questa fondamentale caratteristica a partire dalla interrogazione delle condizioni e delle modalità del gesto dell'invenzione poetica: perché questa piega adesso? Chi o che cosa inventa poeticamente? In che modo? Mosso da quale forza o da quale energia? In quale contesto? Con quali finalità?

Le righe che seguono si sforzano di comprendere la poesia contemporanea nell'accezione che Dominique Fourcade assegna a questo termine nel suo libro *Outrance utterance et autres élégies*: è contemporaneo ciò che non quadra con il moderno, ciò che è, rispetto a quest'ultimo, “non-identico”. Si tratterà così di osservare schematicamente il modo con cui la modernità dispiega la propria diversità riguardo alla questione della produzione e della esperienza poetica come destabilizzazione della soggettività tradizionale (l'Io/Me sostanziale, colto nella sua dimensione cronologica) a tutto vantaggio di un'identità porosa e in continua elaborazione (la soggettivizzazione come prova di un puro presente), con tutte le im-

plicazioni sul reale che un tale dispiegamento nasconde – vale a dire la dimensione propriamente *politica*, rivendicata o non rivendicata, cosciente o non cosciente.

In effetti, tanto a partire dall'*Io-è-un-altro* di Rimbaud che dall'*impersonale* mallarmeano, numerosi sono i percorsi tracciati a uso della scrittura; questi percorsi, attraverso tessiture labirintiche, offrono oggi alla lettura e all'ascolto due grandi tipi di poesia, che, in mancanza di meglio e in mancanza di tempo, chiameremo *poetica del soggetto* e *poetica dell'evento*. La poetica del soggetto è stata teorizzata per prima ad opera di Jean-Michel Maulpoix, e consiste essenzialmente nel *dire la vita*: una voce, un'anima, parlano, si manifestano: "mi succede qualcosa" – così facendo, manifestano il mondo. Il componimento poetico è un'espressione dell'esistenza in quanto cosmo infinito e il poeta è un «soggetto lirico» (Maulpoix) che la produce *attraverso* una deiscenza costitutiva. È riconoscibile in questa poetica dalla struttura chiasmatica il paradigma fenomenologico: un orizzonte, un uomo, un tutto. A questo tipo di ispirazione appartengono le opere di Yves Bonnefoy, Antoine Emaz, Jean-Michel Maulpoix, André Du Bouchet, Jude Stefan e di molti altri ancora – mentre quelle di Bernard Noël, Dominique Grandmont, Fabienne Courtade, Michel Deguy, Yves Di Manno costituiscono già una sorta di termine mediano tra le due posizioni.

La poetica dell'evento, invece, anziché dire la vita, tenta di fare in modo che sia la *vita stessa a dire*. Con un'immediata precisazione da aggiungere: tale poesia si trova destinata al lavoro e alla fatica tanto quanto la precedente – anch'essa è produzione, composizione, opera e non natura. Si tratta tuttavia nel suo caso di manifestare attraverso le costruzioni testuali il carattere per l'appunto già costruttivista della stessa natura. Non soltanto secondo questa posizione – ma questo vale anche per la poetica del soggetto – esiste una certa inadeguatezza tra l'io e il mondo, tra l'io e il linguaggio, e persino all'interno dello stesso io, ma soprattutto – e qui sta la differenza con quanto affermato dalla poetica del soggetto – tale inadeguatezza non è affatto solubile né risolvibile in un universo chiasmatico, per quanto questo possa essere effimero come l'istante di un testo poetico. Al contrario: lo stesso carattere poetico si fa generalizzazione, disseminazione, proliferazione, diffrazione dell'inadeguatezza. Seguendo una logica dell'aggravamento, esso consiste nell'intensificare la *natura naturans* del mondo attraverso la natura del soggetto, nell'innalzarla reciprocamente al quadrato, al cubo, all'ennesima potenza, piuttosto che nel ridurla o nel razionalizzarla, nel soppesarla introducendo il concetto di una *natura naturata* che il poeta e il mondo rappresenterebbero l'uno nei confronti dell'altro, fosse solo per poco tempo o in alternanza. Detto in altre parole, lungi dall'essere la descrizione del reale, proprio di questo reale il testo poetico rappresenta invece l'«operazione» (Alain Badiou), un'operazione che è sempre e sicuramente finita, ma nella quale comunque lo stesso reale tende a «macchinarsi» (Deleuze e Guattari) attraverso il linguaggio per formare il solo senso che non sia predeterminato: l'in-sensato. Usando i termini di Christian Prigent, non c'è mai "idillio" o pausa nel non-senso. Usando quelli di Gilles Deleuze, «il Caos caotizza» e quindi non esiste essenza: ciò significa che è l'informe del reale e del linguaggio, mai predeterminato una volta per tutte, a concatenarsi in maniera

costante e senza modalità d'impiego lungo le espressioni – le *opere*. Queste ultime non sono più il fatto o il prodotto di una coscienza – sia pure aperta – quanto piuttosto di una *circostanza* che si determina tra un corpo, una cultura e una storia: un *evento*, concepito come simultaneità di una prova *e insieme* della intelligenza impersonale che da essa viene prodotta. Il testo poetico si trova a essere traccia attiva di un processo grazie al quale il mondo in quanto caos si propaga e si trasforma. La poesia come espressione non si concepisce più in termini di *comunicazione*, presupponendo due o più soggettività preformate che (si) rappresentano nelle loro opere, quanto ormai in termini di *vibrazioni* formanti esse stesse delle entità tanto precarie quanto la corrente che le descrive unendole.

Da tutto questo consegue che al posto dell'Io/Me, del tu, del chi, è invece un *cosa*, un *che*, un *si* che scrive: un flusso-movimento, una progressione al di là di ogni piano o di ogni mappa pre-esistenti. Così indeterminato, un tale “soggetto” non ha più alcuna materia da “dire” nel suo testo poetico: la dicotomia sfondo/forma tradizionale non ha più alcun senso. Lungi dal riassumersi nell'espressione a mezzo di parole di una percezione, di un'idea o di un sentimento prodotti nell'alambicco dell'Io, la poetica dell'evento consiste piuttosto in un appuntare incoerentemente e arbitrariamente la fluidità ultima, essa stessa contingente, dell'essere; in definitiva: una *messa in disordine del disordine* – vale a dire, naturalmente, un ordine superiore, una coscienza impersonale superiore: un ordine che è una conoscenza della propria precarietà e quindi anche per mezzo di cui il senso si crea – il senso dell'in-sensato, il senso come in-sensatezza rivelata dalla forma come in-formalità.

Non essendo più pertinente la dicotomia tra sfondo e forma, non lo sono più nemmeno quei temi o quelle figure di stile che considerati *in sé* avrebbero *naturalmente* potuto, in altre occasioni storiche, apparire come poetici. Nasce da ciò un'incertezza generale nell'opera di questa poetica dell'evento tanto riguardo a ciò che si dice quanto riguardo alla maniera di dirlo. Possiamo così segnalare l'insistenza di Philippe Beck sul verso accanto al lavoro sulla prosa di Nathalie Quintane, Didier Garcia, Vincent Tholomé e Christophe Hanna – da qualche altra parte invece Dominique Fourcade e Jean Pierre Faye si trovano a operare sulla radicale indeterminatezza tra i due. Quanto agli altri, Olivier Cadiot, Jacques-Henri Michot, Manuel Joseph e Vannina Maestri aggravano la natura costruttivista del reale attraverso le loro procedure di cut-up e di montaggio – e questa ultima nozione viene intensificata in vari altri modi anche da Jacques Sivan o, recentemente, da Anne Portugal. Non dimentichiamo nemmeno i montaggi delle pagine di Michel Crozatier e Joseph Guglielmi. O i balbettamenti pastosi e inerti di Christophe Tarkos e di Charles Pennequin, la lingua a scatti di Mathieu Messagier, i ritornelli di Christophe Fiat, le concrezioni di Philippe Beck, i soggetti fantasma di Anne-James Chaton – che sono tutte procedure dell'evento. Come lo è pure la tensione tra senso e non-senso che le parole di Jan Baetens esasperano lavorando sulla letteratura delle costrizioni, e come lo è pure il motore a scoppio chimico-poetico che Jean-Michel Espitalier si è inventato.

A livello più generale, è importante osservare come in tutte queste scritture la

contingenza si manifesti mediante una forte propensione all'assunzione di un corpo, quindi non verso la recitazione dei propri testi in pubblico o una scrittura *sopra* il corpo, ma piuttosto verso la trasformazione della *performance* fisica in tutta la sua irriducibile imprevedibilità nel luogo preciso della propria in-sensatezza. Questo punto trova una risonanza particolare con la posta in gioco rappresentata dal sesso e dal desiderio, intesi come paradigmi della creazione poetica, la quale viene a sua volta concepita come massima tensione verbale dell'essere e come propensione alla morte – in particolare con le opere di Christian Prigent, di Dominique Fourcade, di Marie-Laure Dagoit e di Jérôme Game.

Al termine di questa rapidissima quanto incompleta rassegna, mi sembra di poter osservare che il criterio generale in grado di specificare la prodigalità e l'eterogeneità professate dalla poesia contemporanea si riveli essere proprio questo attaccamento collettivo alla scrittura in quanto dimensione di una rivoluzione ontologica, sperimentata in modo particolare attraverso la rottura con la figurazione e l'inedita corporalizzazione a cui si è dato luogo: il soggetto, l'individuo, l'io, il me, il tu, il noi, non sono veramente più ciò che erano – sono invece diventati movimento e materia sottoposti a un divenire diversificato. Ed è allora qui che si decide della dimensione simultaneamente *pan-artistica* e *politica* connessa con questa radicalizzazione del moderno.

Meglio di altri Jean-Marie Gleize ha compreso lo statuto per così dire trascendentale del nesso che, all'interno delle coordinate della modernità estetica, si viene a stabilire tra sesso, in-forme, soggettivizzazione, stile e potere (riconoscendo così tutto il debito della modernità nei confronti della filosofia di Gilles Deleuze e di Michel Foucault). Gleize chiama questo nesso «principio della nudità integrale», e afferma, con un certo compiacimento, che «la nudità vince», vale a dire che le potenze dell'in-forme, la materia nuda, pura e non idealizzata, esasperata nella sua finitezza e nella sua malleabilità da ogni genere di affetto, stanno costituendo *per mezzo di* una poetica letterale più che metaforica, metamorfica più che figurata, una nuova piega generale in seno al moderno. Da una parte, infatti, la rivoluzione ontologica interessa, per definizione, ogni intersoggettività umana, e più violentemente ancora interessa tutte quelle intersoggettività che si specializzano nel pensare e nello sperimentare se stesse come se non fossero una cosa ovvia: l'*arte* quindi come insieme di pratiche creative che si incrementano a vicenda. Dall'altra, e per essere più precisi *per estensione*, una simile modernità poetica non può che ritrovarsi a essere parte integrante di ogni tentativo rivoluzionario quanto alla ideazione dei modi di resistenza al potere, inteso nella sua generica accezione di *stomaco*, vale a dire nella sua spaventosa e anonima attitudine a dominare tutto e a digerire tutto – vittime consenzienti, vittime inconsapevoli, oppositori. In effetti, tale realtà del potere non rappresenta più una "minaccia" che viene posta di fronte all'"umanità" benevola e non sollecita più quindi una controffensiva da parte della "civiltà". Piuttosto, questa realtà, *siamo noi*, è già il noi, e siamo noi *ancora domani* – ma mai *tutto* il noi. In altre parole, al posto di invocare un argine escatologico in versione da gran serata, il potere contemporaneo alimenta la possibilità storica di una rivoluzione perpetua: la metamorfosi, il divenire-altro come identità. Ed è questo ciò a

cui il poetico contemporaneo – e occorre rallegrarsene – risponde con energia.

La scelta delle prose

di Jean-Marie Gleize

Il meno che si possa dire è che è difficile vederci chiaro. La prosa è il romanzo (evidentemente), e la poesia è la poesia. Quest'ultima bisognerà pure riconoscerla da qualche cosa. Il caso più semplice è quando va a capo su una linea (il verso); quando invece si presenta in prosa – come dire? – si riconosce ugualmente e subito: di norma non assomiglia alla prosa. E poi si capisce bene che funziona come una poesia: non va a capo-linea, ma va a capo-pagina, crea un blocco, e c'è dello spazio bianco tra i blocchi, un vero e proprio spazio bianco invalicabile: la poesia basta a se stessa, è un oggetto messo in una forma (d'oggetto), e lo si percepisce al primo sguardo. Queste sono comunque cose assolutamente evidenti.

Il vero problema è che oggi, nella massa concreta degli scritti letterari, nulla avviene in realtà come sui nostri scaffali o in accordo con le nostre reminiscenze scolastiche. Ci si ricorderà forse di un volume collettivo, non molto ben accolto dalla critica, e destinato a gettare scompiglio sugli scaffali dei generi: si intitolava *L'Hexameron*¹ e recava come sottotitolo: *c'è prosa e prosa*. Forse questi scrittori pensavano che la prosa del romanzo non fosse la “sola” prosa? E che del resto non lo fosse nemmeno quella della “poesia in prosa”. D'altro canto, malgrado le apparenze, si può anche affermare che c'è sempre *poesia e poesia*, e che la “querelle”, le guerre di religione, gli spostamenti diversi, le battaglie di trincea, e persino le sortite corpo a corpo continuano, anche se tutto questo avviene (provvisoriamente) in un angolo morto: *la questione della prosa non è regolata*.

Se si volessero tracciare con poche parole i contorni di questo paesaggio, si dovrebbe dire questo: che resta un forte baluardo perennemente preoccupato di definire la poesia per mezzo della metrica, e costituito a sua volta da un versante che non si può evitare di definire conservatore (esso esalta una certa “restaurazione” metrica, fino ad arrivare all'elogio del verso alessandrino – e abbiamo assistito poco tempo fa a dichiarazioni del genere sotto la penna di Jacques Réda), e da un versante modernista: quello della ricerca neometrica, tanto attraverso il reinvestimento di metriche lontane (nello spazio: le tradizioni altre: cinese, giapponese. . . , o nel tempo: riattivazione della memoria metrica: trovatori, “grands rhétoriciens”². . .),

¹ *L'Hexameron*, Éditions du Seuil, coll. “Fiction & Cie.”, Paris 1990. [N.d.T.]

² Con questo termine vengono designati alcuni poeti francesi fioriti verso la fine del Medioevo, grosso modo tra il XV e il XVI secolo, e più precisamente tra la pubblicazione del *Testament* di François Villon (intorno al 1460) e gli esordi di Clément Marot (secondo decennio del '500). I nomi più rilevanti sono: Jean Meschinot, Jean Molinet, Jean Lemaire, Pierre Gringore, Jean Marot, ecc. Tradizionalmente considerati, a causa dello spiccato formalismo tecnico e del carattere talora eccessivamente cortigiano dei loro testi, come autori di importanza minore, è solo a partire dalla seconda metà del XX secolo che vengono finalmente riletti e in grande misura riabilitati, tanto da parte della critica più avvertita (per esempio: Paul Zumthor), che da quella di molti autori (soprattutto d'avanguardia – per esempio: Denis Roche). [N.d.T.]

tanto attraverso l'investigazione e la sperimentazione di nuove costruzioni (è tutto un aspetto del lavoro formalista dell'Oulipo). Il poeta Jacques Roubaud è assai rappresentativo di questo versante moderno, perfettamente illustrato a suo tempo anche dall'attività di autori e teorici raggruppati intorno alla rivista *Change*. All'interno di questa tendenza, se si cerca un titolo recente e brillante, spicca la raccolta di Pierre Lartigue *La forge subtile* (Le temps qu'il fait, 2000), che si pone sotto il segno di Arnaut Daniel e dei migliori "fabbricanti" di sonetti, canzoni e altre sestine. Questo da una parte.

Dall'altra, dalla parte invece di coloro che ricercano al di fuori delle regolamentazioni metriche, non è impossibile distinguere due posture: ci sono quelli che pensano di non poter fare a meno di conservare una *specificità* formale della poesia, e scrivono poesie in prosa (o prose di poesia), e si chiamano Gilles Jouanard o Jean-Michel Maulpoix – il filone, che trova la sua fonte (una delle sue fonti) in *Gaspard de la nuit*³, e che si perpetua magnificamente, al di là dell'esemplare *Cornet à dés* di Max Jacob, fino ai giorni nostri, non sembra assolutamente esaurito. Ce ne sono anche altri che, senza abbandonare il campo, e senza soprattutto abbandonare il canto della poesia "propriamente detta" – per quanto diverso esso si possa presentare: dall'eufonia alla dissonanza –, continuano a praticare il verso libero, o il versetto ad alta tensione (Pierre Oster) o a bassa tensione, prosaizzante, volutamente privo di grazia (James Sacré). Altri, infine, e non sono certo i meno avventurosi o i meno giustificati, da André du Bouchet fino a Claude Royet Journoud, hanno esplorato, sulle orme di Mallarmé, quella che potrebbe essere una lingua poetica che non fosse né prosa né verso, con disposizioni diversamente spaziate sulla pagina, movimenti, e ponendo (mi sembra) una transizione verso altre ricerche, sfruttando una tipologia di prosa che, polimorfa e spesso innestata su altri modi di espressione (video, fotografia, *performance*...) pare proliferare al giorno d'oggi, talvolta ancora dichiaratamente "all'interno" della poesia, talvolta altrettanto dichiaratamente "al di fuori" di essa.

A questo punto del discorso occorre fare un passo indietro e riascoltare la voce di Baudelaire che nella celeberrima lettera ad Arsène Houssaye (la si colloca normalmente a prefazione dei *Petits poèmes en prose*) pone la prosa *in avanti*, non come strumento o come forma messi a disposizione, ma come esigenza, e non come semplice esigenza interiore, personale, ma come esigenza oggettiva: «Chi di noi non ha sognato, nei giorni dell'ambizione, il miracolo di una prosa poetica [in un'altra versione Baudelaire diceva: di una «prosa particolare»] musicale senza rima né ritmo...» e aggiungeva che «questo ideale ossessionante» era legato alla «frequentazione delle città immense», e nasceva «dal groviglio dei loro rapporti innumerevoli». Proposizione sicuramente paradossale, dal momento che si trattava di reinventare una *scansione* lirica che da un lato si adattasse alle nuove condizioni della vita urbana (ed è vero che la necessità di un "nuovo" lirismo moderno in accompagnamento alle modificazioni tecniche di produzione e circolazione dei messaggi ritmerà la storia delle nostre avanguardie poetiche, dagli «ideogrammi

³ Quest'opera di Aloysius Bertrand è stata pubblicata postuma nel 1842. [N.d.T.]

lirici» di Apollinaire fino all'uso del registratore nei cosiddetti poeti sonori), ma che dall'altro avrebbe dovuto essere *musicale senza musica* (senza rima né ritmo, vale a dire senza le iterazioni che costituiscono il carattere lirico della lingua in poesia). Insomma, *una prosa più prosa*, una prosa a tutti gli effetti “particolare”, difficile da concepire (e tuttavia sentita come necessaria e inevitabile). Quel che è certo è che Baudelaire si è impegnato a dare corpo a questa prosa del passante che vaga nei «greti serpeggianti delle sconfinite città» (come scrive in “Les bons chiens”, l'ultimo dei poemetti in prosa), a questa prosa da cani, da greto, da strada, che comporta la sostituzione della “musa familiare” (pedestre) alla “musa accademica” (o nobile, o alta, o “lirica”, o convenzionalmente versificata). Unendo dunque andatura prosastica e accettazione del “prosaico” ai rifiuti della vita moderna. Lo stesso in un frammento (*Del vino e dell'haschich*) in cui descrive il poeta come uno *straccivendolo*: «Ecco un uomo incaricato di raccogliere i rifiuti di una giornata della capitale. Tutto ciò che la grande città ha gettato, ha perduto, ha disdegnato, ha frantumato, egli lo cataloga, lo colleziona. Esamina gli archivi della dissolutezza, il cafarao dei rifiuti». Non siamo lontani dal prosaico-prosastico di Ponge, dall'orcio e dalla cassetta, dall'attenzione alle cose insignificanti (se non, addirittura, vuote), dal richiamo all'attenzione per quelle cose che, in una maniera o in un'altra, sono «gettate sulla strada senza ritorno». E neppure siamo lontani da quei dispositivi che comportano prelievo, inquadramento e montaggio di materiali “ready-made”, gesti emblematici di tutta una modernità postpoetica, dal Denis Roche dei *Dépôts de savoir et de technique* (Seuil, 1980) al Jacques-Henri Michot dell'*ABC de la Barbarie* (Al Dante, 1998). Dunque, la «prosa particolare» della raccolta e del riciclaggio, tra una nuova scansione da inventare (duttile o rozza, melodica o non armonica), e la neutralità-piattezza prosastica atonale. . .

In tutto questo affare, il punto fondamentale resta senza dubbio quello della *scelta*, della decisione strategica. Di sicuro, la scelta della prosa non è comprensibile se non sullo sfondo di questa storia per cui, progressivamente, nella poesia francese, malgrado le continuità e le riapparizioni che ho indicato prima, la prosa ha lavorato ai fianchi la poesia, e l'ha in qualche modo “attaccata”, arrugginita. . . : in un primo tempo attraverso la prosaizzazione del verso – ed è una lunga storia, da Hugo («Ho gettato il verso nobile ai cani neri della prosa») fino al Rimbaud di “Mémoire”. Questa progressione è stata tradotta in un bel racconto da Jacques Roubaud nel suo *La vieillesse d'Alexandre*. E poi sorge la poesia in prosa, con le sue due varianti principali, quella che tenta di ripoetizzare la prosa (attraverso l'immagine e il ritmo) e di reincantarla, e quella che al contrario cerca una prosa più prosa o «molto prosa» (secondo una definizione di Flaubert): e fino ai giorni nostri, da “poème” a “proème”, da “proème” a “prosème”, “poesia di prosa” (l'espressione è di Jude Stefan) o prosa in poesia. Vi è poi la scelta della prosa al di fuori della poesia, e forse contro di essa, forse anche contro la poesia in prosa. Qui il percorso di Ponge è esemplare: in un primo tempo, scelta della prosa contro il verso (il *Partito preso delle cose* è un partito preso della prosa, e questo è legato a quello), e poi abbandono della poesia in prosa (piccoli scritti, “sapates”, pezzi) a profitto di una pratica della prosa, di un'esibizione della esperienza dello scri-

vere che implica la pubblicazione senza vergogna degli abbozzi, delle prove, delle minute, dei fallimenti e delle cancellature. Difficile chiamare questi incartamenti “poesie in prosa”. È un'altra cosa.

Ed è esattamente di questa altra cosa che si tratta oggi. In uno spazio formale in cui nulla è stabilizzato. Ma secondo procedimenti più o meno radicali. Si vede quanto il vecchio Baudelaire sia tutt'altro che inattuale. Si prenda ad esempio Pierre Alferi: nel 1993 ricordava, con un certo compiacimento, che la poesia aveva definitivamente perso ogni specificità metrica, e che il gesto per eccellenza della modernità consisteva nel trattamento tramite taglio e montaggio di sequenze prelevate dalla prosa del mondo, come per esempio nel gesto “oggettivista” di Reznikov (per *Testimony* e *Holocaust*), e che, se poesia restava, essa non si sarebbe più trovata nei versi o nelle poesie, quanto nel taglio, nella punteggiatura, nella “messa in ritmo” di un materiale. Resta dunque, in realtà, una specificità della poesia (al di là della metrica), ma poesia e prosa ormai si toccano, sconfinano una sull'altra e una nell'altra, ragion per cui, in ultima istanza, non avrebbe più importanza la poesia in se stessa quanto piuttosto «la potenzialità poetica della lingua comune». Una volta sacrificata (come nel caso di Baudelaire) la formalizzazione metrico-musicale, si fa strada una musica altra (senza musica), chiamata qui (ancora una volta) “ritmo”. . . Molto vicina la posizione espressa da Dominique Fourcade nel 1998 a proposito del suo libro *Le sujet monotype*: egli oltrepassa la separazione tra prosa e poesia e dichiara la contaminazione, la mescolanza, l'inghiottimento del verso da parte della prosa, e l'abbandono dell'unità-poesia a vantaggio dell'unità-pagina, dello spazio-libro, all'over, come nella pittura americana, non paginato («c'è qualcosa di non paginato che si sente», dice da qualche parte). Ma qui ritorna ancora il fatto del ritmo, per modulazione delle velocità, maneggiamento di un motore: «all'interno della linea, il cui regime varia, con elementi che salgono e scendono su loro stessi, o in rotazione su loro stessi, in modo completamente distinto dalla velocità lineare della scrittura». Un motore nel corpo della linea lingua, che tiene il “tempo” del libro. E ancora il carattere prosaico, tramite l'opposizione tra alta tensione (che è ancora il regime dei poeti sovversivi del XIX secolo e delle avanguardie del XX, fino a Christian Prigent e a *TXT*) e bassa tensione, trivialità e prosa, osservabile nei poeti americani ma anche in certa pittura francese, in Degas per esempio. In cui si incontrano scrupolo poetico e scrupolo politico, «il quale consiste nel mantenersi a stretto contatto con le cose-parole-mondo, e a esporle, tali cose, amorevolmente». In generale, se si vuole: la pratica della poesia come esposizione, prosa posta, e senza posa, esponente, una “prosa-(dispositivo-di-)scatto”: «dispongo le cose in bella mostra, metto a nudo la vita senza commenti».

E al di là, che cosa? *La prosa in prose* è un cantiere. Per conto mio, riguardo a questo cantiere, considero il lavoro di Emmanuel Hocquard come assolutamente esemplare: la poesia, qualunque sia il modo in cui si travesta e si presenti, finisce sempre per presentarsi come una sovra-lingua, come una pratica sovradeterminata dalla sublimazione estetizzante, dalla preziosità formale (talvolta truccata da minimalista). Occorre dunque spostare, spostarsi. Per esempio (soluzione Hocquard): condurre un'indagine sugli usi contemporanei e *ordinari* della lingua (ordinario, è

anche l'espressione utilizzata da Flaubert in una lettera a Louise Collet sulla prosa molto prosa; è anche l'espressione utilizzata da Perec, in forma estremizzata: l'"infraordinario", in un manifesto-programma del 1973), investigare, diventare detective, grammatico...

Vigilare... Ce ne sono i motivi. Tutto il resto dello spazio è da una parte occupato dalla prosa legittima, quella del grande romanzo onnivoro (con le sue varianti alla moda, e vendute come "avanguardia"), e dall'altra dalla "poesia", alla maniera delle raccolte NRF, carine, seducenti – poesia rispettata e rispettabile. Accanto, i dispositivi, non identificabili o malamente identificabili, le installazioni verbali (o parzialmente tali) alle quali si potrebbe dare il nome di "prosa" a condizione di comprendere che "prosa", in questo senso, si allontana dalle sue definizioni accettate, stilistiche, retoriche. Che prosa non esiste (ancora). Che è il nome extragenerico di tali pratiche sperimentali. E che quelli che vi si applicano sono ormai, per la maggior parte, indifferenti a questo tipo di terminologia. Più che mai essi sono coscienti della loro "responsabilità formale". Tutti occupati sulle loro *accanite minute*.

L'emergere di nuove scritture

di Christophe Hanna

Esistono in Francia da almeno trent'anni forme di poesia il cui statuto letterario e sociale resta quello dell'anomalia; a priori esse non sembrano essere collocabili, sprovviste come sono di quei tratti che abitualmente ci permettono di riconoscere il carattere poetico. Come si è giunti a questo punto? Attraverso quali rotture o quali progressive trasformazioni? Attraverso quali ridefinizioni di principi considerati come inerenti al genere stesso? Come può essere che queste poesie siano ancora chiamate poesie? Premesso che ogni spiegazione comporta un'inevitabile semplificazione, nelle righe che seguono tenterò di abbozzare una schematizzazione di tipo diacronico.

Retorica La reintroduzione da parte di Francis Ponge, verso la fine degli anni Quaranta (in *Proèmes*), della nozione di retorica all'interno dello spazio poetico può essere considerata come un avvenimento decisivo per la nostra modernità letteraria. A partire da quel momento tale nozione sarà senza sosta ripensata: dallo stesso Francis Ponge, nel quadro specifico del suo lavoro; poi, sotto un profilo più generale e storico, da Roland Barthes; e infine, da un punto di vista linguistico e psicoanalitico, da alcuni scrittori-teorici appartenenti al gruppo di Tel Quel, come ad esempio Marcelin Pleynet.

Sappiamo che l'ideologia romantica aveva rafforzato l'idea, sorta durante il Rinascimento, di un'incompatibilità tra la retorica da una parte e dall'altra quello che era diventato l'essenza stessa dell'espressione poetica, il lirismo. Il lirismo esigeva la sincerità, la spontaneità del canto schietto, e la poesia diventava allora il sangue stesso del poeta, sgorgato fresco dal suo cuore ferito. La retorica significava, al contrario, un calcolo freddo e calibrato degli argomenti, una meccanica della persuasione, una tecnica sospetta per la manipolazione degli animi.

La retorica, per come è stata reinventata da Francis Ponge e ripresa poi da certe avanguardie negli anni Sessanta e Settanta, è una conseguenza del suo proprio «partito preso delle cose»: è l'invenzione di tecniche di scrittura destinate a elaborare forme verbali capaci di trasmettere al lettore un certo tipo di sapere, potenziale e non formulato dalle scienze, un complesso di sensazioni-emozioni scaturito dall'oggetto di natura. La nuova nozione di retorica è dunque profondamente diversa dalla concezione classica di questa disciplina. Resta sempre una tecnica, ma non viene più concepita come sistematica, unica o universale.

In quel particolare momento, l'approccio retorico diventava un mezzo per estromettere tutti quei concetti trascendentali sottesi all'ideologia dominan-

te, sulla base della quale veniva considerato l'insieme dei linguaggi e dei discorsi, e in particolare la forma dei discorsi poetici: l'idea di sincerità lirica, l'emozione vera del soggetto che trapassa "naturalmente" nello scritto come idea di chiarezza, di "verità evidente" percepibile per mezzo della ragione. Sparisce allora il mito di una differenza di natura tra i discorsi. Il dominio della poesia moderna non sembra più essere il dominio del soggettivo, dell'intuitivo, ma diventa piuttosto quello del "sapere insignificante", vale a dire di ciò che per le nostre società risulta contemporaneamente non significativo, non redditizio, non serio, non formulato in discorsi, non considerabile come oggettivo ma da oggettivare invece attraverso la messa a punto di tecniche in grado di produrre forme espressive a partire da esso. Un triangolo relazionale si è così costituito tra le nozioni di tecnica di scrittura volutamente plurale, forma testuale e sapere trasmissibile unicamente attraverso nuove forme.

Saperi & tecniche Gli anni Sessanta e Settanta vedono moltiplicarsi le strategie di scrittura tendenti a produrre forme significanti dell'"insignificante". Fin dalla seconda metà degli anni Cinquanta Henri Michaux aveva messo a punto alcuni procedimenti di "iscrizione" sismografico-annotativo-analitica al fine di captare le "percezioni disorientanti" provocate in occasione di esperienze allucinatorie o di incidenti ordinari (come in "Bras cassé"). Questa seconda opzione caratterizza molto meglio le poetiche degli anni Settanta e Ottanta. Penso al lavoro di Claude Royet-Journoud, il quale sviluppa una scrittura per cancellazioni, condotta come investigazione intorno alla piattanza sostanziale delle righe che giornalmente, e in maniera continuativa, egli abbozza. Penso anche ai *Dépôts de savoir & de technique* di Denis Roche, vera e propria macchina da frammentazione / accumulazione, concepita per estrarre un sapere da una materia prima costituita da briciole di giornali, corrispondenze, fatture, da materiali insomma fino a quel momento ritenuti trascurabili dal punto di vista letterario.

Gli anni Ottanta e Novanta vedono la poesia appropriarsi poco alla volta di tutte le tecniche possibili di rappresentazione, anche di quelle considerate "non letterarie". Questo furto di tecniche condotto a tutto campo ha potuto effettuarsi, e si effettua tuttora, in due maniere. O per trasposizione sul piano verbale di processi originariamente a-verbali: i prelievi testuali dei *Dépôts* di Denis Roche riproducono sulla materia-lingua l'effetto di un'inquadratura fotografica e, allo stesso modo, il *Grio* di Jacques Sivan trasforma il testo nel *pendant* formale di uno scatto, o dell'impressione di una pellicola. Oppure integrando tali e quali queste tecniche, con la forma poetica che di conseguenza diviene una combinazione di processi eterogenei di rappresentazione; è questo, per esempio, il caso della «poesia-azione» sviluppata a partire dal 1962 da Bernard Heidsieck, che mescola sequenze registrate e *performance* orali. Negli anni Novanta, l'evoluzione dei mezzi tecnologici destinati alle telecomunicazioni e all'edizione (di testi, immagini, suoni) è

stata all'origine di una sensibile complicazione delle poetiche, che accusano in questo modo il loro carattere eterogeneo.

Alcuni poeti riprendono oggi i procedimenti di impaginazione sviluppati dalla stampa a grande tiratura, per ripensarne però i codici (come fa Olivier Quintyn), oppure manipolano dei programmi di trasformazione sonora (come fanno gli *Événements* di Anne-James Chaton) o di animazione dello schermo e di inserimento sul web (Éric Sadin).

Questa proliferazione tecnica e formale è probabilmente il fenomeno che più profondamente ha contribuito a scompigliare l'aspetto pubblico della poesia contemporanea. Parrebbe tuttavia che dopo gli anni Settanta tale paesaggio, che si presenta a priori come confuso, si stia organizzando attorno a due posizioni distinte in maniera abbastanza netta: le poesie che chiamerei "réelistes"⁴ e le poesie "metadiscorsive". Le prime ricercano le forme verbali di un'esperienza diretta del reale; le seconde, al contrario, intrattengono con il mondo una relazione indiretta: esse assumono come loro oggetto i nostri sistemi di linguaggio, i nostri codici di figurazione e di significazione.

Poesie "réelistes" Furono quelle di certe avanguardie degli anni Settanta e Ottanta, intorno alle riviste *Siècle à main* e *TXT*. Restano in gran parte confrontabili con la posizione pongiana e con quella del Michaux di "Bras cassé". In queste poesie, il lavoro di scrittura è legato a un compito di elucidazione del reale. L'origine del sapere resta l'esperienza sensoriale e corporale della realtà. Tale esperienza è enigmatica proprio perché irriducibile ai termini della lingua corrente, e perché incomunicabile attraverso le forme di discorso disponibili. Le poesie "réelistes" sono dunque poesie di una sensazione indicibile all'interno della norma linguistica, sensazione bisognosa di un "lavoro pratico" di espressione. È in questo modo che Anne-Marie Albiach gioca sulla dispersione vocale e sulla spazializzazione teatrale della voce, o che Christian Prigent distorce e sfigura le formulazioni usuali carnevalizzandole. Le poesie "réelistes" sono poesie di resistenza, refrattarie, insolubili nel flusso delle lingue mediatiche; le caratterizza una certa illeggibilità, una certa impronunciabilità.

A partire dagli anni Ottanta si è poi sviluppato un altro tipo di poesia "réeliste": la poesia letteralista di Jean-Marie Gleize e, più tardi, quella di Siegfried Plümper-Hütenbrink e di Michel Crozatier. Queste ultime lavorano su una poetica assolutamente opposta a quella della figurazione, fosse pure di quella sfigurante proposta da Christian Prigent. Il processo di scrittura punta ad annullare le immagini concepite in quanto oggetti seducenti, ostacoli

⁴ Questo neologismo coniato da Hanna è in verità assai difficilmente trasponibile nella lingua italiana. Mentre infatti in francese esistono un "réEl" e una "réAlité", in italiano la radice dei sostantivi corrispondenti è identica, e abbiamo infatti: "reAle" e "reAltà". Il gioco semantico, dunque, a voler tradurre letteralmente, andrebbe completamente perso: in entrambi i casi avremmo infatti l'esito: "reAlista" (contro la dicotomia del francese "réAliste"/"réEliste"). Questa è la ragione che ci ha convinti a mantenere anche nel testo italiano il termine originale. [N.d.T.]

all'assunzione del reale. Si tratta di corrodere la lingua, di parlarla contro se stessa e contro l'uso metaforico che, automaticamente o per riflesso condizionato, ne facciamo. Tale scrittura scruta la lingua, e talvolta lo fa esplicitamente: è per questo che essa va situata nelle immediate vicinanze di quelle poetiche che chiamo metadiscorsive.

Le poesie metadiscorsive Le poesie “metadiscorsive” e “metarappresentative” sono il prototipo stesso della poesia degli anni Novanta. Sono poesie che toccano il reale indirettamente, di sponda: non si confrontano con la sensazione ma pongono piuttosto in questione i modi con cui normalmente rappresentiamo la realtà per arrivare a produrre delle “teorie” o delle forme di osservazione critica. Queste poesie sono lingue dell'ostentazione: rendono cioè visibili le modalità con cui vediamo, parliamo e immaginiamo il reale. Sembrano potersi distinguere due tendenze, non esclusive, e anzi talvolta mescolate tra loro: le poesie “grammaticali” e le poesie “dispositivo”.

Le prime scrivono una lingua che parla di linguaggi (la lingua in senso stretto, ma anche il cinema, la fotografia, le usuali tipologie mediatiche per assemblare foto e lingua): esse producono delle forme analitico-critiche. Tra i rappresentanti più significativi possiamo citare l'Emmanuel Hocquard di *Commanditaire* o di *Voyage à Reykjavik*, il Pierre Alferi di *Chercher une phrase*, il Christophe Tarkos di *Ma langue*, la Nathalie Quintane di *Mortinsteinck*.

Per quanto riguarda le poesie “dispositivo”, esse applicano dei procedimenti di scrittura ereditati dall'Isidore Ducasse di *Poésies II*, dai cut-up americani degli anni Cinquanta e Sessanta o dal collage Dada. Sono macchine ideate per ricomporre del materiale linguistico preesistente o, più in generale, degli elementi di rappresentazione (disegni, logotipi, foto, sequenze sonore o video). In confronto alle poesie “réelistes”, le poetiche del dispositivo ribaltano il senso della relazione tra tecnica e sapere: la tecnica non è più preceduta da un sapere muto o enigmatico, ma ne è piuttosto la condizione stessa. Tali strategie di scrittura sono allo stesso tempo dei mezzi di osservazione e dei mezzi di spiegazione: esse producono l'effetto di una rivelazione, portando alla luce il modo stesso con cui le nostre rappresentazioni piegano o condizionano la percezione del mondo. Le poesie “dispositivo” propongono forme di lingua non lineari, e sono veri e propri strumenti concepiti per sfuggire all'influenza di discorsi che pretendono di porsi come la forma verbale del vero. Mi vengono in mente tre testi esemplificativi di queste pratiche: *Heroes are heroes* di Manuel Joseph, *Un ABC de la barbarie* di Jacques-Henri Michot, *Le sacrifice transformateur* di Thibaud Baldacci.

Sono, queste, le opere di una generazione che comprende quanto il proprio rapporto con il mondo sia mediaticamente mediatizzato, e che si è vista spettatrice delle manipolazioni del carnaio di Timisoara o della disinformazione orchestrata dalla CNN durante la guerra del Golfo.

Pierre Alferi

2.

un appareil en forme de boîte
qui ne fait aucun bruit
où l'on ne voit rien bouger
percé de petits trous dont on peut approcher
la main sans rien sentir
que l'on oublie de débrancher lorsque
l'on n'oublie pas de le brancher
est un humidificateur
d'air.

[da: Les allures naturelles: 2 (dissipation)]

2.

un apparecchio a forma di scatola
che non fa nessun rumore
su cui non si vede muoversi niente
perforato da piccoli buchi a cui si può avvicinare
la mano senza sentire niente
che ci si dimentica di spegnere mentre
non ci si dimentica di accenderlo
è un umidificatore
dell'aria.

3.

ou bien en voiture à l'approche d'un champ
de blé – de maïs – de hachures qui font masse
bloc – tache – chaos quand
les lignes de fuite entre
les sillons (la figure imposée
la plus simple) soudain
paraissent, puis disparaissent, nouées
en faisceau: lecture où
la clarté
n'est pas affaire de profondeur
et d'analyse mais de vitesse
et d'angle.

[da: Les allures naturelles: 7 (translation)]

3.

oppure avvicinandosi in macchina ad un campo
di grano – di maïs – di tratteggi che fanno massa
blocco – macchia – caos quando
le linee di fuga tra
i solchi (la più semplice
figura imposta) all'improvviso
compaiono, poi scompaiono, annodate
in mazze: lettura in cui
la chiarezza
non è questione di profondità
e d'analisi ma di velocità
e d'angolo.

1.

peut-être un mouvement de recul qui précède et prolonge
un geste d'assaillant, lorsqu'en poursuivant un ballon
dans l'eau l'on fait une vague et l'éloigne ou quand l'air
troublé fait voltiger le grain de poussière brillant
dont on approchait la main, devenu pour l'amibe
réflexe et pour les cornes d'escargot, les griffes
rétractiles, pourrait-il s'imposer comme un trait
de caractère si la discrétion véritable
ne gommait en effet les traits à mesure que s'accroît
la distance.

[...]

[da: Les allures naturelles: 10 (recul)]

1.

forse un movimento di arretramento che precede e prolunga
un gesto da assalitore, quando inseguendo una palla
nell'acqua si crea un'onda e lo allontana o quando l'aria
spostata fa volteggiare il granello di polvere brillante
a cui si avvicinava la mano, diventato per l'ameba
riflesso e per le antenne di lumaca, le unghie
retrattili, potrebbe imporsi come un tratto
del carattere se l'autentica discrezione
in effetti non cancellasse i tratti man mano che aumenta
la distanza.

[...]

3.

à E.H. & O.C.

un trou au centre de la voûte produit
quand on ouvre la porte de bronze
un appel d'air dans ce *beau monument*
qui nous ramène *si loin en arrière* –
nulle part: retour pur, incessant, ni de
ni à, plutôt un beau retournement, puisque
ce qu'il commémorait, il l'a
éclipsé ou du moins converti
en catastrophe le jour de l'inauguration;
et l'inscription qui en témoigne – i.e.
témoigne d'un oubli et d'une série
de emplois – comme toute phrase lue
pour la première fois, la tête
renversée, déchiffrant avec peine,
fait reculer la langue.

[da: Les allures naturelles: 10 (recul)]

3.

a E.H. & O.C.

un buco al centro della volta produce
quando si apre la porta di bronzo
un richiamo d'aria in questo *bel monumento*
che ci riporta *indietro così lontano* –
da nessuna parte: puro ritorno, incessante, né da
né a, piuttosto un bel rivolgimento, dal momento che
ciò che commemorava, l'ha
eclissato o perlomeno convertito
in catastrofe nel giorno dell'inaugurazione;
e l'iscrizione che testimonia – vale a dire
testimonia una dimenticanza e una serie
di riutilizzazioni – come tutte le frasi lette
per la prima volta, con la testa
rovesciata, decifrando a fatica,
fa indietreggiare la lingua.

UNE DEFENSE DE LA POESIE

Quel bonheur te voir surmarcher
Mon territoire, échanger quelques mots
Insignifiants de passe avec les nains
Du jardin. Les figures humaines s'étaient tues
Dans la partie construite du domaine
À la frontière à peine un vieillard retenait–
Il l'attention en tranchant la queue d'une banane
Affublée d'un code-barre avec un couteau suisse.
Oui, dès la première sensation
La face visible annonce la couleur
Le code du jour: la nature
De son lien avec la cachée. Cela se passe
Ici, non pas dans le «non-dit»
Mais entre les vues du moment
Du quartier tout à fait fidèles
Et ce qu'elles couvrent qu'il faut dire.
Un vérin hydraulique soutient la galerie
Je m'y appuie, j'éprouve sa résistance
À chaque ligne. Chaque ligne mesure
La distance entre le décor
Constat que l'on dresse et son ombre
Inventaire que l'on couche par écrit –
Entre la sensation aigüe et le sentiment latent, entre
Entre. Or cette proportion capricieuse qui règle
Mon débit maladif, le rythme, le débite
Avait gelé dans les lieux familiers. Tout un pan
Gagné par le désert et ses nuits froides
Et son vent-fou-que-nul-n'écoute-impunément.
Le même manège: regards d'habitueés qui s'évitent
Préfèrent se rendre la monnaie des paroles de profil
Murs et chaussée lustrés par la rêverie
Pour la rêverie, sketches mille fois répétés
Devant une assemblée de chaises. Entrant tu
As troublé le vieux jeu de l'âme
Et du paysage. L'air que tu déplaces en marchant
A regonflé les figures de cartes d'ici.
– Cela nous fait un peu beaucoup d'images
Non? De quoi parlait le téléfilm hier soir?
Même pas compris si c'était un docudrama
Ou quoi. – Oui, tout se mêle ce matin
Plutôt se juxtapose, une vue clap une autre
Dosages inégaux de soleil, passants, voitures, ciment

Que rien ne lie sinon l'analogie dont la raison
Fuit dans la vue suivante. – Au moins j'espère
Qu'en les cousant tu cernes un peu mieux
Ce qu'elles couvrent dans ta pauvre petite tête.
– En deux mots j'appelle ça le sentimental
Alors j'ai bien besoin de toi pour avancer
D'une comparaison à l'autre ironiquement
Naïvement dans cette lumière indirecte
Cette «réalité» qui se cite elle-même
Et se distance. Car derrière elle, loin derrière
Le réalisme et l'imagination piétinent
Dans un mortel docudrama. – C'est tout?
– C'est tout, j'ai trop parlé, c'est de ta faute.
Maintenant changeons de terrasse
Cherchons du silence mais dehors.

[da: Sentimentale journée]

UNA DIFESA DELLA POESIA

Che felicità vederti calcare
Il mio territorio, scambiare qualche insignificante
Parola d'ordine con i nani
Del giardino. Le figure umane si erano ammutolite
Nella parte costruita della tenuta
Sul confine solo un vecchio attirava
L'attenzione tagliando il picciolo di una banana
Agghindato da un codice a barre con un coltellino svizzero.
Sì, fin dalla prima sensazione
Il lato visibile annuncia il colore
Il codice del giorno: la natura
Del proprio legame con quello nascosto. Questo succede
Qui, non nel "non-detto"
Ma tra le vedute del momento
Del quartiere assolutamente fedeli
E quello che esse coprono che bisogna dire.
Una binda idraulica sostiene la galleria
Mi appoggio, assaggio la sua resistenza
A ogni linea. Ogni linea misura
La distanza tra l'ambiente
Constatazione che si redige e la sua ombra
Inventario che si stende per iscritto –
Tra la sensazione acuta e il sentimento latente, in-tra
In-tra. Ora, questa proporzione capricciosa che regola
Il mio morboso eloquio, il ritmo, lo enuncia
Si era congelato nei luoghi familiari. Tutta una parte
Conquistata dal deserto e le sue fredde notti
E il suo folle-vento-che nessuno-ascolta-impunemente.
Le stesse manovre: sguardi di abitudinari che si evitano
Preferiscono ricambiarsi la moneta delle parole di profilo
Muri e carreggiata lustrati dal fantasticare
Per il fantasticare, scenette mille volte ripetute
Di fronte a un'assemblea di sedie. Entrando
Hai turbato il vecchio gioco dell'anima
E del paesaggio. L'aria che sposti camminando
Ha rigonfiato le figure di carte di qui.
– Così abbiamo un po' troppe immagini
Non trovi? Di che cosa parlava il telefilm ieri sera?
Neanche capito se era un docudramma
O che cosa. – Sì, stamattina tutto si mescola
Piuttosto si giustappone, un'immagine sovrasta un'altra

Dosi ineguali di sole, passanti, automobili, cemento
Che nulla lega se non l'analogia la cui ragione
Sfugge nell'immagine seguente. – Spero almeno
Che cucendole tu distingua un po' meglio
Ciò che esse coprono nella tua povera testolina.
– In breve io questo lo chiamo il sentimentale
E allora ho davvero bisogno di te per avanzare
Da una comparazione all'altra ironicamente
Ingenuamente in mezzo a questa luce indiretta
Questa "realtà" che si cita da sola
E si pone a distanza. Poiché dietro di lei, molto dietro
Il realismo e l'immaginazione scalpitano
In un docudramma mortale. – È tutto?
– È tutto, ho parlato troppo, è colpa tua.
Adesso cambiamo terrazza
Cerchiamo il silenzio ma fuori.

au lieu de moquer marquise
me font vos yeux beaux mourir
penser images seconde
arrangement d'étourneaux
qui vont à la ligne haute
tension battre le flip-book
et revoir le mouvement

cinéma

[...]

en cas de transport tombée
la nuit boum ou sur le coup
de vingt heures pincement
vivement contempler le
tronc vert cravaté sur fond
bleu exécration oui mais
qui vont vous apprendre de belles

petit écran

[...]

s'il est vrai qu'il contient tout
naturellement l'enzyme
nécessaire à une vie
moderne alors cet agent
antifuite incorporé
protège embellit la couche
d'ozone au prix du normal

normal

[...]

avant de plonger un kub
ou maggi l'on se met en
état d'ébullition
ah c'est si ah que c'est ah
absorbant ces mots tampon
périodique à déplier
vite un autre un dernier vite

envoi

[da: Kub Or]

al posto di prendere in giro marchesa
mi fanno i vostri begli occhi morire
pensare immagini secondo
disposizione di storni
che vanno a capo alta
tensione sbattere il flip-book
e rivedere il movimento

cinema

[...]

in caso di trasporto scesa
la notte bum o sul rintocco
delle otto di sera pizzicamento
velocemente contemplare il
tronco verde incravattato su sfondo
blu esecrabile sì ma
che ve ne insegna di belle

piccolo schermo

[...]

se è vero che contiene tutto
naturalmente l'enzima
necessario a una vita
moderna allora questo agente
antifuga incorporato
protegge abbellisce lo strato
di ozono al prezzo del normale

normale

[...]

prima di buttare un kub
o maggi ci si mette in
stato di ebollizione
ah è così ah come ah
assorbe queste parole tampone
periodico da sfogliare
presto un altro un ultimo presto

commiato

Olivier Cadiot

Qu'il m'attende dans le salon. Ne marchez pas si vite
Il fait encore plus froid qu'hier
Ne restez donc pas debout. Asseyez-vous donc
Il y a encore un peu de lait et un peu de café
Il n'y a pas autant de nuages qu'hier, pas autant de vent
Il n'y a pas autant de brouillard qu'hier, mais il fait plus froid

[da: *L'art poétique*: ($n - 1$)]

Lui mi aspetti in salone. Non cammini così in fretta
Fa ancora più freddo di ieri
Non se ne stia in piedi così. Si sieda, La prego
C'è ancora un po' di latte e un po' di caffè
Non ci sono così tante nuvole come ieri, non c'è così tanto vento
Non c'è così tanta nebbia come ieri, ma fa più freddo

L'enfant¹ est malade, l'enfant² est malade, . . . l'enfantⁿ est malade

Le papier est jauni
est issu de:
Le soleil jaunit le papier

(je veux) silence → silence! Il faut que l'on vive ici!

Le bois ne peut flotter
Ce projet ne peut vivre
Ces insectes peuvent nuire
Cette idée ne peut pas compatir avec la mienne

Je veux que ce soit silence

[krwa]
[krwa]

Quand il viendra, je le lui dirai

Cache-toi derrière ce rocher → Tu vois ce rocher, cache-toi derrière

Pierre, retrouvant ce qu'il cherchait, est heureux
Pierre, en retrouvant ce qu'il cherchait, est heureux

Une maladie est guérissable
Un malade est inguérissable

Pierre, de ce qu'il retrouve ce qu'il cherchait, est heureux
Pierre, de ce qu'il retrouve ce qu'il cherchait, est heureux

seul → solitude; inquiet → inquiétude

[da: *L'art poétique*: Bla bla bla]

Il bambino¹ si è ammalato, il bambino² si è ammalato, . . . il bambinoⁿ
si è ammalato

La carta è ingiallita
viene da:
Il sole ingiallisce la carta

(voglio) silenzio → silenzio! Bisogna che ci viviamo qui!

Il legno non può galleggiare
Questo progetto non può avere vita
Questi insetti possono nuocere
Quest'idea non può accordarsi con la mia

Voglio che ci sia silenzio

[krwa]
[krwa]

Quando verrà, glielo dirò

Nasconditi dietro quella roccia → Vedi quella roccia, nasconditi dietro

Piero, trovato quello che cercava, è contento
Piero, trovando quello che cercava, è contento

Una malattia è guaribile
Un malato è inguaribile

Piero, per avere trovato quello che cercava, è contento
Piero, per avere trovato quello che cercava, è contento

solo → solitudine; inquieto → inquietudine

- 1° je suis *sur le point* d'écrire
2° je suis *disposé* à écrire
3° je suis *destiné* à écrire

On doit détruire Carthage
On doit détruire Carthage
ou *Il faut détruire Carthage*

Furor

Furor quidam ira est
La colère est *une sorte*
de folie

Numquam
venit

Il n'est *ja-*
mais venu

Res est difficilis
dictu

La chose est diffi-
cile à *dire*

Jamdudum

Jamdudum

depuis longtemps

Timeo / ne veniat

Je crains *qu'il ne*
vienne

Haud scio / an recte fecerit

Je ne sais s'il n'a pas bien fait ou *Peut-être*
a-t-il bien fait

Je ne sais [s'il n'a pas bien fait] ou si [plutôt]
il a bien fait

Gaudeo / te valere

Je me réjouis *que tu te portes bien*

Je me réjouis que tu te portes bien

[da: L'art poétic': Delenda est Carthago]

- 1° sto *per mettermi a scrivere*
- 2° mi sono *disposto a scrivere*
- 3° sono *destinato a scrivere*

Si deve distruggere Cartagine
Si deve distruggere Cartagine
oppure *Bisogna distruggere Cartagine*

Furor

Furor quidam ira est
La collera è *una specie*
di pazzia

Numquam
venit
Non è mai
venuto

Res est difficilis
dictu
È una cosa difficile
da dire

Jamdudum
Jamdudum
già da tempo

Timeo / ne veniat
Temo *che non ven-*
ga

Haud scio / an recte fecerit
Non so se non ha fatto bene oppure Forse ha
fatto bene
Non so [se non ha fatto bene] o se [piuttosto]
ha fatto bene

Gaudeo / te valere
Mi fa piacere *che tu stia bene*
Mi fa piacere *che tu stia bene*

une marche dans laquelle on parcourt peu de chemin en beaucoup de temps est une marche dans laquelle on presse le pas est une marche dans laquelle on parcourt beaucoup de chemin en peu de temps est une marche qui produit de la fatigue est une marche qui gêne le souffle, c'est-à-dire la respiration, est une marche effectuée par des soldats est une marche une marche par laquelle on va à l'aventure est une marche pour laquelle on va jusqu'à l'extrême limite de ses forces est une marche

un automne pendant lequel il pleut souvent quand l'automne passe vite comme s'il fuyait, on dit qu'il est un automne pendant lequel il y a souvent de la brume est un automne à la fois pluvieux et brumeux est l'automne parce qu'il n'est ni trop froid ni trop chaud on dit un automne parce que la lumière n'est pas vive comme en été un automne pendant lequel il y a souvent des nuages est l'automne est un automne parce qu'un voile semble couvrir le ciel l'automne est un automne parce qu'il dispose à la rêverie triste

l'ensemble des chairs et des organes d'un homme s'appelle l'ensemble des os s'appelle par comparaison avec les poutres qui soutiennent une maison on appelle aussi l'ensemble des os la forme du corps quand il se tient debout s'appelle les dimensions du corps forment un corps privé de vie

[da: *L'art poétic'*: Futur, ancien, fugitif]

quando camminando si fa poca strada in molto tempo si dice quan-
do camminando si affretta il passo si dice quando camminando si
fa molta strada in poco tempo si dice quando camminare produce
fatica si dice quando camminare fiacca il fiato, vale a dire il respi-
ro, si dice quando a camminare sono i soldati si dice quando
camminando si va all'avventura si dice quando camminando si
prosegue fino all'estremo limite delle proprie forze si dice che è un
cammino

un autunno in cui piove spesso quando l'autunno passa veloce
come se fuggisse, si dice che è un autunno in cui c'è spesso
nebbia è un autunno allo stesso tempo piovoso e nebbioso è
l'autunno poiché non è né troppo freddo né troppo caldo si dice
autunno perché la luce non è viva come in estate un autunno in cui ci
sono spesso nuvole è l'autunno è perché un velo sembra
coprire il cielo l'autunno è perché invita alle fantasticherie tristi

l'insieme della carne e degli organi di un uomo si chiama l'insieme
delle ossa si chiama per comparazione con le travi che sostengono
una casa l'insieme delle ossa viene anche chiamato la forma del
corpo quando sta in piedi si chiama le dimensioni del corpo
formano un corpo privo di vita

Jean-Marie Gleize

Je reste ici les yeux immobiles.

Les premiers hommes n'ont pas de maisons. Ils habitent des cavernes.

Plus tard ils construisent des cabanes en bois sur les lacs.

Ils enfoncent dans le fond du lac plusieurs rangées de poutres.

Sur ces pilotis ils établissent la charpente.

Dans les cavernes ou sur les lacs ils peuvent se défendre contre les bêtes.

Lorsqu'ils deviennent plus nombreux ils vivent sous des tentes.

Puis ils construisent des maisons en bois couvertes de chaume, et des maisons en pierre couvertes de tuiles ou d'ardoises.

Certains quittent le bord des lacs

d'autres ne veulent pas partir.

[da: Non,: Il faut dire le nom des choses]

Resto qui con gli occhi immobili.

I primi uomini non hanno case. Abitano in caverne.

Più tardi si costruiscono capanne di legno sui laghi.

Piantano sul fondo del lago diverse file di pali.

Su queste palafitte fissano la struttura.

Nelle caverne o sui laghi possono difendersi dalle belve.

Quando diventano tanti vivono sotto le tende.

Poi si costruiscono case di legno coperte di paglia, e case di pietra coperte di tegole o di ardesia.

Alcuni lasciano le rive dei laghi

altri non vogliono lasciarle.

d'habitude je parle en prose
chaque fois que je reprends mon souffle je vais mentalement à la ligne
ou bien j'ai oublié ce que je voulais dire
alors je répète le mot ou bien presque le même morceau de phrase mais
comme j'ai oublié le début
je ne sais pas si la phrase est debout continue droite entière ou bien
seulement commencée fendue
obliquement posé contre le mur par par l'une de ses extrémités
l'essentiel de la conférence consistant à répéter qu'il s'agit bien de
prose de prose
comme l'explication du prix de vente
décrite résumée
achat du drap
fournitures encre tampon
travail manuel
travail intellectuel
autres
total
fin de la description
du prix réel de l'objet réel

[da: Non,: Je ne suis pas seul ici (conférence)]

di solito parlo in prosa
ogni volta che riprendo fiato vado mentalmente a capo oppure ho dimenticato
quello che volevo dire
allora ripeto la parola oppure quasi lo stesso pezzo di frase ma dal momento
che ho dimenticato l'inizio
non so se la frase sta in piedi continua diritta intera oppure solamente comin-
ciata tagliata
mentre appoggiato obliquamente contro il muro per una delle estremità
l'essenziale della conferenza consiste nel ripetere che a tutti gli effetti si tratta
di prosa di prosa
come la spiegazione del prezzo di vendita
descritta riassunta
acquisto del panno
forniture inchiostro tampone
lavoro manuale
lavoro intellettuale
altri
totale
fine della descrizione
del prezzo reale dell'oggetto reale

sauver la phrase suivante
les objets dans le miroir sont plus
proches qu'il ne semble dans le miroir
plus en réalité les objets dans le miroir
sont les objets de la réalité reflétés plus loin
le miroir donne une réalité de miroir
être l'image de plus à distance
à les osselets de Viallat
à distance
à quoi
à qui voit dans l'espace où ils sont
dirigeant son regard sans
(nous voyons la mobilité du regard)
(ou l'absence d'intention).

[da: Non.: Je ne suis pas seul ici (conférence)]

salvare la frase che segue
gli oggetti nello specchio sono più
vicini di quanto non sembri nello specchio
più sono in realtà gli oggetti nello specchio
gli oggetti della realtà riflessi più lontano
lo specchio offre una realtà da specchio
essere l'immagine in più a distanza
a gli ossicini di Viallat
a distanza
a cosa
a chi vede nello spazio in cui si trovano
dirigendo il proprio sguardo senza
(vediamo la mobilità dello sguardo)
(o l'assenza di intenzioni).

UN CHANT DE PLUS

Il y a toujours d'autres guerres, d'autres franchissements de lignes, d'autres vagues sous les radeaux.

Rien à raconter, c'est le fait de l'œil. En tombant, il se multiplie. En se multipliant, il lance les images les unes dans les autres, les unes contre les autres. Bientôt sur le mur et le cahier la vitesse prend formes. Accélération. Toujours encore d'autres guerres ou d'autres amours.

(*extrait*):

14. Toute image serait donc image de synthèse.

14bis. toute image serait donc inachevée.

– ils nous voient. Leur population est immense (indéfinie, infinie).

Ils ont des yeux sur tout le corps. Ils nous caressent de leurs yeux.

Et puis le parfum de la vie quotidienne. La maladie chronique. La fine précipitation du temps (bruine). La fine et transparente précipitation de la mort.

Sourire.

(*Extrait*):

24. Nous sommes tous des échafaudages.

[da: Non,: Je ne suis pas seul ici (conférence)]

UN CANTO DI PIÙ

Ci sono sempre altre guerre, altri passaggi di linea, altre onde sotto le zattere.

Niente da raccontare, è una prerogativa dell'occhio. Cadendo, si moltiplica. Moltiplicandosi, lancia le immagini una nell'altra, una contro l'altra. In breve sul muro e sul quaderno la velocità assume forme. Accelerazione. Ancora sempre altre guerre o altri amori.

(estratto):

14. Tutte le immagini sarebbero quindi immagini di sintesi.

14bis. tutte le immagini sarebbero quindi incompiute.

– ci vedono. La loro popolazione è immensa (indefinita, infinita). Hanno occhi su tutto il corpo. Ci carezzano con i loro occhi.

E poi il profumo della vita quotidiana. La malattia cronica. La sottile precipitazione del tempo (pioggerella). La sottile e trasparente precipitazione della morte.

Sorriso.

(Estratto):

24. Siamo tutti delle impalcature.

CONTRE WANG WEI

il n'y a personne dans le lointain
il y a trop de brouillard
le lointain est trop loin
celui qui dit que les hommes dans le lointain
n'ont pas de regard (n'ont pas les yeux)
le peintre n'en sait rien
personne n'en sait rien.

[da: Non,: Ils sortent]

CONTRE WANG WEI

non c'è nessuno in lontananza
c'è troppa nebbia
la lontananza è troppo lontana
colui che dice che gli uomini in lontananza
non hanno sguardo (non hanno gli occhi)
il pittore non ne sa niente
nessuno ne sa niente.

Tunis-consulat. Volets.
Marsa-plage. Pellicule. Puits. Hemorragies.
Carhage-Dermech. Saignements. Ports.
Marsa-Carthage. Grand vert. nVille amorphe».
Carthage-porte. Pente. Rue Matho. Fours.
Nabeul, impasse numéro trois.
Kerkennah, vertes. Eaux tièdes. Kerkennah-Sfax.
Sfax-Hopital. Douche. Naissance.
Le mort dans son étui d'osier. Café-cage.
Muezzin-fenêtre. «Intervalle» (Paris vingtième). Poivriers.
Carthage-Tunis. Oranges. Feu d'écorses.
Mosaïques. Boites sous la terre. Enfance réduite.
Emiettement longitudinal.
Langue, grillage, Thermes. No man's land.
Théâtre. Peur. Voies sans issues. Voix de masques.
[...]
Marseille-Gènes. Escaliers.
Épanchement marée droite.
Carrare. «Inépuisable».
Cahiers blancs de neige.
Dante 1: Salle des lis. Portail. B. de Maiana (Firenze).
Dante 2: Cenacolo di S. Apollonia (Firenze).
Grosseto. Marina di Grosseto. Longue plate. Plumes.
Canal S. Rocco.
Rimbaud poudre froide.
Filets étrusques. Clips.
Hanches, deux froides. Nues. Étrusques internes.
Clip 1: Hôtel. Ruines hôtel. Rives.
Clip 2: Saison. Chute des pins. Aden, barques.
Sommeil. Marée face.
Folie. «Région neutre». Twombly.
Gènes-quais. Minuit. Ruptures de câbles.
[...]
Aix-Sallanche, ville brûlée». Angles morts.
Sallanche orage, nuit le jour. Panne. Toits de zinc.
Lac dit «Le Miroir». Neige tassée. Électrique.
Lac sec, long de Buech, comme un rail. Autoroute blanche.
Genève-transit. Genève-berges. Épaisseur mur végétal.
Genève-Puidoux-Chexbres. Algues lémaniques.
Hôtel-Signal. Deux soirs de fruits rouges, feu et pluie.
Montreux-rives à l'oiseau sur terrasse.
Montreux-Hagen. Figure indienne.
Lausanne-pointe. Oiseau vide, Lug.
Lausanne graviers. Les Signac, Seurat, études halos.
Chute face à la dynamite (Godard, fragments).
Game over. Lésion: «proche d'une paralysie». Maigreur.
Montreux-Chexbres. Rampe.
Lac. Verre en fusion froide, paquets.

[da: Non,: Le sonnet comme mystère formel.: contribution à l'ambiance photographique.]

Tunisi-consolato. Imposte.
Spiaggia di Marsa. Pellicola. Pozzi. Emorragie.
Cartagine-Dermech. Perdite di sangue. Porti.
Marsa-Cartagine. Immenso verde. «Città amorfa».
Cartagine-porta. Pendenza. Rue Matho. Forni.
Nabeul, impasse numero tre.
Kerkennah, verdi. Acque tiepide. Kerkennah-Sfax.
Sfax-Ospedale. Doccia. Nascita.
Il morto nel suo astuccio di vimini. Caffé-gabbia.
Muezzin-finestra. «Intervallo» (Parigi ventesimo). Alberi del pepe.
Cartagine-Tunisi. Arance. Fuoco di scorze.
Mosaici. Scatole sotto terra. Infanzia accorciata.
Sbriciolamento longitudinale.
Lingua, rete, Terme. No man's land.
Teatro. Paura. Strade senza sbocco. Voci di maschere.
[...]
Marsiglia-Genova. Scale.
Espansione marea destra.
Carrara. «Inesauribili». Quaderni bianchi di neve.
Dante 1: Sala dei gigli. Portale. B. de Maiana (Firenze).
Dante 2: Cenacolo di S. Apollonia (Firenze).
Grosseto. Marina di Grosseto. Lunga chiatta. penne.
Canale S. Rocco.
Rimbaud polvere fredda.
Listelli etruschi. Clip.
Fianchi, freddi due. Nudi. Etruschi interni.
Clip 1: Hotel. Rovine hotel. Rive.
Clip 2: Stagione. Caduta dei pini. Aden, barche.
Sonno. Marea fronte.
Follia. «Regione neutra». Twombly.
Genova-molo. Mezzanotte. Rottura di cavi.
[...]
Aix-Sallanche, «città bruciata». Angoli morti.
Sallanche temporale, notte il giorno. Guasto. Tetti di zinco.
Lago detto «Lo Specchio». Neve ammucciata. Elettrico.
Lago secco, lungo il Buech, come una rotaia. Autostrada bianca.
Ginevra-transito. Ginevra-gli argini. Spessore muro vegetale.
Ginevra-Puidoux-Chexbres. Alghe lemaniche.
Hotel Signal. Due sere di frutti rossi, fuoco e pioggia.
Montreux-le rive con l'uccello sul terrazzo.
Montreux-Hagen. Figura indiana.
Losanna-punta. Uccello vuoto, Lug.
Losanna ghiaia. I Signac, Seurat, studi aloni.
Caduta di fronte alla dinamite (Godard, frammenti).
Game over. Lesione: «vicino a una paralisi». Magrezza.
Montreux-Chexbres. Ringhiera.
Lago. Vetro in fusione fredda, pacchetti.

Jean-Michel Espitallier

Quelque chose plutôt que rien
Tout plutôt que quelque chose
Tout le rien dans chaque rien
Rien du tout plutôt que rien
Tout le tout dans quelque chose
Tout le tout dans chaque rien
Quelque chose plutôt que tout
Rien du tout dans quelque chose
Chaque rien est le rien du tout
Un peu de rien dans toute chose
Dans rien quelque chose du tout
Pas de tout sans quelque chose
Pas de tout sans un peu de rien
Quelque chose dans chaque tout
Quelque chose de rien dans chaque chose
Quelque chose du tout dans chaque rien
Pas de rien est quelque chose
Pas de rien sans tout le rien
Pas de rien sans un peu du tout
Rien est quelque chose de rien du tout
Un peu de tout dans chaque rien
Tout rien dans chaque rien du tout
Pas de rien sans quelque chose
Pas de chose sans quelque rien
Tout le tout dans le rien du tout
Tout est dans tout le rien
Tout plutôt que rien
Rien plutôt que quelque chose
Tout plutôt que rien du tout
Rien plutôt que rien du tout

[da: Le Théorème d’Espitallier]

Qualche cosa piuttosto che niente
Tutto piuttosto che qualche cosa
Tutto il niente in ogni niente
Niente del tutto piuttosto che niente
Tutto il tutto in qualche cosa
Tutto il tutto in ogni niente
Qualche cosa piuttosto che tutto
Niente del tutto in qualche cosa
Ciascun niente è il niente del tutto
Un po’ di niente in tutte le cose
In niente qualcosa del tutto
Niente tutto senza qualche cosa
Niente tutto senza un po’ di niente
Qualche cosa in ogni tutto
Qualcosa di niente in ogni cosa
Qualcosa del tutto in ogni niente
Nessun niente è qualche cosa
Nessun niente senza tutto il niente
Nessun niente senza un po’ del tutto
Niente è qualche cosa del tutto da niente
Un po’ di tutto in ogni niente
Tutti i niente in ogni niente del tutto
Nessun niente senza qualche cosa
Niente cose senza qualche niente
Tutto il tutto nel niente del tutto
Tutto è in tutto il niente
Tutto piuttosto che niente
Niente piuttosto che qualcosa
Tutto piuttosto che niente del tutto
Niente piuttosto che niente del tutto

TOC SHOW ONE (extraits)
De quelques héros modernes

Homme montré. Homme vu regardant. Femme montrée vue. Homme célèbre quinze secondes. Témoin témoignant avoir vu. Homme filmé regardant. Nous n'habitions plus là au moment des faits. On ne s'est rendu pas compte de rien. Homme entendu dire ne pas avoir voulu écouter. **(«Nous venons de l'apprendre.»)** Spécialiste écouté dire se contenter d'expliquer. Femme montrée montrant l'endroit où furent les disparus. [Excellente fin de journée, monsieur Espitallier.] Si on nous avait dit ça. Commentateur montré ayant vu des personnes ayant vu. Femme montrée ayant été témoin. Il va falloir faire quelque chose. Témoin montré ayant vu. Ménagère de quarante-sept ans. Témoin montré montrant. Femme montrée cachée. Groupe de femmes filmées se montrant cachées. Femmes cachées montrées se voyant montrées. Voisin célèbre onze seconds. Interrogée n'ayant pas vu. Groupe d'hommes vus se voyant montrés. J'emmenais ma fille à l'école. Commentateur ayant vu des témoins. Proche montré se montrant montré. **(«Nous venons tout juste de l'apprendre.»)** Homme montré montrant ne pas vouloir être montré. Homme vu parler puis pleurer puis montré ne pas vouloir se montrer pleurer. C'est terrible. C'est affreux. Nous avons beaucoup ri. Voisin montré se montrant voisin ne regardant jamais les voisins. [Une excellente fin de journée, monsieur Espitallier.] Homme présenté parlant. **(«Nous vous le disions en commençant ce journal»)** Homme vu dire vouloir comprendre. Victime filmée retrouvée. Commentateur ayant vu un voisin n'ayant rien vu rien entendu. [Nous vous souhaitons une excellente fin de journée, monsieur Espitallier.] Familier montré ne s'étant jamais douté. Spécialiste montré dire comprendre. Expert montré consulté. Il était plutôt sympathique. Témoin écouté dire ne s'être jamais douté. Groupe vu se voyant montré. **(«Nous apprenons à l'instant.»)** Homme montré regardant sa femme montrée regardant. Homme se montrant vu montré se montrant montrant. Témoin témoignant avoir été témoin. **(«À l'instant où je vous parle.»)** Spectateur célèbre dix-huit secondes. Père de la victime montré montrant sa colère. Un grand bruit. On a vu un flash. Homme montré interrogé. Passants vus se regardant vus se regardant. On n'a rien vu venir. [Je vous souhaite une excellente fin de journée, monsieur Espitallier.] Homme montré se montrant travaillant montré. On a tout vu. Voisin célèbre dix-huit secondes. Voisin montré certifiant n'avoir jamais rien vu. Couple filmé et écouté dire. Foule montrée regardant un homme en vue caché. Homme montrant montré. Homme montré montré. On n'était pas au courant. Groupe filmé écouté dire. Homme voulant garder l'anonymat célèbre quinze secondes. Femme montrée montrant un endroit montré. [Excellente fin de journée, monsieur Espitallier.] Acteur de l'événement montré en acteur d'événement. **(«Depuis l'endroit où je me trouve.»)** Femme vue interroger un témoin montré sangloter. Victime montrée absente. Ça avait l'air tout calme. [Je vous souhaite une excellente fin de journée, monsieur Espitallier.] Responsable vu s'expliquant. Vedette montrée se croyant non montrée. Témoin montré prouvant être montré témoin. Ménagère de cinquante-deux ans non montrée. (Suite page 87)

[da: Le Théorème d’Espitallier]

TOC SHOW ONE (extraits)

Di qualche eroe moderno

Mostrato uomo. Visto uomo mentre guarda. Mostrata donna vista. Uomo celebre quindici secondi. Testimone mentre testimonia di aver visto. Ripreso uomo mentre guarda. Non abitavamo più là al momento dei fatti. Non ci siamo resi conto di niente. Sentito uomo dire di non aver voluto ascoltare. **(«L’abbiamo appena saputo.»)** Ascoltato specialista affermare di accontentarsi di spiegare. Mostrata donna mentre mostra il luogo in cui furono visti gli scomparsi. [Eccellente fine giornata, signor Espitallier.] Se ce l’avessero detto. Mostrato commentatore che ha visto delle persone che hanno visto. Mostrata donna che è stata testimone. Bisogna fare qualcosa. Mostrato testimone che ha visto. Casalinga di quarantasette anni. Mostrato testimone mentre mostra. Mostrata donna nascosta. Ripreso gruppo di donne mentre si mostrano nascoste. Mostrate donne nascoste mentre si vedono mostrate. Vicino celebre undici secondi. Interrogata che non ha visto. Visto gruppo di uomini mentre si vedono mostrati. Portavo mia figlia a scuola. Commentatore che ha visto dei testimoni. Mostrato parente mentre si mostra mostrato. **(«L’abbiamo saputo solo adesso.»)** Mostrato uomo mentre mostra di non voler essere mostrato. Visto uomo parlare poi piangere poi mostrato piangere e parlare poi mostrato non voler farsi vedere piangere. È terribile. È orribile. Abbiamo riso molto. Mostrato vicino mentre si presenta come vicino che non osserva mai i vicini. [Un’eccellente fine giornata, signor Espitallier.] Presentato uomo che parla. **(«Ve lo dicevamo cominciando queste notizie.»)** Visto uomo affermare di voler comprendere. Ripresa vittima ritrovata. Commentatore che ha visto un vicino che non ha visto niente sentito niente. [Le auguriamo un’eccellente fine giornata, signor Espitallier.] Mostrato familiare che non ha mai sospettato. Mostrato specialista affermare di comprendere. Mostrato esperto consultato. Era piuttosto simpatico. Ascoltato testimone affermare di non aver mai sospettato. Visto gruppo che si vede mostrato. **(«Veniamo a sapere solo adesso.»)** Mostrato uomo mentre guarda la moglie mostrata mentre guarda. Mostrato uomo che si mostra visto mentre si mostra che mostra. Testimone mentre testimonia di essere stato testimone. **(«Nel momento in cui vi parlo.»)** Spettatore celebre diciotto secondi. Mostrato padre della vittima mentre mostra la sua collera. Un grande rumore. Abbiamo visto un flash. Mostrato uomo interrogato. Visti passanti che si guardano visti mentre si guardano. Non abbiamo visto arrivare niente. [Le auguro un’eccellente fine giornata, signor Espitallier.] Mostrato uomo mentre si mostra osservato al lavoro. Abbiamo visto tutto. Vicino celebre diciotto secondi. Mostrato vicino mentre certifica di non aver mai visto niente. Ripresa coppia e ascoltata parlare. Mostrata folla mentre guarda un uomo in vista nascosto. Mostrato uomo mentre mostra. Mostrato uomo mostrato. Non eravamo al corrente. Ripreso gruppo mentre ascolta parlare. Uomo che vuole mantenere l’anonimato celebre quindici secondi. Mostrata donna mentre mostra un luogo mostrato. [Eccellente fine giornata, signor Espitallier.] Mostrato attore dell’avvenimento in qualità di attore dell’avvenimento. **(«Dal luogo dove mi trovo.»)** Vista donna interrogare un testimone mostrato mentre singhiozza. Mostrata vittima assente. Sembrava tutto molto calmo. [Le auguro un’eccellente fine giornata, signor Espitallier.] Visto responsabile mentre si spiega. Mostrato divo che non si credeva ripreso. Mostrato testimone mentre prova ad essere mostrato testimone. Casalinga di cinquantadue anni non fatta vedere. (Il seguito pagina 87)

DE LA GUERRE CIVILE

Les amis des amis des amis de mes amis sont mes amis
Les amis des amis des amis de mes ennemis sont mes ennemis
Les ennemis des ennemis des ennemis de mes ennemis sont mes amis
Les amis des amis des ennemis de mes ennemis sont mes amis
Les amis des amis des ennemis de mes amis sont mes ennemis
Les ennemis des ennemis des ennemis de mes amis sont mes ennemis
Les ennemis des ennemis des amis de mes amis sont mes amis
Les amis des ennemis des amis de mes ennemis sont mes amis
Les amis des ennemis des ennemis de mes ennemis sont mes ennemis
Les ennemis des ennemis des amis de mes ennemis sont mes ennemis
Les ennemis des amis des amis de mes amis sont mes ennemis
Les ennemis des amis des ennemis de mes amis sont mes amis
Les amis des ennemis des ennemis de mes amis sont mes amis
Les amis des ennemis des amis de mes amis sont mes ennemis
Les ennemis des amis des ennemis de mes ennemis sont mes ennemis
Les ennemis des amis des amis de mes ennemis sont mes amis

(J'aimerais avoir à ne pas vous le répéter)

[da: Le Théorème d’Espitallier]

DELLA GUERRA CIVILE

Gli amici degli amici degli amici dei miei amici sono miei amici
Gli amici degli amici degli amici dei miei nemici sono miei nemici
I nemici dei nemici dei nemici dei miei nemici sono miei amici
Gli amici degli amici dei nemici dei miei nemici sono miei amici
Gli amici degli amici dei nemici dei miei amici sono miei nemici
I nemici dei nemici dei nemici dei miei amici sono miei nemici
I nemici dei nemici degli amici dei miei amici sono miei amici
Gli amici dei nemici degli amici dei miei nemici sono miei amici
Gli amici dei nemici dei nemici dei miei nemici sono miei nemici
I nemici dei nemici degli amici dei miei nemici sono miei nemici
I nemici degli amici degli amici dei miei amici sono miei nemici
I nemici degli amici dei nemici dei miei amici sono miei amici
Gli amici dei nemici dei nemici dei miei amici sono miei amici
Gli amici dei nemici degli amici dei miei amici sono miei nemici
I nemici degli amici dei nemici dei miei nemici sono miei nemici
I nemici degli amici degli amici dei miei nemici sono miei amici

(Mi piacerebbe non dovervelo ripetere)

NUMÉROS DE ROIS

Clotaire I^{er1} dernier fils de Clovis I^{er2} père de Thierry I^{er3} demi-frère de Childebert I^{er4} oncle de Chilpéric I^{er5} père de Clotaire II⁶ père de Caribert II⁷ demi-frère de Dagobert I^{er8} père de Clovis II⁹ père de Thierry III¹⁰ grand frère de Childéric II¹¹ gendre de Sigebert III¹² père de Dagobert II¹³ cousin de Chilpéric II¹⁴ père de Childéric III¹⁵ petit-neveu de Clotaire III¹⁶ grand frère de Thierry III¹⁷ père de Childebert III¹⁸ père de Dagobert III¹⁹ peut-être père de Thierry IV²⁰ petit-neveu de Clovis IV²¹ cousin germain de Clovis III²² arrière-petit-neveu de Thierry II²³ fils de Childebert II²⁴ neveu de Caribert I^{er25} arrière-petit-fils de Childéric I^{er26} grand-père de Clotaire I^{er27}.

¹ Petit-fils de Childéric I^{er}.

² Père de Clotaire I^{er}.

³ Fils de Clovis I^{er}.

⁴ Demi-frère de Thierry I^{er}.

⁵ Nipote de Childebert I^{er}.

⁶ Fils de Chilpéric I^{er}.

⁷ Fils de Clotaire II.

⁸ Demi-frère de Caribert II.

⁹ Fils de Dagobert I^{er}.

¹⁰ Petit-fils de Dagobert I^{er}.

¹¹ Petit frère de Thierry III.

¹² Beau-père de Childéric II.

¹³ Fils de Sigebert III.

¹⁴ Cousin de Dagobert II.

¹⁵ Fils de Chilpéric II.

¹⁶ Grand-oncle de Childéric III.

¹⁷ Petit frère de Clotaire III.

¹⁸ Fils de Thierry III.

¹⁹ Fils de Childebert III.

²⁰ Fils probable de Dagobert III.

²¹ Grand-oncle de Thierry IV.

²² Cousin germain de Clovis IV.

²³ Arrière-grand-oncle de Clovis III.

²⁴ Père de Thierry II.

²⁵ Oncle de Childebert II.

²⁶ Arrière-grand-père de Caribert I^{er}.

²⁷ Voir note 1.

[da: Le Théorème d’Espitallier]

NUMERI DI RE

Clotario I¹ ultimo figlio di Clodoveo I² padre di Teodorico I³ demi-frère di Childeberto I⁴ zio di Chilperico I⁵ padre di Clotario II⁶ padre di Cariberto II⁷ fratellastro di Dagoberto I⁸ padre di Clodoveo II⁹ padre di Teodorico III¹⁰ fratello maggiore di Childerico II¹¹ genero di Sigeberto III¹² padre di Dagoberto II¹³ cugino di Chilperico II¹⁴ padre di Childerico III¹⁵ nipote di Clotario III¹⁶ fratello maggiore di Teodorico III¹⁷ padre di Childeberto III¹⁸ padre di Dagoberto III¹⁹ probabilmente padre di Teodorico IV²⁰ nipote di Clodoveo IV²¹ cugino germano di Clodoveo III²² pronipote di Teodorico II²³ figlio di Childeberto II²⁴ nipote di Cariberto I²⁵ pronipote di Childerico I²⁶ nonno di Clotario I²⁷.

¹ Nipote di Childerico I.

² Padre di Clotario I.

³ Figlio di Clodoveo I.

⁴ Fratellastro di Teodorico I.

⁵ Nipote di Childeberto I.

⁶ Figlio di Chilperico I.

⁷ Figlio di Clotario II.

⁸ Fratellastro di Cariberto II.

⁹ Figlio di Dagoberto I.

¹⁰ Nipote di Dagoberto I.

¹¹ Fratello minore di Teodorico III.

¹² Suocero di Childerico II.

¹³ Figlio di Sigeberto III.

¹⁴ Cugino di Dagoberto II.

¹⁵ Figlio di Chilperico II.

¹⁶ Prozio di Childerico III.

¹⁷ Fratellastro di Clotario III.

¹⁸ Figlio di Teodorico III.

¹⁹ Figlio di Childeberto III.

²⁰ Probabile figlio di Dagoberto III.

²¹ Prozio di Teodorico IV.

²² Cugino germano di Clodoveo IV.

²³ Fratello del nonno di Clodoveo III.

²⁴ Padre di Teodorico II.

²⁵ Zio di Childeberto II.

²⁶ Bisnonno di Cariberto I.

²⁷ Vedi nota 1.

(COMPTER) reprise

longueur des arbres je reprends

je reprends la longueur des murs

les lampes je reprends

armes je les reprends

drapeaux à plis je les reprends

le poids des livres je reprends

les allumettes je reprends

je reprends les ballots à plis

je reprends les soldats des livres

pain de sucre je le reprends

je reprends les peignes

les rames de papier je les reprends

je reprends les livres

les fils je les reprends

arbres je reprends

soldats je reprends

livres je les reprends

je reprends les plis

je reprends un fût

une somme d'argent je la reprends

les balles, le coton je reprends

je reprends les citernes

je reprends les boutons

ballot de nacre je reprends

poids des barriques je reprends

je reprends les briques

je reprends les livres

les soldats de briques je les reprends

longueur d'un mur

poids d'un ballot

le poids des briques

je reprends les plots

je reprends

des livres, des soldats, des arbres

des allumettes

drapeaux

une somme d'argent

je reprends

les arbres, les soldats, les flèches je les reprends

les briques je reprends je reprends les briques
arbres, soldats, briques, poids des barriques
les clefs je les reprends
le poids des briques je les reprends

un mur
balles de cuir
je reprends

je reprends sacs et paquets
je reprends boules de cuivre
je reprends les cartes à jouer
les becs je les reprends

je reprends les cuirs
je reprends les cires
je reprends les craies
je reprends

je reprends les cuirs
je reprends les cires
je reprends les moutons d'après

[da: Le Théorème d’Espitallier]

(CONTARE) ripresa

lunghezza degli alberi riprendo

riprendo la lunghezza dei muri

i lumi riprendo

armi le riprendo

bandiere a pieghe le riprendo

il peso dei libri riprendo

i fiammiferi riprendo

riprendo i fagotti a pieghe

riprendo i soldati dei libri

pan di zucchero lo riprendo

riprendo i pettini

le risme di carta le riprendo

riprendo i libri

i fili li riprendo

alberi riprendo

soldati riprendo

libri li riprendo

riprendo le pieghe

riprendo un fusto

una somma di denaro la riprendo

le balle, il cotone riprendo

riprendo le cisterne

riprendo i bottoni

fagotto di madreperla

peso delle botti riprendo

riprendo i mattoni

riprendo i libri

i soldati di mattoni li riprendo

lunghezza di un muro

peso di un fagotto

il peso dei mattoni

riprendo i morsetti

riprendo

dei libri, dei soldati, degli alberi

dei fiammiferi

bandiere

una somma di denaro

riprendo

gli alberi, i soldati, le frecce li riprendo

i mattoni riprendo riprendo i mattoni
alberi, soldati, mattoni, peso delle botti
le chiavi le riprendo
il peso dei mattoni lo riprendo

un muro

balle di pelle

riprendo

riprendo borse e pacchetti

riprendo palle di rame

riprendo le carte da gioco

i becchi li riprendo

riprendo le pelli

riprendo le cere

riprendo i gessi

riprendo

riprendo le pelli

riprendo le cere

riprendo le pecore di seguito

Christophe Tarkos

[...]

Bourre-le, bourre-lui la tête, barre-le, barre-lui la bouche, bourre-lui la bouche, bouche-lui la bouche, empêche-le de parler, bourre-lui la bouche, bourre-le, étouffe-le, barre-lui les yeux, bouche-lui les oreilles, cache-lui les yeux, empêche-le de voir, qu'il ne puisse plus voir, cache-lui la tête, enveloppe sa tête, enveloppe-le, bloque-le, bloque-lui les mouvements qu'il ne puisse pas s'échapper, enferme-le, serre-le, bourre-le, bloque-lui les bras, colle ses jambes, serre-lui les jambes, bourre-lui le cul, barre-lui les jambes, embarque-le, empêche-le de bouger, barre-le complètement pendant qu'il ne se forme pas, pour qu'il n'ait pas le temps de se former.

Lâche-le, laisse-le, détends-le, respire-le, respire-le à fond, laisse-le venir, ouvre-le, prends-lui le fonds, chope-le, laisse-le approcher et chope-le, avale-le, enlève-le, détache-le, sors-le de là, prends-le à fond, sépare-le, détache-le de lui, sors-le de lui, avale-le, hume-le, prends-le dans le nez, ravale-le par le nez, inspire-le, respire-le, aspire-le, enlève-le complètement pendant qu'il n'a pas le temps de se former, pour qu'il ne se forme pas. Je suis les relations telles qu'elles sont. Je serais une machine face au capitalisme.

Les nappes sont des substances, les substances sont des notions, les notions sont bourrées, les bourrés sont des balanciers, les balanciers sont des liquides, les liquides sont des produits, les produits sont des confusions, les confusions sont des entournements, les entournements sont des substances, les substances sont des confusions sexuelles, les confusions sexuelles sont des intellectualisations, les intellectualisations sont des systèmes, les systèmes sont des phonèmes, les phonèmes sont des engorgements, les engorgements sont des bourgeons, les bourgeons sont des phases, les phases sont des bordées, les bordées sont des balourdises, les balourdises sont des appareils, les appareils sont des moteurs, les moteurs sont des terreurs, les terreurs sont des polices, les polices sont des éparpillements, les éparpillements sont des terrains, les terrains sont des machines lourdes, les machines lourdes sont des bâtiments, les bâtiments sont des structures, les structures sont des nuées, les nuées sont des baves, les baves sont des substances, les substances sont des formations, les formations sont des renfermements, les renfermements sont des dangérosités, les dangérosités sont des sacs hermétiques, les sacs hermétiques sont des bulles, les bulles sont des constructions, les constructions sont des fermentations, les fermentations sont des phases, les phases sont des soudards, les soudards sont des reformulés, les reformulés sont des odeurs, les odeurs sont des odeurs de fiente, les odeurs de fiente sont des fientes, les fientes sont des courages, les courages sont des endoloris, les endoloris sont des délations, les délations sont des doublures, les doublures sont des données, les données sont des immeubles, les immeubles sont des éparpillements, les éparpillements sont des contrôles, les contrôles sont des attentions, les attentions sont des opérations, les opérations sont des effondrements, les effondrements sont des manquements, les manquements sont des lacs, les lacs sont des poches, les poches sont des trous, les trous sont des engloutissements, les engloutissements sont des échappatoires, les échappatoires sont des nages, les nages sont des emplacements, les emplacements sont des formes rondes, les formes rondes sont des accroches, les accroches sont des pendules, les pendules sont des dévidés, les dévidés sont des appareillages, les appareillages sont des fous, les fous sont des clochards, les clochards sont des baves, les baves sont des endroits où se trouve un peu de la pensée.

[...]

[da: PAN]

[...]

Riempilo, riempi gli la testa, chiudilo, chiudigli la bocca, riempi gli la bocca, tappagli la bocca, impediscigli di parlare, riempi gli la bocca, riempilo, soffocalo, chiudigli gli occhi, tappagli le orecchie, nascondigli gli occhi, impediscigli di vedere, che non possa più vedere, nascondigli la testa, avvolgigli la testa, avvolgilo, bloccalo, bloccagli i movimenti che non possa scappare, rinchiudilo, stringilo, riempilo, bloccagli le braccia, incollagli le gambe, stringigli le gambe, riempi gli il culo, chiudigli le gambe, imbarcalo, impediscigli di muoversi, chiudilo completamente quando ancora non si forma, perché non abbia il tempo di formarsi.

Mollalo, lascialo, distendilo, respiralo, respiralo a fondo, lascialo venire, aprilo, prendigli il fondo, beccalo, lascialo avvicinare e beccalo, inghiottilo, strappalo, staccalo, fallo uscire di lì, prendilo a fondo, separalo, staccalo da sé, fallo uscire di sé, inghiottilo, fiutalo, prendilo nel naso, ringhiottilo per il naso, ispiralo, respiralo, aspiralo, strappalo completamente quando ancora non ha il tempo per formarsi, perché non si formi. Seguo le relazioni per come sono. Sarei una macchina di fronte al capitalismo.

Le coltri sono delle sostanze, le sostanze sono delle nozioni, le nozioni sono ripiene, i ripieni sono dei bilancieri, i bilancieri sono dei liquidi, i liquidi sono dei prodotti, i prodotti sono delle confusioni, le confusioni sono degli attorniamenti, gli attorniamenti sono delle sostanze, le sostanze sono delle confusioni sessuali, le confusioni sessuali sono delle intellettualizzazioni, le intellettualizzazioni sono dei sistemi, i sistemi sono dei fonemi, i fonemi sono degli intasamenti, gli intasamenti sono dei germogli, i germogli sono delle fasi, le fasi sono delle bordate, le bordate sono delle balordaggini, le balordaggini sono degli apparecchi, gli apparecchi sono dei motori, i motori sono dei terrori, i terrori sono delle polizie, le polizie sono degli sparpagliamenti, gli sparpagliamenti sono dei terreni, i terreni sono delle macchine pesanti, le macchine pesanti sono dei fabbricati, i fabbricati sono delle strutture, le strutture sono delle nubi, le nubi sono delle sbavature, le sbavature sono delle sostanze, le sostanze sono delle formazioni, le formazioni sono dei racchiudimenti, i racchiudimenti sono delle pericolosità, le pericolosità sono delle sacche ermetiche, le sacche ermetiche sono delle bolle, le bolle sono delle costruzioni, le costruzioni sono delle fermentazioni, le fermentazioni sono delle fasi, le fasi sono dei mercenari, i mercenari sono dei riformulati, i riformulati sono degli odori, gli odori sono degli odori di sterco, gli odori di sterco sono sterchi, gli sterchi sono dei coraggi, i coraggi sono degli indolenziti, gli indolenziti sono delle delazioni, le delazioni sono delle fodere, le fodere sono dei dati, i dati sono degli immobili, gli immobili sono degli sparpagliamenti, gli sparpagliamenti sono dei controlli, i controlli sono delle attenzioni, le attenzioni sono delle operazioni, le operazioni sono dei crolli, i crolli sono delle mancanze, le mancanze sono dei laghi, i laghi sono delle tasche, le tasche sono dei buchi, i buchi sono degli inghiottimenti, gli inghiottimenti sono delle scappatoie, le scappatoie sono dei modi di nuotare, i modi di nuotare sono delle collocazioni, le collocazioni sono delle forme rotonde, le forme rotonde sono degli agganci, gli agganci sono delle pendole, le pendole sono delle cose srotolate, le cose srotolate sono delle apparecchiature, le apparecchiature sono dei pazzi, i pazzi sono dei barboni, i barboni sono delle sbavature, le sbavature sono dei posti in cui si trova un po' di pensiero.

[...]

UN BAISER

Un baiser. Ils s’embrassent. Il prend sa bouche dans sa bouche, elle prend sa bouche dans sa bouche, ils s’embrassent. Il ouvre ses lèvres à sa bouche, à sa langue, elle ouvre ses lèvres à ses lèvres, à sa bouche, à sa langue, elle tourne sa langue dans sa bouche, il tourne sa langue dans sa bouche, il découvre son baiser, elle découvre la sensation de son baiser, sa langue douce dans sa bouche, sa langue douce contre sa langue, il enveloppe sa langue dans sa langue, il la mélange, elle tourne sa langue contre sa langue, ils s’embrassent, elle la mélange, ils se mélangent, elle donne sa bouche à sa bouche, il donne sa bouche à sa bouche, ils se donnent, un baiser, elle lui donne un baiser et sa langue, il caresse sa langue dans sa bouche, elle caresse sa langue dans sa bouche, elle le laisse entrer, il la laisse entrer, ils s’aiment, sa langue est dans sa bouche, elle met sa langue dans sa bouche, ses lèvres sont collées contre ses lèvres, elle caresse sa langue contre sa langue qui tourne dans sa bouche contre sa langue, caresse sa langue contre sa langue chaude et donnée, il met sa langue dans sa bouche, ils s’aiment, ils s’embrassent.

[da: PAN]

UN BACIO

Un bacio. Si baciano. Lui prende la bocca in bocca, lei prende la bocca in bocca, si baciano. Lui apre le labbra alla bocca, alla lingua, lei apre le labbra alle labbra, alla bocca, alla lingua, lei ruota la lingua nella bocca, lui ruota la lingua nella bocca, lui scopre il bacio, lei scopre la sensazione del bacio, la lingua dolce in bocca, la sua lingua dolce contro la lingua, lui avvolge la lingua nella lingua, la mescola, lei ruota la lingua contro la lingua, si baciano, lei la mescola, si mescolano, lei dà la bocca alla bocca, lui dà la bocca alla bocca, si danno un bacio, lei dà un bacio e la lingua, lui carezza la lingua in bocca, lei carezza la lingua in bocca, lei lo lascia entrare, lui la lascia entrare, si amano, la lingua è in bocca, lei mette la lingua in bocca, le labbra sono incollate contro le labbra, lei carezza la lingua contro la lingua che ruota in bocca contro la lingua, carezza la lingua contro la lingua calda e donata, lui mette la lingua nella bocca, si amano, si baciano.

DROGUE

La drogue est bonne. Drogué sait le lien. Drogué sait la bonne est drogue. Il l'aime. La drogue est bonne. La drogue donne. Drogué sait, va vers la bonne drogue. La drogue bonne donne du bonheur. Drogué a vu le lien. La drogue est bonne à Drogué. Drogué sait aller au bon. La vie va vers le bon. L'aime. Connaît le lien entre Drogué et le bon de la bonne drogue. Drogué va vers la bonne drogue. La drogue sait donner. Drogué a un lien avec la drogue. La drogue donne. Drogué connaît. La drogue est bonne à donner a Drogué. La drogue est bonne, la drogue est vraiment bonne, est un bonheur.

DROGUE

Drogué va vers le bonheur. Le bonheur va vers la bonne drogue. Drogué sait le lien entre le bonheur. La drogue aime le bonheur. La drogue donne à Drogué. Drogué sait le lien entre l'amour et le bonheur. Le bon lien. Le lien qui aime le bien. Il aime. Drogué sait où est la bonne drogue. Drogué sait comment trouver le bon. Sait le bon. C'est bon de savoir où est le bon. Drogué sait trouver la bonne. La bonne est la drogue. La drogue est bonne à donner. C'est bon de donner la drogue. C'est un bonheur de droguer si bonne. Drogué sait le bonheur do donner. Le lien à l'envie de la vie la viequi veut le bonheur. La drogue est bonne. Drogué sait le lien entre le bon et la drogue. Le bon est drogué. Drogué est bon.

[da: oui]

DROGA

La droga è buona. Drogato sa il legame. Drogato sa la buona è droga. La ama. La droga è buona. La droga dona. Drogato sa, va verso la buona droga. La droga buona dona felicità. Drogato ha visto il legame. La droga è buona per Drogato. Drogato sa andare al bene. La vita va verso il bene. L'ama. Conosce il legame tra Drogato e il bene della buona droga. Drogato dona buona droga. Drogato va verso la buona droga. La droga sa dare. Drogato ha un legame con la droga. La droga dona. Drogato conosce. La droga è buona da dare a Drogato. La droga è buona, la droga è veramente buona, è una felicità.

DROGA

Drogato va verso la felicità. La felicità va verso la buona droga. Drogato sa il legame tra la felicità. La droga ama la felicità. La droga dà a Drogato. Drogato sa il legame tra l'amore e la felicità. Il buon legame. Il legame che ama il legame. Ama. Drogato sa dov'è la buona droga. Drogato sa come trovare il bene. Sa il bene. È bene sapere dov'è il bene. Drogato sa trovare la buona. La buona è la droga. La droga è buona da dare. È bene dare la droga. È una felicità il drogarsi così buona. Drogato sa la felicità di dare. Il legame con la voglia della vita la vita che vuole la felicità. La droga è buona. Drogato sa il legame tra il bene e la droga. Il bene è drogato. Drogato è bene.

OP LE BALLON OP

Il ouvre le sachet en plastique, prend l'un des ballons du sachet, un ballon bleu, porte l'embouchure du ballon de baudruche bleu dégonflé à sa bouche, et la maintient serrée entre ses lèvres et son poing, et souffle. Pfff, pfff, pfff. Le ballon est alors aussi gros qu'une patate. Il souffle dans le ballon. pfff, pfff, pfff. Le ballon, alors, est aussi grand que son visage. Il souffle dans le ballon. pfff, pfff, pfff. Le ballon est alors aussi gros que sa tête. Le ballon gonflé est de la même grosseur et de la même rondeur que sa tête. Le ballon est pareil à sa tête. Il souffle dans le ballon, pfff, pfff, pfff, comme dans une trompette.

[da: oui]

HOP P HOP P IL PALLONCINO

Apri il sacchetto di plastica, prendi uno dei palloncini dal sacchetto, un palloncino blu, porta l'imboccatura del palloncino di pellicola blu sgonfiato alla bocca, e la tieni stretta tra le labbra e il pugno, e soffia. Pfff, pfff, pfff. Il palloncino allora diventa grosso come una patata. Soffia nel palloncino. pfff, pfff, pfff. Il palloncino, allora, diventa grosso come la faccia. Soffia nel palloncino. pfff, pfff, pfff. Il palloncino allora diventa grosso come la testa. Il palloncino gonfiato è della stessa grandezza e della stessa rotondità della testa. Il palloncino è simile alla testa. Soffia nel palloncino, pfff, pfff, pfff, come in una tromba.

Note bibliografiche

Alferi, Pierre È nato a Parigi nel 1963. Negli anni Ottanta ha fondato con Suzanne Doppelt la rivista *Détail*, e nel 1995, con Olivier Cadiot, la *Revue de littérature générale* (due numeri pubblicati da P.O.L.). Dopo aver pubblicato scritti di impostazione variamente filosofico-estetica, *Guillaume d'Ockham* (Minuit, 1989) e *Chercher une phrase* (Christian Bourgois, 1991), la sua produzione si sposta decisamente verso la ricerca poetica: *Les allures naturelles* (P.O.L., 1991), *Le chemin familial du poisson combatif* (P.O.L., 1992), *Kub Or* (in collaborazione con S. Doppelt, P.O.L., 1994), *Sentimentale journée* (P.O.L., 1997), *Des enfants et des monstres* (P.O.L., 2004), *La voie des airs* (P.O.L., 2004). Ha scritto anche due romanzi: *Fmn* (P.O.L., 1994) e *Le cinéma des familles* (P.O.L., 1999). Recentemente ha lavorato a cortometraggi e video, *Films parlants/cinépôèmes* (2003) e *Intime* (2004). Ha collaborato con il musicista Rodolphe Burger al progetto “Kat onoma” per la realizzazione di *performance* varie e la registrazione di dischi. Ha inoltre tradotto poeti anglosassoni contemporanei, e autori come John Donne, Giorgio Agamben e Meyer Schapiro.

Cadiot, Olivier È nato a Parigi nel 1956. Nel 1988 pubblica *L'art poétique*, raccolta fra le più influenti di quegli anni. Per il compositore Pascal Dusapin scrive alcuni pezzi brevi e il testo per l'opera *Roméo & Juliette*, adattata poi in volume nel 1989. A partire dal 1993 pubblica una serie di testi costruiti al limite del genere romanzesco: *Futur, ancien, fugitif* (1993), *Le colonel des Zouaves* (1997), *Retour définitif et durable de l'être aimé* (2002), *Fairy queen* (2002) e *14.01.02* (2004). Per il teatro ha realizzato numerosi adattamenti delle sue opere letterarie. Importante, anche il suo lavoro nel campo delle riviste: nel 1995 fonda insieme a Pierre Alferi la *Revue de littérature générale*, che sopravviverà per due soli numeri, ma segnerà un fondamentale momento di riflessione sulle nuove poetiche sperimentali. Recentemente ha partecipato al progetto della nuova traduzione della Bibbia, insieme ai più importanti rappresentanti della poesia francese (sua la traduzione dei *Salmi* e del *Cantico dei cantici*).

Espitallier, Jean-Michel È nato nel 1957 a Barcelonnette. Vive e lavora a Parigi, dove svolge un'intensa attività editoriale e letteraria. Dirige con Vannina Maestri e Jacques Sivan la rivista *Java* e collabora al *Magazine littéraire* dove, in particolare, ha coordinato il numero dedicato alla “Nouvelle poésie française” nel marzo 2001. Oltre a quella editoriale, organizza e partecipa a numerose letture sia in Francia che all'estero. Ha pubblicato: *Ponts de frappe* (Fourbis, 1995), *Gasoil: prises de guerre* (Flammarion, 2000), *Fantaisie bouchère* (Derrière la salle de bain, 2001) e recentemente *Le Théorème d'Espitallier* (Flammarion, 2003). Sua anche la curatela di una significativa e controversa antologia di poesia contemporanea, *Pièces détachées: une anthologie de la poésie française aujourd'hui* (Pocket, 2000).

Game, Jérôme È nato a Parigi nel 1971. Ha pubblicato: *Tension* (Fischbacher, 2000), *Polyèdre, suivi de La tête bande* (Voix, 2001), *Corpse&Cinéma* (CC-CP Press, Cambridge, 2002), *Tout un travail* (Fidel Antelme X, 2003), *I WISH I WAS GUILTY I* (Voix, 2003), *écrire à même les choses* (Inventaire/Invention, 2004). Presente in molte riviste, in particolare: “Action poétique”, “Tinja”, “Art press”, “Critique”, “Quaderno”, “Boxon”, “Quid”, “Horlieu”, “Fusées”, “Doc(k)s”, “Java”. Ha tradotto poesia francese in inglese (Christophe Tarkos, Philippe Beck, Pascal Boulanger, Hubert Lucot, Christian Prigent, etc.) e curato la silloge *Dix poètes britanniques. Une anthologie pour aujourd’hui* (La polygraphe/Comp’Act, 2001). Articoli: *Actualité du moderne* (Magazine littéraire, marzo 2001, numero dedicato alla nuova poesia francese), *Pensée pensante: poésie* (Java, n. 21, dicembre 2000), *Le virtuel deleuzien: Cogito pour un moi dissout* (Barcla!, n. 15, novembre 2000), *Corps et cinéma* (Critique, n. 635, aprile 2000).

Gleize, Jean-Marie È nato a Parigi nel 1946, ma vive attualmente nell’Haute-Provence. È professore di Letteratura francese contemporanea all’École Normale Supérieure di Fontenay-aux-Roses, dove dirige anche il Centre d’études poétiques. Per la casa editrice Al Dante dirige la collana “Niok” e ha fondato *Nioques*, rivista di riferimento imprescindibile per la comprensione e per la diffusione dell’area della poesia contemporanea di sperimentazione. Ha pubblicato numerose opere di poesia: *États de la main mémoire* (1979), *Donnant lieu* (Lettres de casse, 1982), *Instances* (Collodion, 1985), *Game over* (La Main courante, 1986), *Léman*, (Seuil, coll. “Fiction & Cie.”, 1990), *Ils sortent* (La main courante, 1994), *Non* (Al Dante, 1999), *Néon* (Al Dante, 2004). È inoltre autore di importanti saggi e scritti vari, fra cui *Poésie et Figuration* (Seuil, 1983), l’introduzione alla lettura di *Francis Ponge* (Seuil, coll. “Les contemporains”, 1988), *A noir. Poésie et littéralité* (Seuil, 1992), *Le principe de nudité intégrale* (Seuil, coll. “Fiction & Cie.”, 1995), *Altitude zéro* (Ja-va, 1997), *Les chiens noirs de la prose* (Seuil, coll. “Fiction & Cie.”, 1999).

Hanna, Christophe È nato a Dakar (Senegal) nel 1970 e dal 1975 vive in Francia. Ha studiato prima Matematica e Fisica a Tolone, e poi Lettere a Aix-en-Provence e a Fontenay-aux-Roses (dal 1991 al 1997). Nel 1995, insieme a Thibaud Baldacci, Nicolas Peccoud et Guillaume Mezer, fonda la rivista *Jeub Jeub* (1995-1996). Nel 1998 entra nel comitato di redazione della rivista *Nioques*, diretta da Jean-Marie Gleize. Inizia la carriera universitaria con la pubblicazione della sua tesi su Francis Ponge, intitolata *Une vérité qui soit verte* (Al Dante, 2001). Segue un’importante raccolta di quattro saggi: *Poésie action directe* (Al Dante, 2003). Attualmente è ricercatore presso il Centre d’Étude Poétique de l’ENS-LSH a Lione, anch’esso diretto da Jean-Marie Gleize. Come poeta ha pubblicato: *Règles et commentaires* (Collodion, 1995) e *Petits poèmes en prose* (Al Dante, 1998).

Tarkos, Christophe È nato a Marsiglia nel 1964 ed è morto a Parigi il 30 novembre 2004, a causa di un tumore al cervello. Ha fondato e diretto insieme a Katalin Molnàr la rivista *Poézi prolétèr*, co-diretto *Quaderno* e pubblicato per qualche anno il bollettino *RR*. È autore di una decina di titoli: *L'oiseau vole* (L'évidence, 1995), *Le damier* (Aiou, 1995), *Morceaux choisis* (Les contemporains, 1996), *Le train* (Lucien Duel éditeur, 1996), *Processe* (Ulysse Fin de siècle éditions, 1996), *Ma langue est poétique* (Jean-Pierre Bobillot éditeur, 1996), *Oui* (Al Dante, 1996), *Caisses* (P.O.L., 1997), *Farine* (Aiou, 1997), *Le bâton* (Al Dante, 1998), *Le signe =* (P.O.L., 1999), *L'argent* (Al Dante, 1999), *La cage (opéra)* (Al Dante, 1999), *PAN* (P.O.L., 2000), *Anachronisme* (P.O.L., 2001). Si presentava da solo come un «fabbricante di poesie e di letture per improvvisazione, così, nell'aria. Poeta della lettura».