

# LETTERE SULLA POST-POESIA

di Dieter M. Gräf – Alessandro De Francesco

con una riflessione di Jean-Marie Gleize



Ian Hamilton Finlay (1925-2006), scultura di poesia concreta nel giardino *Little Sparta* (Pentland Hills, Dunsyre)

## Introduzione

di Alessandro De Francesco

Questo scambio di lettere con Dieter M. Gräf, parte di un dibattito piú lungo pubblicato sul sito [www.poetenladen.de](http://www.poetenladen.de) e di prossima pubblicazione in cartaceo in Germania, è nato dopo che Dieter ha letto i miei appunti per un breve ciclo di seminari sulla mia poesia che ho tenuto all'European Graduate School. Abbiamo così tentato di aprire il dialogo su alcune questioni poetiche e poetologiche che Dieter e io viviamo, per così dire, 'dall'interno', senza per questo scadere in dichiarazioni di poetica o in registri argomentativi accademici. Dieter ha deciso di partire da una nozione a cui faccio riferimento nei miei appunti e che lo ha particolarmente colpito: la *post-poésie*. Tale nozione, coniata da Jean-Marie Gleize per descrivere produzioni di oggetti testuali e non, successivi alla decostruzione della poesia come genere forte, viene discussa in particolare nel primo scambio di lettere, qui riportato. Chi andrà a visitare le pagine del dibattito sul sito tedesco, vedrà che allo scambio di lettere con Dieter hanno fatto seguito poeti di varie nazionalità, che, a partire da alcuni spunti offerti dal nostro dialogo, hanno scelto di 'dire la loro'. Tra questi autori non poteva mancare lo stesso Gleize, al quale abbiamo chiesto di reagire con una riflessione sul proprio lavoro, che Jean-Marie ha intitolato *L'ex-cès – la prose*. «Semicerchio» ha scelto di pubblicarla dopo le nostre lettere.

Tentando di riassumere i termini del dialogo-dibattito, direi che essi ruotano attorno alla possibilità o all'impossibilità di definire un ruolo, una specificità e direi ancor piú un'epistemologia della poesia dopo la parabola dialettica che dalle esperienze moderniste, neo-avanguardiste e decostruttive giunge fino alla 'reazione' lirica degli anni '80 e '90. Pur assumendo posizioni molto diverse e tal-

volta anche contrarie, vuoi per *background* poetico e linguistico, vuoi per generazione, vuoi per semplice visione delle cose, Dieter, Jean-Marie e io cerchiamo di contribuire a concepire la poesia, o, nel caso di Jean-Marie, quel che ne resta oggi come 'prosa', come campo cognitivo, modalità di azione, processo che da linguistico diviene percettivo. La questione della specificità del genere 'poesia' si dissolve o si riconnota nelle modalità attraverso le quali il nostro rapporto con il mondo e con i suoi sconfinamenti può essere interrogato e ridefinito da un atteggiamento linguistico e compositivo di matrice poetica. Tra le principali tematiche affrontate all'interno di tale panorama dialettico vi sono, in proporzioni diverse, le seguenti, tutte interrelate fra loro: rapporto tra poesia e prosa; poesia come microtesto o macrotesto; scrittura sperimentale e di ricerca; concezione, processi e modalità di produzione di un testo poetico e/o di un libro di poesia; utilizzo dei bianchi, delle pause e funzioni diverse delle forme del testo; ruolo della narrazione in poesia; linearità o non linearità della scrittura poetica; linee di poetica, influenze, autori, contesti; relazione della poesia con altri processi estetici ed epistemici.

L'apertura a queste tematiche è stata concepita dall'inizio come squisitamente internazionale e multilingue. Dieter ha scritto in tedesco, io ho letto Dieter in tedesco e ho risposto in inglese e lui ha fatto il contrario, Jean-Marie ci ha letti e ha scritto in francese, altri autori pubblicati sul sito hanno reagito nella loro lingua. Sulla falsariga della lezione di Henri Meschonnic, rivendico questa diversità aperta e sono di quelli che pensano Babele non come iato, ma come differenza che unisce, produzione di evento, interazione, slancio traduttivo, poesia.

**Lettera 1 – Post-poésie I**

Dieter M. Gräf

Du hast, Alessandro, anlässlich einer Präsentation Deiner Arbeit an der European Graduate School einen Begriff verwendet, der auf den bei uns leider noch nicht diskutierten französischen Dichter Jean-Marie Gleize verweist, nämlich *post-poésie*. Vielleicht möchtest Du diesen Terminus erläutern und auch, was er Dir als Dichter bedeutet? Ich frage vor dem Hintergrund, dass ich nun zwar seit über dreißig Jahren Gedichte schreibe, aber stets auch ein Unbehagen habe, wenn ich Wörter höre wie ‘Gedicht’, ‘Lyrik’, ‘Poesie’. In der Kunst akzeptiert man mittlerweile doch sehr, dass man ganz unterschiedliche Materialien kombinieren, Fundstücke verwenden kann, Muster, heterogene Elemente... Die Erwartungen hinsichtlich der Poesie kommen mir enger, biederer, konservativer vor. Man kann es sich doch vorstellen, ‘das Gedicht’, wenn man sich als Fehlsichtigen imaginiert, der die Brille abzieht: etwas verschwommen steht es nun vor einem. Ich finde ‘es’ recht pittoresk in seiner Kleinformatigkeit und Bedachtheit, und es interessiert mich nicht wirklich. In Deutschland hat die zeitgenössische Poesie derzeit einen erfreulich guten Ruf, insbesondere durch den Hype um die jungen Dichter, und weltweit boomen Poesiefestivals. Wir stehen also nicht mit dem Rücken zur Wand, und inmitten des *anything goes* gibt es nicht nur Beifall für alle, sondern jeder wird ein, zwei oder gar drei dutzend Autoren nennen können, die gut oder vorzüglich sind. Aber wenn ich durch eine klug konzipierte zeitgenössische Ausstellung laufe, liebe ich meine Branche nur zu gerne hinter mir und würde lieber dort mit dabei sein wollen. Mit dem freilich, was ich ‘Gedicht’ zu nennen habe. Vielleicht hilft es uns, wenn wir uns über *post-poésie* Gedanken machen, klarer zu sehen, wo wir derzeit stehen? Wenn ich es recht sehe, haben wir einige Gemeinsamkeiten. Ich jedenfalls möchte das Einzelgedicht keineswegs aufgeben, will es aber neu aufladen, indem ich es in einem Kontext vorkommen lasse, der es ergänzt, in Frage stellt, ausleuchtet, kontrastiert, in eine Spannung setzt, die wegfiere, wenn man es als Einzelwerk herauslöste. Ich gebe ein Beispiel: Ich veröffentliche das Gedicht *Der nackte Ginsberg* auch solo, aber das Kraftfeld, das mich eigentlich interessiert, ist nur dann da, wenn man es mit den in *Buch Vier* unmittelbar folgenden Gedichten wahrnimmt, die ebenfalls Ground Zero verhandeln und die stilistisch sehr unterschiedlich ausgerichtet sind. Diese Struktur finde ich eigentlich spannend, dass drei ästhetisch recht weit auseinander liegende Kerntexte nun einen Cluster bilden. Ein ähnlich aufgebautes steht auch in meinem Italien-Kapitel: ein Feltrinelli-Trio, das mit einem narrativen Text beginnt, man könnte von einem magischen Realismus sprechen, und schon der nächste ist fast entgegengesetzt konstruiert, enggeführt, während der dritte so weit geht, fast ausschließlich Material einer Fremquelle zu verwenden. Bei Dir sind es andere Vorgehensweisen, aber wenn ich es recht sehe, doch dahingehend

verwandt, dass Du Deine Einzelgedichte ebenfalls zusätzlich auflädst, indem Du sie miteinander verlinkst? Ich betone das so, weil es für mich auf eine Alternative zum Langgedicht hinausläuft, von dessen Möglichkeiten ich auch viel halte, oder eine Variante hierzu. Jedenfalls meine ich, dass das Gedicht, oder die *post-poésie*, aus dem Kleinformatigen herauszukommen hat, dass sie über eine andere Distanz gehen muss um zur Blüte zu kommen.

**Lettera 2 – Post-poésie II**

Alessandro De Francesco

Dear Dieter, you speak about our «Gemeinsamkeiten», our common points, where our poetry meets. I would say that these common points are there for sure and come basically from an *experimental* background, where the term ‘experimental’ has to be conceived in a wide sense. When I told you once that your poetry for me is not *avant-gardistic* but *experimental* and that I think the same way when I write my texts, you reminded me of the problematic history of that concept, quoting Thomas Kling. But let’s try to expand this idea and think that our poetry is originated by a desire of knowledge and relation to reality. That is what I call *experimental*. We are both probably not interested in ‘Poetry’ as a genre, we write and create paradigms in order to approach reality and language, to approach what I like to call the *world-language* we live in, since I don’t think that it makes sense to distinguish ‘metaphysically’ these two elements anymore. World and language are two ways of giving a name to the same thing, the only space we know because we all live inside it. Do you agree with that? Jean-Marie Gleize’s concept of *post-poésie* has to do with such an issue. Jean-Marie believes that poetry, if ‘classically’ conceived as a genre, is not able to respond anymore to the need of writing somehow *inside* reality, to see poetry *as a form* of reality. As you explain, contemporary art uses multiple and mixed media in order to reach its purposes, and that is concretely what Jean-Marie thinks poetry should do as well. So *post-poetry* is a way of writing without thinking of genres, of rhetorical procedures, of metrical schemes, of external forms given to a previous content, etc., but just trying to make the language *adhere* to itself while expressing itself inside reality. I deeply agree with this point of view. It has by the way a strong relation to Ludwig Wittgenstein’s philosophy, which has been very important for my work. As Wittgenstein writes in his *Notebooks 1914-16*: «So stellt der Satz den Sachverhalt gleichsam auf eigene Faust dar». It is not that far away from the following proposition Jean-Marie loves to repeat: «poetry says what it says in saying it» (*la poésie dit ce qu’elle dit en le disant*). But I also have a perplexity about the term *post-poésie*, because it assumes that poetry has changed, becoming something *after* itself, and this ‘something’ still has a relation to ‘poetry’ as a genre but is not a genre anymore. So, we can argue, *poetry* is nothing but a *model* of a *writing practice*. But then, why do

we still need to call it differently? Why couldn't we just say 'poetry' knowing that we are referring to a certain tradition which has deeply changed at the same time, that we are referring to a model, not to an ontological layer or a heideggerian or whatever truth of language? I think that questioning literary genres is somehow a 20th century issue that might not be that important anymore. Poetry has always changed into something different than itself. Also German Romantic poetry is *post-poetry* if we see it as an evolution beyond previous classical poetry practices. I would like to say that great poetry is always 'post-poetry', and, at the same time, it is still poetry, and that's all. Also because poetry is not only form, not only metrical schemes, not only *genre*. Poetry might also mean to write knowing that the language we are using has a high (and very particular) semantical concentration which distinguish such a practice from other kinds of artistic and/or literary practices. When you read Jean-Marie Gleize's work, power, deepness and semantical concentration of his text go beyond every fixed definition, but at the same time his work can still be called (great) poetry, because such procedures refer to poetry's tradition while trying to change it. It is exactly the same sensation I have when I read your work. So I would go back to *poetry* knowing that we're using a conventional term (by the way, as Antonio Prete points out, Giacomo Leopardi told this already at the beginning of the 19th century) and call writing practices like your one, Jean-Marie's one and my own one just *poetry* or, if we want to highlight the *research* we do respectively in our works, 'experimental poetry'. This doesn't mean that I don't agree with the idea behind the term *post-poetry*: I support this conception with firmness. Also for a political reason, that is to say against an *easy* and *banally lyrical* and *sentimental* conception of poetry which is nowadays unfortunately still too powerful. So let's say we can also use the term *post-poetry* knowing that it is a model as well.

There is a last aspect I would like to point out: you talk about a new way of conceiving poetry by not working on the single text anymore, but, I would say, on a 'macro-text', on an unique text single poems belong to. And when those single poems are read and published separately they 'lose' something. I think I proceeded in the same way when I wrote my first book, *Lo spostamento degli oggetti*: the texts inside it belong to a 'macro-textual' conception even if they are also single entities (also written in different periods of time). Jean-Marie Gleize's procedure in that sense is something different, you certainly agree: he doesn't write single texts, but his books are non-fiction or, I would say, *semi-fiction* prose works in chapters, even if, as I argued, because of the language they use and the tradition they refer to, they are still poetry. In one of my most recent works, *Ridefinizione*, I tried, in that sense, a third possible procedure: the book is an unique *macro-text* divided in three sections/chapters composed by several single 'square *prosepoetry* texts'; some of them can also work as single poems, but not all of them, and there is anyway what I

would call a *non-linear narrative* taking place inside the work, in which several different plots are weaved together and superposed through a series of gaps, lapses, time changes, flash-backs and flash-forwards, following precisely a *non-linear* logical and compositional approach. In that sense, if I basically don't have anything against *poetry* and I consider my own work, even when there are narrative devices, as *poetry* and myself as a *poet*, I really do agree with your doubts on maintaining the *poem* as the fundamental unit of poetry and I am also interested in more complex, multi-dimensional and articulated writing procedures. Let's say that for me the concept of *poem* is more compromised than the concept of *poetry*, because *poetry* can still embrace a very wide set of writing practices, while *poem* means just *poem*, and that's all. If we use the word *poem*, like I did, we have to know that we are using a conventional term even more than while using the word *poetry*.

### Lettera 3 – Ästhetisch links

Dieter M. Gräf

Ja, Arbeit am Makrotext, lieber Alessandro – aber ich würde nicht sagen, dass das Gedicht dann etwas verliert, wenn es als Einzelnes in Erscheinung zu treten hat, sondern dass es etwas gewinnt, nimmt man es in seinem Zusammenhang wahr. Das wäre jedenfalls mein Anspruch an sein Gelingen und hängt mit meiner Vorstellung von einem konzeptlosen Konzept zusammen. Ich will damit sagen, dass ich es für nötig erachte, dass der Autor einen inneren Magneten auszurichten vermag, denn Gedichte entwickeln sich nicht einfach so in eine Makrostruktur hinein. Andererseits will ich mich abgrenzen von einer Willenskunst, die das, was geschehen soll, vorgeben oder erzwingen will. Wenn ich mich zwischen Schmetterling und Schmetterlingsnetz entscheiden soll, zögere ich keine Sekunde. Arbeitet man im strengeren Sinn konzeptionell, hätte ich die Befürchtung, dass der einzelne Text nur in seiner Funktion innerhalb der Struktur lebensfähig ist und dass er außerhalb schwer keucht, hilfsbedürftig ist und Fürsprecher benötigt, die uns seine Herkunftsgeschichte vortragen müssen, damit wir ihn wohlwollend ansehen können. Konzeptkunst scheint mir zu sehr im Kopf stattzufinden. Ich beginne nie mit einem benennbaren Konzept, und wenn sich dann 'etwas' entwickelt, kann ich davon nur unsouverän berichten. Es ist ein intuitives Vorgehen, ein mindestens so energetischer wie intellektueller Prozess. Meines Erachtens schützt das vorm Erblassen des allein zu lasenden Textes und macht ihn lebensfähig. Ihm geht es gut, aber unter seinen Freunden gefällt er einem noch viel besser.

Mit Hut und Vorhut tun wir uns schwer, selbst wenn wir sie mit dem ein oder anderen 'Post-' ausstatten würden, kommen wir also zum Experimentellen, mit dem ich allerdings nicht warm werde. «Das Wort Experiment – so Kling – das weitaus widerlichste: 'experimentelle Lyrik',

habe ich für meine Literatur zu keinem Zeitpunkt benutzt oder bestellt und möchte es hiermit bitte gerne zurückgehen lassen». Er moniert in *Itinerar*, dass der Begriff «nach heutigem Sprachgebrauch, neben dem wissenschaftlichen Versuch, etwas Vages, Provisorisches, Vorläufiges und Unabgeschlossenes» beinhalte. Mir missfällt vor allem das sich einstellende Laborbild. Ich sehe jemanden im weißen Kittel vor mir, der ein paar Tröpfchen von der Substanz X hinzugibt um zu schauen, was passiert. Mit meiner Arbeitsweise hat das kaum zu tun, und bin keineswegs sicher, ob mein Schreiben 'experimenteller' ist als das von Goethe, der zu Beginn der *Urworte*. *Orphisch* vielleicht auch nicht wusste, wie der Text bei seinem Abschluss aussehen wird und womöglich auch nicht auf Vorstapfern bestand.

Da wir also nicht mehr so recht von (post-)avantgardistischer Literatur sprechen möchten (warum sollten uns andere folgen?), und ich mir nichts aus experimentellen Texten mache, möchte ich leichtsinnigerweise einen 'neuen' Terminus ausprobieren, *links*. Ich verstehe darunter keine politische, sondern eine ästhetische Haltung. Mal schauen, ob ich von diesem Begriff, der mich früher faszinierte, etwas für mich retten kann. Mit der politischen Linken kann ich nicht mehr viel anfangen, und wenn ich die Thesen nach 68 nunmehr sehe, bin ich mitunter entsetzt, wie dürftig oder grundfalsch sie nun wirken. Aber rückwirkend finde ich es dennoch gut, dass ich mich dort engagierte, und sei es in der Basisgruppe meiner Schule. Bei zunehmender inhaltlicher Entfernung mutmaße ich einen Kern, der vom Inhaltlichen gar nicht abhängt. *Ästhetisch links* ist für mich eine Haltung, die das Noch-Nicht dem Affirmativen vorzieht, die also nicht auf Bestätigung bisheriger Ansichten und Lebensauffassungen aus ist, sondern irritiert und dadurch die Chance gibt, weiter zu werden, durchlässiger, einsichtiger. Ich meine, dass wir zum Wachsen hier sind und erhoffe mir von jedem Gedicht, dass es mich anzieht, indem es mir etwas aufzeigt, das es vorher für mich noch nicht gab. Unlängst freute sich ein Kritiker, er habe beim Lesen eines allseits geschätzten jungen Dichters unentwegt mit dem Kopf genickt. Das ist überhaupt nicht die Bewegtheit, die ich mir von den Künsten erhoffe. Gedichte haben ihre inhaltlichen Verläufe, aber noch tiefer erreichen sie uns, behaupte ich, durch ihre Klangstruktur. Die Mehrheit bevorzugt Klangmuster, durch die man sich bestätigt fühlt. An ihrer Oberfläche sprechen solche Gedichte vom ein oder anderen Missstand, aber ihr Tiefenklang setzt dieses Nicken in Gang, und darauf kommt es an. Neulich war ich in Serbien und hatte in der Provinz einer türkischen Dichterin zuzuhören. Kein Mensch hat auch nur ein Wort verstanden, aber dennoch stellte sich ein bezeichnender Gesichtsausdruck und diese Nicktendenz ein – man versteht also sehr wohl, was die Dichterin mitteilt, auch wenn man ihrer Sprache nicht mächtig ist. Kunst, die ich *ästhetisch links* nenne, klärt nicht über soziale Ungerechtigkeit auf (was auch ehrenwert ist), sondern lässt

diese unschönen Gesichtsbewegungen nicht aufkommen. Sie ist nicht lukullisch, nie einlullend und schenkt uns keinen zusätzlichen Kokon zu dem, den wir eh schon haben, sie ist vielmehr hybrid, entgrenzend, suchend; ist sie *post-poésie*? Das gute Scheitern zieht sie zur Not dem schlechten Gelingen vor. Die von Dir genannten deutschen Romantiker, wenn wir uns auf die Frühromantiker, den Jenaer Kreis, verständigen können, wären in dem Sinne *links*, denn sie gehen ins Offene und variieren nicht das, womit zu rechnen ist. Da die Mehrheit Bestätigung möchte, dieses 'Ja, das kenne ich gut', kommt die kleine 'radikale' Minderheit am Rand vor. Bei den Kanonisierungen lässt man immer mal wieder einen durch, als Farbtupfer, aber selbst dabei wird er verstellt. Rolf Dieter Brinkmann beispielsweise, der gegen den linken Zeitgeist herzog, ist für mich *links* in besagtem Sinn, und immerhin kanonisiert. Aber wenn man genauer hinschaut, ist der ihm zugebilligte Ruhm, der von seinem frühen Tod nicht zu lösen ist, auch Tapete vor seinem Werk. Immer wieder gedruckt werden die Gedichte von ihm, die uns nunmehr nicht mehr befragen, und nie die, die uns Aufgaben stellen. (Brinkmann ist nicht links, sondern *links*, und *ästhetisch links* meint ganz etwas anderes als Ästhetik der Linken).

Aus seiner Rezeption amerikanischer Gegenwartsdichtung gelingen Brinkmann in *Westwärts 1 & 2* Neuerungen, die auch den Umgang mit Raum betreffen, um eine weitere potentielle Gemeinsamkeit von uns anzusprechen. Ich nehme mal das Titelgedicht, das auf die gewohnte Ordnung der Sätze verzichtet, indem seine Sequenzen frei verteilt werden. Die Zeilen beginnen an unterschiedlichen Stellen, manchmal entstehen parallele Strukturen, Wörter werden mitunter in ihre Vereinzelnung gesetzt, Lücken gehören zum Gedicht. Es wirkt unseren Denkbewegungen weitaus angemessener als das gängige Ordnungsgedicht, lässt es doch Platz für all die Sprünge, Leerläufe, Suchbewegungen, für das Atemholen und die kleine Ratlosigkeit vor dem neuen Gedanken, der gerade im Entstehen ist. Was so befremdlich aussieht, hat eigentlich eine natürlichere Form als das getrimmte Aufsatgedicht. Du hast Deine Neigung zum Nicht-Linearen bereits erwähnt und Deine Vorliebe für das Textfeld, das ja auch die Möglichkeit nutzt, leere Stellen zu setzen. Magst Du weiter ausführen, wie Du mit Raum umgehst? Ich finde das sehr interessant. Im deutschsprachigen Gedicht ist dieser Ansatz leider kaum angekommen, den ich vor allem mit den USA verbinde. Aber auch in der französischen Tradition, die ich zu wenig kenne, scheint es einen unorthodoxen Umgang mit Raum im Gedicht zu geben, Dir womöglich näher als die hippiehafteren, auflösenden amerikanischen Strömungen?

Sprachphilosophisch bin ich womöglich naiv, kommt es mir doch so vor, als gäbe es Welt, das ist das mit Felsen, Raben, Rehen, Dichtern, und Sprache, damit nähert man sich der Welt, sofern man weder Fels, Rabe, Reh ist?

**Lettera 4 – Against Dualisms**

Alessandro De Francesco

Dear Dieter, I definitely agree with you when you write about the poem: «Ihm geht es gut, aber unter seinen Freunden gefällt er einem noch viel besser». It's true, it is not a question of 'losing' something. The text 'alone' doesn't really lose. So, let's put it the positive way. Nonetheless, the question goes beyond this aspect, as you yourself pointed out in your first letter. It is the question of the *poem* as fundamental *unit* of poetry. Poetry can't be determined anymore, you probably agree with me, as a collection of poems. Otherwise, we wouldn't even have started discussing this issue. So, here it is maybe not the question of an external predefined structure imposed to poetry, as you seem to affirm in your second letter. The real matter, at least for me, is: why are we more and more interested in complex, non-linear, multilinear, macrotextual, semi-narrative 'prosepoetry' devices and why do we still feel like we are making poetry with them? There is also a little problem, for me, with a total rejection of predefined conceptual guidelines in order to create poetry. I do think that there is no difference between 'head' and 'body', 'intuition' and 'intellect'. These are metaphysical differences that, according to some goals attained by contemporary philosophy and language theories, are meaningless. Conceptual art (in a wide sense, because otherwise we should discuss the aesthetics of conceptual art movements, but this is actually not our aim here) can be sensorial, physical, intuitive. I can have a previous even 'theoretical' conception of how my work is going to be and still write *in contact with myself*. Maybe this is an interesting difference between our ways of working. Furthermore, my previous conception can be modified as I go along, there are no rigid rules in my *rule following*. The rule can change at any step, if I somehow *feel* that it's necessary. Hence, there can be no *ontological* difference between conceptual and intuitive art. I strongly argue that all dualisms like 'intellect' and 'feeling', 'language' and 'world', 'body' and 'soul', etc. are meaningless. I think my poetry (and my life!) as a sort of unit of language and world, intellect and feeling, aiming at questions beyond dualistic hypostatic distinctions, that is to say, speaking from an immanent point of view. Therefore, to respond to your last question, I try to conceive my poetry beyond metaphoric and, more in general, rhetoric devices depending on a signifier-meaning dualism. I try to write *inside* reality as I write inside language, giving language and reality the same ontological status. I think that poetry is neither a communication device, nor a way of approaching the world. Language, and especially the language of poetry (an old theme: *in poetry words are objects*) is a part of the world, it is not *out* of it. This doesn't mean that I totally refuse a metaphysical approach. As Andrea Zanzotto wrote: «La poesia per me continua ad essere globale, totale, e quindi si può dire metafisica, in quanto urta sempre contro il limite» (*Poetry for me is still global,*

*total, and therefore it can be said metaphysical, since it hits always against the limits*). To write *inside* the world-language might also mean to write hitting the limits of this world, of this language.

I would like to say something more about the definition 'experimental poetry'. We can also choose another expression, if you don't like the 'substance X' to be put into poetry. I don't pay much attention to definitions. I think that one of poetry's tasks is to 'redefine', which is something very different from 'to define'. But I still don't think that there is a problem in considering poetry as something temporary or provisional, as Thomas Kling argues. When I write, I feel at each word that what I am doing is somehow transitory, 'dirty' and 'inaccurate', and, I have to say, I like it! I don't mean that my poetry wants to be imprecise, on the contrary, in final results I try to reach a high level of *minimalistic* precision, but I know that this precision is attained through an *unavoidable approximation* even if, at the same time, I wouldn't be able to say what I say in a different way. That is the way I also get your conception of poetry as «vielmehr hybrid, entgrenzend, suchend». And maybe we have here a better (re)definition: 'research'. In Italian we say: 'poesia di ricerca', or 'scrittura di ricerca', which means something like *research writing*, *writing in research*, and, I would say, *writing in searching*. There are, among others, two sorts of poets: those who write *into* and *from* an idea of poetry that was established before them, and *those who try to draw from poetry issues that people normally think are not (or even shouldn't be) a poetry's concern*. This second 'category' is very important to me, and I think we both belong to it. You say something similar, and you say it in a beautiful way through your definition of «Links»: «Ich meine, dass wir zum Wachsen hier sind und erhoffe mir von jedem Gedicht, dass es mich anzieht, indem es mir etwas aufzeigt, das es vorher für mich noch nicht gab».

Let's now try to answer your question about «holes» inside my poetry. You wrote that «holes belong to poetry». You are right. I conceive voids and space in poetry not as silences, even though, when I read my texts in a loud voice, I try to follow white spaces very carefully, as sorts of *rests* in a music score. For me, voids are actually and first of all *punctuation devices* that are more precise and refined than traditional punctuation marks, because they allow a wider range of rests, breaks, pauses, breaths, and 'recommencements'. But voids for me – I spoke a lot about it during the master class at European Graduate School you already referred to – are also *semantically dense*. I wouldn't say that there are words under the 'holes' in my texts, but there is still a 'language movement' going on. The text speaks also through spaces, through holes, through gaps, through *inexactitudes*, as I was saying before. Like «hesitations», as you say it. So white, space, rests have nothing to do, for me, neither with a post-heideggerian conception of poetry as coming from silence or from a 'white origin' or whatever, nor with a post-mallarméan banalization of poetry as

the absolute Nothing. And yes, my way of conceiving the relation between poetry and space might actually be put in relation to American and French traditions. When I started reading French poetry and I discovered, for example, authors like André du Bouchet and Claude Royet-Journoud, I felt their work very close to mine precisely for their way of putting poetry in relation to space. In the American tradition, I think right now of a total different example: Vito Acconci. Moreover, for those who, like you, know my work with spoken voice digital treatments, it might be clearer why I conceive space and voids as active language devices. In my electronic readings there are sometimes sound pads or articulated reverb effects, generated through voice playback and real-time voice design, which connect - while 'tracking' the space on the page - a part of the word(s) before the white space to what follows. I am currently trying to deepen this practice through a new totally *real-time* digital poetry reading, working together with the composer Paolo Ingrosso.

After all, and apart from banal post-metaphysical conceptions, there is of course the question about *what can be said* inside the question of the gap and the disposition of words in space. I think that language, and poetry in particular, has always to deal with *what can or cannot be said*. In that sense, I would argue that poetry has to deal with three obstacles:

1. a *cognitive obstacle*: the conformation of our brain probably allows us to perceive and think only a part of what could be perceived and thought, so that we have to formulate hypotheses (the question of metaphysics comes back here as a 'gnoseological' question);

2. a *political obstacle*: since society exists, there are things that we are not allowed to say or we don't know, and therefore can't say, because somebody doesn't want us to know and to say them;

3. an *emotional obstacle*: there are memories, experiences and feelings that have been *normalized* or even repressed, i.e. they lost their centralness as emotions, they became daily non-verbal parts of the self.

Spaces and gaps inside my poetry testify to these obstacles while trying to focus on them, in order to give alternative descriptions able to avoid them.



Ian Hamilton Finlay, scultura di poesia concreta nel giardino *Little Sparta*.

## Jean-Marie Gleize

### *L'excès – la prose*

Mon travail s'ordonne autour d'un petit nombre de notions qui ne font pas (y compris dans mes interventions critiques ou «théoriques») l'objet de définitions arrêtées. Elles donnent lieu à un *essayage* qui relèverait peut-être d'une pensée pensive, ou pensivité en actes, en mouvements, sans point d'arrêt. De ces notions (Francis Ponge utilisait le mot «conceptacles» qui pourrait convenir pour son allure concrète) je pourrais nommer quelques unes, dans le désordre (mais elles ne sauraient de toute façon être «ordonnées» bien qu'elles dépendent les unes des autres): littéralité, objectivité aveugle, opérations, dispositifs, montages et collages, réel et réalisme, noir, négativité, nudité, simplicité et simplification, versions et conversions, obscénité et pornographie, manifestations, actes et légendes, circonstances et circonstanciel, neutralité, platitude et planitude, surfaces, dehors, insignifiance, présent... Je suis de ceux en effet qui soutiennent le projet littéral (puisque ce projet peut être compris comme un des pôles aimantant la poésie en France aujourd'hui, celui par lequel la «poésie» a les meilleures chances de se dépasser elle-même voire de «sortir» d'elle-même et du manège: vers un autre site, la «post-poésie»). Soit donc ce conceptacle (il forme avec «lyrisme» un couple un peu bancal puisque «lyrisme» traverse la nuit des temps et se trouve on ne peut plus historiquement et culturellement légitime tandis que «littéralité» n'est qu'une supposition, une intention, une aspiration): littéralité, donc, a à voir à la fois – avec la *réflexivité*: le texte obéissant au souci de littéralité pense et dit ce qu'il fait, d'une façon ou d'une autre, il dit ce qu'il dit en *se* disant – avec l'*intention réaliste*: il dit ce qui est, ce qui a lieu, ce qui se passe, vise à le dire vraiment, exactement, scrupuleusement; il a donc à voir avec son impossibilité, comme avec le traitement négatif, critique, de tout ce qui fait écran, image. Ainsi l'écriture littérale serait tendanciellement iconophobe voire iconoclaste, donc là encore expérience de son impossibilité puisque l'image est toujours déjà dans la langue et que l'hypothèse d'un traitement infiguré (ou non figuratif) du langage est hautement problématique, – par conséquence avec une critique de la *poésie* comme imposition de voiles, production d'écrans, procès de sublimation-esthétisation du réel, dé-réalisation (historiquement: «sur»réalisation). Le projet littéral est d'abord «désaffublant» (la poésie est le plus affublé-affublant des usages esthétiques de la langue), puis dénudant. Mais on sait bien ceci: dans *Aube* de Rimbaud: «Je levai un à un les voiles», «J'ai senti un peu son immense corps». Car il y a toujours des voiles derrière les voiles. On n'échappe pas à l'analogie. A l'image, aux images. Même si l'on parvient à échapper à l'*analogisme* (qui est un peu depuis le romantisme la doctrine officielle de la Poésie comme culte de la «poésie» et culte de l'«imagi-

naire»). Je dirai donc: La nudité n'existe pas. La réalité est hors d'atteinte. La littéralité est une postulation (voir plus haut: une hypothèse, un projet). Autant le poème, en tant qu'il est un objet, est par définition «achevé», en tous les sens du terme, structurel et esthétique, achevé en sa perfection et parfait en son achèvement, autant la prose littérale ne peut se concevoir que dans l'ordre de l'inachevable – on dira donc que l'hypothèse littérale s'identifie à un *projet de prose*. Lorsque je lis dans la Lettre-préface aux *Petits poèmes en prose*, la célèbre question: «Quel est celui de nous qui n'a pas rêvé d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime...» j'entends surtout la contradiction (à mes yeux) entre «poétique», «musicale» (poétique donc musicale, et inversement), et «sans rythme» et «sans rime». Comment une prose non rythmée-non rimée, privée de toutes les itérations qui la font prose-odique, peut-elle encore être dite «musicale»? Une fois ces soustractions accomplies, reste quoi? Une prose. Qui de nous n'a pas rêvé d'une prose? D'une prose non re-poétisée par l'image, sans comparaison ni métaphore, d'une prose «très prose», comme dit Flaubert dans une lettre à Louise Colet, d'une «prose en proses», comme je suggère qu'on dise, sans préjuger des formes que cette prose en prose pourrait prendre – et ce pourrait être un dernier trait distinctif de l'hypothèse et de l'activité littérale: elle n'implique aucune forme a priori: tout aussi bien les fragments de prose aplatie neutralisée de Leslie Kaplan dans *L'excès-l'usine* (POL, 1987), la mise en mouvement de morceaux de discours objectivés par Christophe Tarkos (*Oui*, Al Dante, 1996), la grande prose stratifiée spatialisée d'Hubert Lucot dans son *Grappe* ou dans *Phanées les nuées* (Hachette-POL, 1981), le travail de Claude Royet-Journoud sur les unités minimales de sens (ou «énoncés») dans sa tétralogie, celui de Denis Roche «après» la poésie entre les proses factuelles des *Essais de littérature arrêtée* et la pratique photographique, celui d'Emmanuel Hocquard, archéologue, grammairien ou détective privé, mettant en relation des fragments ou «condensés de sens» évidents/énigmatiques (*Théorie des Tables*, POL, 1992 ou *Le commanditaire*, POL, 1993)... «La» prose (comme la poésie) n'existe pas.

Je reviens donc un instant sur la formule «prose en proses» à partir de laquelle, ou plutôt vers laquelle je travaille. Elle désigne un programme et en tout cas pour moi une exigence. On voit qu'elle se compose logiquement, et négativement, à partir de deux formules génériquement admises de la forme en poésie: le poème en vers (et il suffit de dire le «poème», puisque poème désigne historiquement d'abord la forme versifiée), et le «poème en prose» (variation plus récente et unanimement admise, qu'on identifie volontiers comme l'une des formes modernes de la poésie). La formule «prose en proses» efface donc d'abord la notion de *poème*, et suppose l'avènement d'autres types d'objets verbaux, tandis que le pluriel du second [proses] suppose que la prose de cette prose en proses est susceptible de formes multiples. Il s'agit donc de la pluralité des

proses dans les pratiques qui se situent soit encore déclarativement à l'intérieur du cadre *Poesie* (et participent donc à l'extension du champ déjà polymorphe de la poésie moderne dont une des tâches depuis le début du XIXe siècle consiste à trans-former la poésie, à la «changer», à l'«altérer»), soit déclarativement à l'extérieur de ce cadre, en imaginant une post-poésie désormais de plus en plus éloignée des questions formelles qui étaient celles de la «poésie» reconnue et déclarée comme telle, et celles de la «poétique» qui lui correspondait (Jakobson et ses disciples). La proposition «prose en proses» veut donc opérer non seulement un effacement du poème mais quelque chose comme une «sortie» hors de l'institution générique («Poésie») à laquelle cependant nous continuons d'être soumis (par l'Ecole, la Bibliothèque, la Librairie, l'Edition, etc.).

\* \* \*

Da: Jean-Marie Gleize, *Simplifications/Conversions, intervento al Convegno internazionale di Cerisy* «La forme et l'informe dans la création moderne et contemporaine», 11-18 / 07 / 2008

«Il m'est difficile de concevoir ma propre pratique d'écriture comme une pratique à strictement dire 'poétique' puisqu'elle est largement fondée au contraire sur le refus de faire place au présémiotique, au présémantique, à l'infrasybolique, par une neutralisation tendancielle de toute forme d'expressionnisme formel (ou informel), et orientée par la revendication d'une forme de littéralité objective (ou d'une aspiration à cette objectivité)».

«Je crois me trouver dans cette zone de propositions qui relèvent du post-poétique, soit du côté d'une indifférence aux questions formelles qui continuent d'agiter le champ poétique stricto sensu, celui qui cherche à confirmer et consolider le principe d'une spécificité formelle de la poésie, d'une littéarité poétique. A mes yeux cette question ne se pose pas, ou pour le dire de façon abrupte: la (ou les) pratiques(s) postpoétiques se situent au-delà du principe de poéticité (donc encore davantage au-delà ou en deçà du principe de métricité, néométricité, etc. telles qu'on les discute encore dans certains milieux)».

«Si maintenant je cherche à confronter à ces questions les cinq livres qui constituent l'axe principal de mon activité d'écriture depuis la fin des années 80: un cycle publié entre 1999 et 2007 dans la collection Fiction & Cie que dirigeait Denis Roche aux éditions du Seuil (et désormais Bernard Comment). Il me faut dire d'abord autour de quoi 'tournent' ces livres; le mouvement qui les caractérise n'est pas un mouvement linéaire horizontal orienté, mais plutôt de fait un mouvement circulaire ou spiralé, avec retour sur les mêmes traces, et ceci sans commencement ni fin, donc une entreprise inachevée en devenir, sans doute une *entreprise d'inachèvement*. Le dispositif pourrait s'entendre

sous le titre global *Simplifications*, qui reprend une partie du titre d'un livre, *Simplification lyrique*, paru en 1987 chez Seghers. Il conviendrait en outre de considérer, paru en même temps que *Les Chiens noirs* et cinq ans avant *Néon*, le livre intitulé *Non* (les deux titres *Non*, et *Néon*, étaient pensés pour jouer l'un avec l'autre), paru aux éditions Al Dante sous la couverture de la collection Niok (qui s'articulait à la revue «Nioques» fondée en 1990 précisément pour promouvoir l'émergence d'écritures «postpoétiques»). Les cinq volumes sont donc les suivants:

*Léman*, en 1990

*Le Principe de nudité intégrale*, en 1995

*Les Chiens noirs de la prose*, en 1999

*Néon*, en 2004

*Film à venir*, en 2007

[...]

L'ensemble, prose ou 'non forme' ou encore forme neutre impliquant plasticité / hétérogénéité générique, pourrait se définir comme un travail pratique d'enquête, d'investigation, à partir d'un sentiment d'énigme. C'est le A noir ou le noir du commencement, étant entendu que le commencement est permanent re-commencement dans un présent vécu comme 'totalité de signes noirs', donc un travail pratique d'enquête ou de recherche, des journaux d'expériences, ou encore des descriptions de protocoles expérimentaux, de dispositifs expérimentaux, consignant et 'légendant' un certain nombre d'actes, de faits, et des résultats ou bribes de résultats incertains et provisoires».

«Dans le champ restreint où se situe mon travail, je crois percevoir deux directions. La première, très attestée dans la séquence des avant-gardes historiques, des dadaïstes à la revue «TXT», se présente comme un courant ultra-idiolectal, glossolalique, cri-rythmique, phonétique-pulsionnel, polyglottique, cultivant la caco-phonie, la dysphonie, les déchirures, la torsion violente de la langue (ou 'violangue'): les poétiques peuvent être diverses, voire contradictoires, mais il s'agit bien d'un pôle, ici très grossièrement désigné. La seconde pourrait être caractérisée par deux opérations complémentaires:

D'une part la neutralisation ou littéralisation de l'énoncé: on pourrait dire l'évitement du musical, du ryth-

mique, du métrique, le refus des assonances et consonances, des résonances, la dé-lyricisation, donc.

D'autre part la mise en œuvre de dispositifs de montages, assemblages de fragments, de séquences, recyclages d'énoncés prélevés. Opérations d'ajustements, agencements, disposition (et redispotion, réagencement, recontextualisation et réécritures).»

«Si maintenant je considère cette seconde famille, dont participe l'entreprise [simplifications], elle peut se diviser elle-même à nouveau en deux:

Certaines de ces pratiques postpoétiques travaillent exclusivement sur un matériau 'extérieur', lui-même déjà médiatisé (donné par, prélevé sur, l'environnement écranique et/ou discursif ambiant (télé, publicité, écrans urbains, web...), qu'elles re-médiatisent après l'avoir 'traité' (virussé, ou samplé-mixé, dévié-détourné tout en utilisant ses codes, ses styles, ses cadres, ses formats), tandis que d'autres considèrent la réalité 'objective' dans ses deux dimensions extérieure et intérieure: *extérieure*: la réalité sensible et factuelle, ou circonstancielle ('je recopie la vie parce que je la vois', 'j'utilise pour écrire les accidents du sol'). Et ce travail de copiage ou description, ou redescription, reformulation, traitement schématique, superpositions, conversions, etc. se présente plutôt comme un travail de présentation/exposition (installation/monstration) que comme un travail de 'représentation' vraisemblable (selon les codes hérités des 'réalismes') et *intérieure*: prenant en charge ce qui du visible n'est pas visible, est intérieur au visible, l'infime, le moins que rien, l'intime/infime ('tout ce qu'il y a d'intime dans tout'). En ce sens l'écriture prend donc aussi en compte non seulement de l'inaperçu, de l'imperceptible, du 'détail', du subliminal, mais aussi de l'expérience, du parcours biographique, des situations, ou actions, ou performances, datées-localisées, faisant l'objet d'opérations qui les reconfigurent (les formalisent): simplifications, connexions, etc. (voir plus haut, car ces opérations sont les mêmes sur les deux versants). Ces éléments dont certains relèvent de ce qu'on appelle 'intérieurité' (voix intérieures ou intériorisées) ne sont jamais traités de façon expressive, du point de vue de l'expression de l'affect, comme c'est le cas toujours en régime 'lyrique'».



Peter Coates-Ian Hamilton Finlay, *Montjuïc Sandstone*, 1999 («The Present Order is the Disorder of the Future – Saint Just»). Scultura di poesia concreta con iscrizioni in catalano soprastante il Parco Güell di Antoni Gaudí (Barcellona)