

# Tendenser i nutidig fransk poesi

## *Litteralisme og litterær dj'ing som postpoetiske strategier*

1990'erne var årtiet hvor en ny digtergeneration så dagens lys i Frankrig og hvor begreber som “olni” (“objet littéraire non-identifié”/“uidentificerbart litterært objekt”), “prose en proses”, “agenericitet”, “action directe”, “hybriditet” m.fl. for alvor kom til at fylde i den franske poesidebat. Alle disse termer er relaterede til den aktuelle poesi der rent generisk ikke lader sig klassificere og som derfor befinder sig hinsides enhver form for mere eller mindre “genkendelig” poesi. De toneangivende digtere som debuterede i begyndelsen af 90'erne var grupperet omkring tidsskrifter som *RLG*, *Java* og *Nioques* – tidsskrifter dedikeret til poesi der paradoksalt ikke ønsker at være poesi. Idet den samtidige poesi skabt af disse digtere således er af stærk antipoetisk natur, kan den konceptualiseres med begrebet “postpoesi” – et begreb der er udviklet af den franske poesiforsker (og digter) Jean-Marie Gleize.

Som postpoeter er mange af de aktuelle digtere således indifferente hvad angår referencen til poesien. De udforsker forskellige litterære strategier med hvilke det er muligt at skabe såkaldte “udgange” (begrebet er hentet fra Gleizes *Sorties* fra 2009) fra det traditionelle poetiske paradigme der siden romantikken har været lyrisk kodet. Idet postpoeterne producerer nye teksttyper der undsiger sig poetisk klassifikation, har disse digtere afgørende indflydelse på hvorledes poesibegrebet defineres nu til dags af såvel franske digtere som teoretikere.

Gennem en introduktion til Gleizes begreb “postpoesi” og til det nye poesibegreb som han lancerer med sit studie af det postpoetiske paradigme, er hovederindret med denne artikel at afdække to toneangivende tendenser i det nutidige franske, poetiske felt: litteralismen og den litterære dj'ing. Førstnævnte tendens belyses her gennem en behandling af Christophe Tarkos' forfatterskab, og specifikt gennem en læsning af teksten “Le Bol” som stammer fra debutværket *Oui* (1996). Den litterære dj'ing der bygger på sampling af forskellige nettekster (og som jeg derfor også betegner “kontekstuel modifikation”) behandles gennem en belysning af Franck Leibovicis værk *portraits chinois* (kinesiske portrætter) der udkom i 2007. Helt konkret fremlæses det hvorledes disse to forfattere skaber forskellige udgange fra den

traditionelle poesi, og hvilke konsekvenser disse har for den generelle opfattelse af poesitermen nu til dags.

### Postpoesi: en definition

I 2009 udkom et afgørende bidrag til den aktuelle franske poesidebat i form af Gleizes teoretiske værk *Sorties* der fungerer som en installation af forskellige og mere eller mindre "løse" tankemodeller der både vedrører den aktuelle postpoetiske impuls og poesibegrebet i almen forstand. Når *Sorties* er afgørende for den nutidige poesidebat, skyldes det både at værket åbner op for en forståelse for en meget specifik og aktuell form for poesi – "postpoesien" – men også at Gleize gennem behandlingen af denne poesi lancerer et nyt poesibegreb og dermed en ny måde at nærme sig poesiens væsen på.

Udgangspunktet for Gleizes behandling af nyere fransk poesi er tanken om et postpoetisk paradigme der for alvor får betydning for hvordan poesien tænkes og skrives i Frankrig fra 1990'erne og frem (Gleize 2009, 293). Som antydnet i indledningen er postpoesien en type af poesi der grundlæggende er kendetegnet ved at befinde sig hinsides det traditionelle poetiske paradigme der som grundregel er synonymt med den lyriske genre. Således kan postpoesien kort defineres som en poesi der ikke ønsker at være poesi.

Postpoesien er det seneste resultat af en transformation af poesibegrebet som har sine rødder i midten af 1800-tallet. Helt konkret udmunder denne transformation i at poesibegrebet går fra at være forbundet med en entydig reference til én bestemt genre (lyrikken), til at begrebet bliver polymorft idet poesibegrebet mister sin lyrisk-generiske base. I denne begrebsmæssige transformation spiller Baudelaire en uomgængelig rolle. Med udgivelsen af prosadigtene *Spleen de Paris* i 1868 forandrer og problematiserer han nemlig den traditionelle poesi ved at frarøve denne sit vigtigste formelle kendetegn – verset. Som Sébastien Doubinsky også har bemærket det i sin artikel "SPLEEN DE PARIS ou la mort du genre", markerer Baudelaire således at poesien ligger *uden for* formen (jf. verset), og at poesien dermed ikke kan identificeres med en specifik generisk kode. Prosadigtene kan derfor anskues som en indvarsling til det postpoetiske paradigme. Overordnet set betinges postpoesien således af en længere poetisk prosaisering: som Gleize bemærker det, er poesien historisk set blevet "ætset op i prosaens syrebad" (Gleize 2009, 91).

At den postpoetiske term først for alvor har vundet indpas i nyere tid, er således ikke ensbetydende med at termen udelukkende skal anvendes i forsøget på at beskrive den nutidige poesi. Da en spirende postpoetisk impuls kan spores langt tilbage i historien (jf. Baudelaire), har postpoesien således et langt historisk spænd. Dette understreges også af Gleize som i *Sorties* viser hvorledes en postpoetisk impuls også gør sig gældende i 1940'erne med en digter som Francis Ponge, i 1970'erne med Denis Roche m.fl., for igen at markere sig fra 1990'erne og frem med digtere som Christophe Tarkos, Franck Leibovici, Anne-James Chaton, Nathalie Quintane og Emmanuel Hocquard.

Gennem udvælgelsen af digtere der var drevet af postpoetiske kræfter på forskellige tidspunkter i litteraturhistorien, viser Gleize dog ikke kun at den antipoei-

ske tendens går på tværs af historien, men også at den er yderst divers og relativ. De postpoetiske kendetegn som er at finde hos Rimbaud er eksempelvis forskellige fra de antilyriske træk der findes hos en nutidig digter som Leibovici. Postpoesien kan gradbøjes, idet overskridelsen af den traditionelle poetiske kode kan forvaltes på forskellig vis.

Ud over at begrebet “postpoesi” henviser til konkrete typer poesi af ikke-generisk karakter, understreger Gleize også i *Sorties* hvorledes postpoesiens placering uden for det traditionelle poetiske paradigme fordrer en mere eller mindre tydelig reference til den traditionelle poesi. Ud over en *frakobling* betinges postpoesien altså også af en *tilkobling* til den traditionelle poesi. Af denne grund befinder den sig i et spændingsfelt mellem poetisk negation og poetisk affirmation:

“... det er altid i forhold til poesien (eller *poesien*) at “postpoesien” (som begrebet også indikerer) placerer sig. Det er sådan, at der i denne henseende (det er i hvert fald, hvad jeg tror, jeg observerer) ikke er anden udgang end en *intern*. (Gleize 2009, 397)

Ovenstående citat rummer et af de mest centrale begreber i Gleizes forskning, “den interne udgang” (“*sortie interne*”) – et begreb der uden tvivl er opstået med inspiration fra Deleuze og Guattaris rhizom-begreb, idet ellers rigide dikotomier som “ind”-“ud”, “struktur”-“kaos” forbindes i ét. At definere postpoesiens funktion som en intern udgang er en anden måde hvorpå det nævnte spændingsfelt mellem affirmation og negation kan konceptualiseres. Den interne udgang markerer hvorledes postpoesien aldrig til fulde vil kunne undslippe den poesi som den er skabt til at tage afstand fra – simpelthen fordi afstanden til poesien kræver at postpoeten forholder sig til poesien ved eksempelvis at inkorporere traditionelle poetiske træk som da problematiseres eller overskrides.<sup>1</sup> Således skabes der hos mange postpoeter ikke en komplet ny poetisk kode med helt nye tal. De tal som indgår i den traditionelle poesikode blandes blot på nye måder.

### “Poesien er ikke med mindre den benægter sig selv”: et nyt poesibegreb

Når det kommer til at definere poesien som sådan, kan der, som det er blevet påpeget af Christophe Hanna, i Frankrig skelnes mellem et teoretisk “essentialistisk” poesisyn og et såkaldt “udvidende” poesisyn (Hanna 2010, 40-43). Ifølge Hanna er det meste både ældre og nyere poesiteori kendetegnet ved at være essentialistisk af karakter. Vel kan der i traditionel poesiforskning forekomme hensyn til poesiens diversitet, men de traditionelle poesienskuelser bygger oftest på en overordnet opfattelse af poesien som definerbar – f.eks. som *generisk* definerbar.

Denne essentialistiske poesidefinition modarbejdes i dag af en gruppe poesiforskere i Frankrig med Gleize som frontfigur. Hans teoretiske ståsted som afgrænses i *Sorties* har et dobbelt udgangspunkt. Først og fremmest er hans poesisyn foranlediget af at de nutidige postpoetiske værker udviser en stærk afstand til definitionen af poesi som en række af konkrete, generiske træk (jf. den traditionelle poesidefinition). For det andet skyldes Gleizes antiessentialistiske syn at de postpoetiske værker er ekstremt forskelligartede når det kommer til at overskride

og skabe udgange fra den traditionelle poesi. Gleize har således ingen tro på en gyldig, overordnet definition af den poetiske specificitet og understreger endvidere følgende:

“ Fra det øjeblik hvor poesien ikke længere har nogle stabile former eller nærved stabile former, da er det netop dette fravær af stabilitet og af formel definition som bliver poesiens formelle definition...det som eksplicit ikke eller ikke længere reklamerer sig som poesi, kan ikke være andet end poesi, kan rent socialt ikke opfattes som andet end poesi. (Gleize 2009, 46)

Gennem troen på den kun potentielt formulerbare poesi bygger det “udvidende” poetiske paradigme således på følgende to antagelser: I) Poesien kan ikke længere defineres i relation til den eksisterende poesiteori der netop rummer en stærk relation mellem den lyrisk-generiske base og poesien.<sup>2</sup> II) Poesien er – hvis den skal tildeles en egenskab – autonegerende. Når den således ikke kan defineres som en specifik essens, og særligt ikke som en specifik generisk essens, skyldes det at der fra midten af 1800-tallet og frem ses gentagne eksempler på hvorledes poesien altid overskrider og udfordrer sig selv. For Gleize er det således kun muligt at operere ud fra en idé om såkaldte *lokale* og forskellige definitioner af poesien der opstår som resultater af postpoeternes overordnede og diverse negationer af den traditionelle poesi.

### Det postpoetiske felts komponenter: litteralisme og litterær dj’ing

Inden for det franske postpoetiske felt kan der primært observeres to hovedtendenser. Først og fremmest ses der en tendens til at postpoeterne arbejder med en *litteral* strategi i forsøget på at skabe udgange fra poesien. Kort fortalt er litteralismen kendetegnet ved betydningsmæssig fladhed, objektivitet, simplicitet, og metarefleksivitet (Gleize 2009, 81-82) i kraft af den opprioritering litteralisterne foretager af signifierne – af teksten som materiale – og dermed af den rent affektive eller kropslige side af sproget. Derudover ses der i det postpoetiske felt også en tendens til at arbejde med, hvad man overordnet set kunne betegne “modifikation”. Dette begreb henviser bredt til forskellige manipulationer af diverse tekstlige lag. I dag ses der specielt en tendens til at postpoeterne arbejder med *kontekstuelle* og *generiske* modifikationer. Hvor Leibovici manipulerer forskellige udsagns kontekster gennem sampling og manipulation af allerede eksisterende materiale fra internettet, manipulerer, ændrer eller samler Olivier Cadiot f.eks. forskellige *generiske træk* i sine værker.

Begge disse strategier er at betragte som to forskellige måder hvorpå den poetiske ontologi eller den poetiske specificitet udfordres og overskrides. Strategierne repræsenteres af digtere som Emmanuel Hocquard, Christophe Tarkos, Olivier Cadiot, Nathalie Quintane, Anne-James Chaton, Franck Leibovici, Christophe Hanna, Manuel Joseph, Sabine Tamsier m.fl. og har bidraget væsentligt til det nye poesibegreb som det postpoetiske paradigme i sin helhed har bragt med sig.

Overordnet set negerer Tarkos og Leibovici således den traditionelle poesi på

forskellig vis, men fælles for dem begge er at de problematiserer to specifikke poetiske kendetegn. Det første er opfattelsen af den litterære poetiske tekst som en indholdsmæssigt afkodelig størrelse. Det andet er tilstedeværelsen af den autoritære lyriske jeg i den poetiske tekst – den traditionelle poetiske udsigelse. Gennem problematiseringen af disse poetiske kendetegn skaber de dog hver især en *lokal* definition af poesien. Som det vil fremgå af mine behandlinger af teksterne, bliver det således ikke et spørgsmål om at termen “poesi” slet ikke kan defineres ifølge Tarkos og Leibovici. Kort fortalt er poesien for Tarkos forbundet med det rent kropslige, med den tekstuelle plastiske dimension, mens den for Leibovici består i en såkaldt diskurstrafik – samlingen af forskellige udsagn som danner et diskursivt netværk. Ingen af de to forfattere lader således poesien definere på baggrund af konkrete generiske træk der i større eller mindre omfang kan findes i deres tekster. De lader derimod poesien opstå dér hvor den negerer sig selv – de lader den bestå i den poetiske autonegation.

### Tarkos’ litteralisme: en plastisk poesi

Den ene komponent i det postpoetiske felt – den litterale poesi – slår i nyere tid for alvor igennem med digteren Emmanuel Hocquard og videreføres med Tarkos’ udgivelse af *Oui* i 1996. Trods Tarkos’ markante arbejde med en utrolig tekstlig stoflighed som markerer det særegne i netop hans litterale projekt, er han tydeligt påvirket af den lange litterale tradition som starter med Rimbaud. Som mange andre litterale forfatterskaber implicerer Tarkos’ forfatterskab nemlig et opgør med det traditionelle poetiske paradigme gennem anfægtelsen af tre afgørende, lyriske træk:

I) Anvendelsen af retoriske figurer som kan bidrage til en flertydig betydningsdannelse i den poetiske tekst. Af Tarkos erstattes sådanne figurer med et “fladt”, objektivt og simpelt sprog der ikke lader sig udsætte for en dybere afkodning rent meningsmæssigt. Grundet dette sprogs simplicitet og immanens betegnes Tarkos’ poesi også som “poésie de merde”/“lortepoesi” (Prigent 2008, 13).

II) En bagvedliggende og skjult mening som læseren kan nå frem til gennem fortolkning af den poetiske tekst. Tarkos’ tekster lader sig i modsætning til megen traditionel poesi ikke fortolke: de klapper så at sige sammen hvis læseren anvender klassiske, hermeneutiske værktøjer med hvilke der arbejdes hen mod en forståelse af teksten som overordnet meningsbærende. Langt de fleste læsninger af Tarkos’ værker viser sig at være affektivt eller kropsligt orienterede.

III) Det lyriske jeg, det lyrisk-emotionelle aspekt. Den traditionelle poetiske ekspresivitet erstattes af Tarkos med en sproglig plasticitet (jf. sprogets konkrete materielle aspekt) der eksempelvis kommer til udtryk gennem hans brug af gentagelses- og variationsteknikker. Tarkos omtaler selv denne verbale, plastiske masse som “Patmo” – en masse som intet meddeler, som intet siger (Prigent 2008, 22).

På baggrund af disse tre punkter kan det således sammenfattes at Tarkos dels ar-

bejder med sproget som en betydningsreduceret størrelse (jf. det simple, objektive sprog); dels med sproget som processuelt og konkret plastisk (jf. gentagelse og variation).

En af de tekster fra debutværket *Oui* der ret tydeligt fremviser konkret modulation og plasticitet (men også sproglig minimalisme) som et af den nye poesis grundtræk, er teksten “Le bol”. Denne tekst består af flade, meningsmæssigt utvetydige tegn der anvendes i relativt simple sætningskonstruktioner. Følgende uddrag illustrer tekstens princip:

“ Il existe une sortie. Il existe une sortie. Il existe une sortie de la formulation. Il existe une sortie de la formulation. Il existe une sortie de la formulation d’un diabète. Il existe une sortie de la formulation. Il existe une sortie. Il existe une sortie à formuler

Udgangspunktet for “Le bol” er at forskellige tegn gentages utallige gange i sætningskonstruktioner der også enten gentages *rent* (“Il existe une sortie. Il existe une sortie”) eller som gentages og varieres med andre sætningsled og tegn (“Il existe une sortie de la formulation”). Således fungerer “Le bol” som et minimalistisk gitter. De enkelte sætninger fungerer som rum, som gitterets celler inden for hvilke forskellige moduler placeres. Et modul opfattes her som større eller mindre tegnkombinationer (“Il existe une sortie” eller “d’un diabète”) der i sin helhed gentages i de forskellige celler. De kan stå alene og danne en celle for sig selv, og/eller de kan slås sammen med andre moduler og således danne nye celler. I kraft af denne rene gentagelse og gentagelsen kombineret med variation, kan man med inspiration fra Ulrik Schmidts *Minimalismens æstetik* tale om at “Le bol” kendetegnes ved en dialektik mellem “indfoldning” og “udfoldning”. Som Schmidt skriver, er:

“ Det værk, der får sin struktur i kraft af gitteret ... præget af denne dialektik mellem på den ene side at lukke sig om sig selv og indfolde sig i en immanent, centripetal gentagelse og, på den anden side, altid virtuelt at overskride sin egen grænse i en infinit, centrifugal udfoldelse. (Schmidt 2007, 93)

Gennem den rene celle- og modulgentagelse lukker teksten sig om sig selv i den forstand at den kan siges at undvige progression, og gennem udvidelsen af nogle af de ellers identiske celler med nye moduler udfolder teksten konstant sin egen grænse – den modvirker på paradoksal vis sin lukkethed. Det er netop denne dialektik mellem lukkethed og åbenhed som tilsidesætter spørgsmålet om betydning og fremhæver den tekstlige materialitet.

Når den rene gentagelse samt gentagelse kombineret med variation gør teksten bevægelig, skyldes det at begge strategier peger på forskellene mellem de enkelte elementer og dermed på en vis form for bevægelse (jf. den moderne teori om gentagelsesstrategier repræsenteret af bl.a. Deleuze og Derrida). Ethvert rent gentaget element er således identisk med et andet, men opererer samtidig i en ny kontekst

eller i en “ny tid” i forhold til det forrige identiske element. Den rene gentagelse vidner derfor om nyhed, om andethed, om *bevægelse* og dermed om plasticitet trods identiteten to eller tre gentagede elementer imellem. Men gentagelsen alene har også en anden funktion ud over at fremvise forskellighed og dermed bevægelse: Den kan også rette læserens opmærksomhed mod tegnet som konkret *gentaget* tegn – en funktion som bidrager til materialiseringen af teksten da selve den fysiske gentagelse regerer over tegnets indholdsside.

Den nyhedsværdi der er blevet omtalt i forbindelse med den rene gentagelse kendetegner selvfølgelig også gentagelse kombineret med variation. Med denne strategi ses der i “Le bol” en konkret fornyelse i cellerne i kraft af den variation der forekommer i tilkoblingen af nye moduler. Overordnet set er det således dominansen af forskelligheden elementerne imellem der peger på tekstlig bevægelse, dynamik og opbyggelighed og dermed på “Le bol”s materialitet.

At fremhæve den litterære tekst som en konkret struktur, som en plastisk størrelse, er netop én af de måder hvorpå Tarkos skaber en udgang fra den traditionelle poesi. Fremhævelsen af det materielle, tekstlige element markerer en direkte distance til den klassiske poetiske subjektivitet og ekspressivitet, idet den sproglige maskine (her “Le bol” som blot fungerer som gentagelse og variation af forskellige tegn) “blot” spytter ord ud løsrevet fra et centralt “jeg”. Glenn W. Fetzer bemærker i *Emmanuel Hocquard and the Poetics of Negative Modernity* hvorledes der siden Rimbaud og Mallarmé (og især i nyere tid) er foregået en bevægelse væk fra jeget (“I”) til bogstavet (“Letter”), og det er netop dette “jeg” som hos Tarkos tilsidesættes til fordel for den skriftlige automatisme.

Dertil kommer at den tekstlige materialitet også markerer et brud med den klassiske forestilling om at den poetiske tekst har en skjult, overordnet betydning som gennem læsningen kan afkodes. Frem for at rette fokus mod betydningen og afkodningen heraf, kan læseren, stillet over for “Le bol”, ikke gøre meget andet end at (be)mærke teksten som ren struktur – som en mekanisme der helt konkret lukker sig og åbner sig. At teksten ikke kan og skal udsættes for en indholdsbetonet fortolkning, er som sådan ikke noget nyt: Susan Sontag plæderede allerede i “Against Interpretation” (1964) for et fokus på den rene, sansebetonede oplevelse af et givent værk, og i en berømt formulering hedder det: “In place of a hermeneutics we need an erotics of art” (Sontag 2009, 14). Ikke desto mindre er det netop denne tilsidesættelse af fortolkningen, dette fokus på det rent materielle som Thomas Mondémé fremhæver som værende ét af de træk som kendetegner den nyeste poesi. I sin artikel “Autres pratiques interprétatives” taler Mondémé om den nye poesi som en størrelse der udviser en “hermeneutisk uansvarlighed” (*déresponsabilisation herméneutique*) – en uansvarlighed der bl.a. fremstår som et resultat af brugen af “non-problematisk” sprog, “non-hermetisk” sprog uden eksempelvis en metaforisk dominans (Mondémé 2003, 76). Idet Mondémé læner sig op af Richard Shusterman der i “beneath interpretation” skelner mellem “understanding” og “interpretation”<sup>3</sup> fremhæver han hvorledes det uproblematisk, transparente sprog netop bruges for at fremkalde den rene og simple forståelse af værket frakoblet den detaljerede og dybere fortolkning. Dette kendetegn ved den nye poesi forårsaget af netop det uproblematisk og non-hermetiske sprog kan ud over i Tarkos’ forfat-



terskab forefindes hos nyere digtere som Olivier Quintyn, Christophe Fiat, Manuel Joseph, Nathalie Quintane, Olivier Cadiot m.fl. (Mondémé 2003, 76).

Betragtes forfatterskabet i sin helhed er det tydeligt hvorledes "poesi" for Tarkos ikke er en genre der lader sig definere gennem en længere række af konkrete og mere eller mindre faste karakteristika. For Tarkos er poesien udelukkende forbundet med den overordnede eller generelle materialitet, affektivitet og sanselighed som ligger på kanten af det betydende materiale (Tarkos foretager jo ikke komplette betydningstømninger, men bruger netop det betydende sprogmateriale som middel til at fremhæve ikke-betydende elementer) og som suspenderer jeget dels som garant for poetisk udsigelse og dels spørgsmålet om fortolkning. Som Tarkos selv har udtalt er der "nogen sandhed i teksten: en håndgribelig sandhed i form af tekstens materielle eksistens" (Prigent 2008, 22).

Tarkos' opfattelse af poesi skal selvfølgelig også ses i forhold til det overordnede postpoetiske paradigme som danner rammen for hans poetiske praksis. At tage afstand fra traditionelle poetiske træk for dermed at danne en ny poetisk substans, er et klart udtryk for en lyst til at skabe poetiske udgange. Således er Tarkos' poesisyn ikke kun forbundet med materialiteten, men også med selve den *aktion* der ligger i at skabe en udgang fra poesien ud fra velvalgte og egnede litterære strategier. Det kunne også formuleres således at den tekstlige materialitet netop frembringes *i kraft* af negationen af den traditionelle poesi, af de tre afgørende poetiske træk som blev omtalt i forbindelse med litteralisternes negation af poesien. Men denne materialitet som udgør kernen i Tarkos' poesiunivers, er også den som sætter hans ellers antipoetiske praksis i forbindelse med den traditionelle poesi – som ikke blot vidner om en poetisk *negation* men også om en poetisk *affirmation*. I en tekst som "Le bol" skaber Tarkos f.eks. en direkte relation til den traditionelle versificerede poesi og dennes rent formelt gentagende karakter. I forfatterskabet er der i det hele taget utallige eksempler på at Tarkos i langt større omfang end f.eks. Leibovici, bliver *i* poesien og at hans værk dermed bygger på skabelsen af *interne* udgange.

### Leibovicis litterære dj'ing: det poetiske dokument og *portraits chinois*

I 2007 udkommer Leibovicis *portraits chinois*. Værket er af stor betydning inden for det franske litterære felt da det vidner om en ny postpoetisk tendens: *portraits chinois* er et eksempel på en specifik form for samplingspoesi, på en ny poetisk kategori som i Leibovicis teoretiske essay *des documents poétiques* betegnes "poetisk dokument".

Overordnet set er *portraits chinois* centreret omkring faktuelle begivenheder som alle udspringer af krigen i Irak og Afghanistan. Helt konkret samler Leibovici udsagn fra forskellige eksisterende artikler, interviews osv. hentet fra internettet – informationskilder der vedrører gidseltagninger, terroraktioner, martyroperationer osv. Det materiale som Leibovici anvender i *portraits chinois*, er dog ikke af hvilken som helst art. Han komponerer generelt sine værker på baggrund af materiale med offentlig karakter, idet han netop med sine poetiske dokumenter ønsker at synliggøre og problematisere offentlige problemer. Han søger at skabe et nyt vidensformat som kan supplere allerede eksisterende formater om samme givne problematik (Leibovici 2007, 79).



I det postpoetiske felt repræsenterer Leibovici således den postpoetiske strategi “kontekstuel modifikation” (der også kan betegnes “litterær dj’ing”) – en strategi der bygger på sampling – på dekontekstualisering og efterfølgende rekontekstualisering af forskellige udsagn hentet fra forskellige kilder. Hos Leibovici er det primært non-litterært og specifikt non-poetisk materiale der samples, og han arbejder således i udgangspunktet langt fra en poetisk sfære.

Set i forhold til den poetiske ramme som den nye poesi behandles under (jf. negationen af den traditionelle poesi) udviser Leibovicis værker således utrolig få tegn på traditionel poeticitet, og det er af denne grund meget vanskeligt at behandle *portraits chinois* på baggrund af eksisterende kritiske, poetiske værktøjer. Ud over konkret at udvise få poetiske træk, kan *portraits chinois* også siges at være antipoetisk eller postpoetisk fordi Leibovici har som mål direkte at anfægte og problematisere følgende poetiske træk:

I) Det skabende subjekt, det autoritære (lyriske) jeg. Dette anfægtes gennem a) en problematisering af forfatterinstansen – denne reduceres til en ren position idet forfatteren blot anskues som en arkivar der *samler* materiale og b) den konkrete udsigelse i værket som er uafhængig af forfatteren.

II) Teksten som en indholdsmæssig afkodningsbar størrelse (fortolkningen). Teksten kan og skal kun afkodes rent teknisk (jf. afkodning af selve samplingsmetoden og værkets konkrete opbygning som netværk) og altså ikke rent indholdsmæssigt.

Et værk hvori der netop lægges vægt på de ovenstående punkter, er præcis hvad Leibovici i *des documents poétiques* betragter og definerer som et “poetisk dokument”. Trods det faktum at der inden for ny poesi i Frankrig ses eksempler på samplingspoesi der går forud for *portraits chinois* (eksempelvis Manuel Josephs *Heroes are Heroes* fra 1994), kan det med rette siges at Leibovici indskrives sig i postpoesiens historie som hovedrepræsentant for en helt ny samplingsbølge. Leibovici markerer sig altså ikke kun som “komponist” af værker der falder ind under kategorien “poetisk dokument”, men også som den første (og eneste) i Frankrig der har teoretiseret kategorien (og dermed denne specifikke samplingstendens i nyere poesi).

Termen “poetisk dokument” henleder umiddelbart opmærksomheden på Bertrand og Baudelaires begreb “poème en prose” (“prosadigt”). De to termer minder om hinanden, idet de begge indbefatter et møde mellem to ellers uforenelige størrelser: dokumentet og poesien, digtet og prosaen. Leibovici understreger dog i *des documents poétiques* hvorledes tanken om en hybrid tekststørrelse må forkastes i forsøget på at definere det poetiske dokument som kategori. Det poetiske dokument skal snarere betragtes som en produktion der rummer en poetisk dimension i den forstand at der er tale om en konkret *skabelse* af ny viden, af et nyt vidensformat (Leibovici 2007, 25). Prædikateret “poétique” refererer dermed udelukkende til posesibegrebets etymologiske betydning (af græsk *poiesis*: at skabe) og altså ikke til den traditionelle poetiske genre (den lyriske).

I Leibovicis poetiske dokumenter består det poetiske således i at en begivenhed,

her et mere eller mindre velkendt, offentligt problem, flyttes fra én bestemt repræsentation til en anden, hvormed et nyt format bliver *skabt*.

### Om *portraits chinois*' antipoetiske natur: opgøret med fortolkning og subjektivitet

Ved læsning af de allerførste sider i *portraits chinois* er det tydeligt hvorledes værket er svært kompatibelt med det traditionelle poetiske paradigme. Som det gælder for de fleste poetiske dokumenter (Leibovici 2007, 45), udviser *portraits chinois* ikke genkendelige, poetiske tegn. Rent formelt er det udelukkende simuleringen af frie vers og opsætningen af teksterne i blokke som kunne pege på en relation til poesien. Derudover relaterer værket sig kun hertil gennem udgivelsen (*portraits chinois* er udkommet hos Al Dante som udgiver diverse former for poesi), og gennem dets kategorisering som "*poetisk dokument*". Andre direkte poetiske træk eller relationer end disse er svære at finde frem til, og værket falder derfor uden for det poetiske paradigme.

Ud over at *portraits chinois*' antipoetiske natur fremvises gennem fraværet af genkendelige poetiske træk, gør den det som nævnt også idet Leibovici problematiserer to væsentlige poetiske træk gennem sin sampling: opfattelsen af den poetiske tekst som afkodelig rent indholdsmæssigt, og den traditionelle poetiske subjektivitet (de samme træk som problematiseres hos Tarkos).

Med *portraits chinois* er der tale om en såkaldt "promenadelitteratur" (Leibovici 2007, 80): Læseren kastes frem og tilbage mellem forskellige udsagn der stammer fra vidt forskellige diskurser, og som i deres sammensætning i *portraits chinois* kan have en mere eller mindre tydelig relation. Hermed forekommer der en automatisk og meget hurtig tilsidesættelse af den traditionelle læsning der kan forstås som en mere eller mindre kontinuerlig og sammenhængende proces. Grundet den indholdsmæssige fragmentering (udsagnene er meget forskellige af karakter og kan have en meget lille relation til hinanden) og specielt også grundet værkets konkrete udformning der bygger på diverse indtryk, huller mellem udsagn osv., er det netop værkets abrupte karakter der i læsningen står i centrum og ikke indholdet som *indhold*. Således gennemsyres *portraits chinois* af en vægtning af den rene tekstlige form (selve netværket af udsagn) og dets konkrete tilblivelse – en vægtning der i værket forekommer på bekostning af indholdet, og som dermed udsætter den meningsbetonede fortolkning. Helt konkret er det således den rent tekniske udforskning af værket – den formelle, strukturelle udforskning af tekstelementernes relation til hinanden og til deres originaler – som dominerer læserens behandling af værket. Umiddelbart synes *portraits chinois* således at være hvad det er, og intet andet – et teknisk stykke litteratur der udelukkende lader læseren *opleve* og *læse* en samplingsproces som produktionsteknik.

Denne oplevelse foregår dog ikke blot ved en "simpel" læsning af værket. Oplevelsen eller læsningen af selve netstrukturen, af værkets tekniske aspekt, er stærkt forbundet til et medie – her computeren der via googlefunktionen lader læseren komme i kontakt med de originaltekster der udgør *portraits chinois*. Læsningen af værket glider således frem og tilbage mellem subjekt og medie. Når computeren som medie (googlefunktionen) er en væsentlig forudsætning for overhovedet at

læse værket, skyldes det først og fremmest at de enkelte sætninger i de forskellige portrætter kan have en meget løs relation. Således vil det være en automatisk reaktion fra læserens side at forsøge at skabe en sammenhæng mellem de enkelte udsagn. En stor del af læsningen består således helt konkret i at sidde og søge på de forskellige sætninger i værket for da at finde frem til hvilke kilder de stammer fra, hvordan relationen er mellem dem osv. Googlefunktionen er altså en væsentlig forudsætning for overhovedet at kunne læse værket, for at kunne skabe en form for meningsmæssig sammenhæng. Men idet kildesøgningen og etableringen af de udsagnsmæssige relationer bliver yderst omfattende, sker der i læsningen af værket en automatisk tilsidesættelse af indholdet. Frem for at læse værket med vægt på indhold og fortolkning, foretager læseren en form for *arkivarbejde* – han arbejder så at sige maskinelt med teksten. Således vidner Leibovicis værker også om den hermeneutiske uansvarlighed som Mondémé opstiller som præmis for den nye poesi.

I kraft af dette arkivarbejde kan det også siges, at læseren læser en såkaldt photoshophandling. Leibovici taler selv om at hans redeskriptioner af forskelligt netmateriale udgør et “langage photoshop” (Leibovici 2007, 67) idet hans arbejde med forskellige udsagn kan sammenlignes med bearbejdelse af forskellige *lag*. I skabelsen af *portraits chinois* foretager Leibovici et arkivarbejde hvor forskellige udsagn kopieres fra forskellige netkilder for dernæst at blive mixet sammen på forskellig vis. Her fungerer hvert udsagn netop på samme måde som et “lag” i programmet Photoshop og indholdet bliver dermed et resultat af en teknisk kunnen. Det er netop disse lag som igen forvaltes og bearbejdes af læseren idet denne forsøger at skabe sammenhæng mellem de enkelte lag. Læseren reduceres dermed til blot at være en informationsakkumulator.

At være en akkumulator af diverse informationer er dog ikke kun en rolle som tildeles læseren. Som antydnet reduceres forfatteren også til en simpel position. Med Hannas ord kan det siges at forfatteren af poetiske dokumenter ikke længere fungerer som en instans der intentionelt udtrykker en sindstilstand eller kommunikerer en idé etc. (Hanna 2010, 190-191), men at han netop bliver til en arkivar der blot sammensætter allerede eksisterende materiale. Med poetiske dokumenter, og her med *portraits chinois*, ses der således en tendens til at den traditionelle skriveproces erstattes af en form for redaktionsarbejde.

Problematiseringen af subjektskategorien som kendetegner megen postpoetisk litteratur og som hos Leibovici forekommer gennem fokus på forfatterinstansen, er ikke kun central for *portraits chinois*. Den er central for det poetiske dokument som kategori i det hele taget. I sin definition af kategorien i *Nos dispositifs poétiques* opstiller Hanna fire kriterier for at en given tekst kan fungere som et poetisk dokument. Et af disse angår udsigelsen: udsigelsen i det poetiske dokument må være tværdisciplinær (Hanna 2010, 182). Når Hanna taler om en problematisering af subjektiviteten, er der som antydnet tale om selve *forfatter*subjektiviteten. Således er det *ikke* den konkrete udsigelsesinstans i et givent værk som ikke kan være subjektiv, men det er derimod det traditionelle poetiske kendetegn der vedrører overensstemmelsen mellem digter og pronominet “jeg”, der opløses i det poetiske dokument. Idet der med det poetiske dokument er tale om et nyt vidensformat der angår offentlige, kollektive problemer og som cirkulerer i det offentlige rum, sker der en naturlig

reduktion af det givne poetiske dokument som et udtryk for en forfatterpersonlig erfaring, og det er netop i den henseende at forfatteren reduceres til en simpel position. Udsigelsen i et poetisk dokument er altså kollektiv og pluridisciplinær fordi det er den offentlige, kollektive begivenhed, det offentlige materiale som træder frem i det givne værk og som *bliver* kollektivets i kraft af den øgede offentlige cirkulation. Producenten af det poetiske dokument er således kun interessant i forhold til den *position* som vedkommende indtager i forhold til det givne offentlige problem.

Ses der overordnet på *portraits chinois*, er det tydeligt hvorledes værket relaterer sig til det postpoetiske felt: Den konkrete og mere generelle udeladelse af poetiske træk samt problematiseringen af fortolkning og subjektivitet er direkte udtryk for en negativ lyrisme – for en poetisk autonegation. Og netop denne poetiske “negativitet” bliver selve målet med værket: *portraits chinois* kan siges at fremvise hvorledes de aktuelle postpoetiske værker snarere end at kunne behandles med vante kritiske værktøjer (her f.eks. klassifikationstermer af generisk art) må behandles på baggrund af hvad de ikke er og hvad de ikke kan.

Ud over at værket er relateret til den overordnede poetiske autonegation vidner *portraits chinois* om indstiftelsen af en lokal poesidefinition. Ligesom hos Tarkos fremstår denne som et resultat af den overordnede negation af poesien. I det sampling, dekontekstualisering og rekonstekstualisering af forskellige diskurser er de strategier som udgør fundamentet i Leibovicis tekstlige produktioner, lader han poesiers specificitet bestå i selve diskurstrafikken og ikke i rækken af konkrete generiske træk. Leibovici beskriver selv i *des documents poétiques* hvorledes poesi for ham er en “knode” gennem hvilke forskellige diskurser strømmer (Leibovici 2007, 44) – en størrelse der i princippet kan eksistere for sig selv, men som i virkeligheden bør implementeres direkte i offentlige diskurser som vi møder hver dag i forskellige medier (tv, internet, avis osv.). Hvor poesien således tidligere har været en størrelse forbundet med genre (den lyriske), egen essens eller egenvægt, det autoteliske sprog (jf. Jakobson) osv., ses der hos Leibovici en tendens til at lade poesien bestå i selve skabelsen af en netstruktur (det relationsbårne), samt i *skabelsen* af et nyt format (jf. poesiers etymologiske betydning).

### Afsluttende bemærkninger

Betragter man det samlede poetiske felt i Frankrig, kan det siges at der med den tidlige indvarsling (midt 1800-tallet) og den videre etablering af det postpoetiske paradigme (1990’erne og frem) har været en markant nedgang i poetisk specificitet. Af denne årsag anvender Gleize begrebet “prose en proses” når han omtaler de aktuelle postpoetiske tekster.<sup>4</sup> Dette begreb henviser netop til teksttyper der tilhører en poesi uden nogen form for generisk definition.<sup>5</sup> Sådanne teksttyper indeholder altså få hvis overhovedet nogen genkendelige poetiske træk (jf. “prose”), og flertals “s”et i “proses” indikerer at denne poesi uden generisk fundament kan indtage mange forskellige former. I forhold til eksempelvis prosadigtet (hvor referencen til poesien stadig er bevaret – jf. “digt”) vidner “prose en proses”-tekster således om en endnu mere omfangsrig prosaisering af poesien.

Tarkos’ og Leibovicis værker er netop eksempler på disse nutidige, uklassificer-

bare teksttyper da de ikke kan behandles til fulde på baggrund af de eksisterende poesidefinitioner. Værkerne udviser simpelthen ikke tydelige tegn på at stå i forbindelse med den traditionelle poesi og må derfor læses og tænkes med de tankemønstre og begreber der knytter sig til det overordnede begreb “postpoesi”.

Trods de overordnede ligheder forfatterskaberne imellem der knytter sig til den poetiske autonegation, forholder Tarkos og Leibovici sig dog forskelligt til poesien i negationen heraf. Hvor Tarkos paradoksalt bevarer en tydelig reference til den traditionelle poesi gennem den materialitet der *samtidig* sikrer ham en vej ud af poesien, er Leibovici langt mere indifferent hvad angår referencen til det traditionelt poetiske. Derfor kan forfatterne siges at tilhøre hver deres fløj inden for det kritiske, postpoetiske felt. Hanna skelner i *Nos dispositifs poétiques* mellem en kritisk poesi der baserer sig på “modstand” (*résistance*) og en kritisk poesi der kendetegnes ved “aktivering” (*activation*) (Hanna 2010, 52). Førstnævnte er en type af poesi der i sin kritik eller negation forholder sig *negativt* til den type af poesi der tages afstand fra. Modstandspoesien konstituerer sig altså som poesi på en *ny* eller på en *anden* måde end den poesi som den tager afstand fra. Den sidstnævnte type af poesi *implementerer* derimod i sin kritik og negation den poesi som der tages afstand fra. Leibovicis poesi kan således siges at være et eksempel på en postpoesi kendetegnet ved modstand, mens Tarkos’ poesi er et eksempel på den kritiske poesi der bygger på aktivering.

Når den aktuelle poesi – og især Tarkos og Leibovicis forfatterskaber – fortjener opmærksomhed, er det ikke fordi de indstifter et absolut brud med fortiden. Tværtimod er mange postpoetiske tekster knyttet til en opbruds tradition der bl.a. har rødder i Baudelaires forfatterskab, og som bygger på en problematisering af den poetiske specificitet. For det andet er der ikke altid tale om specielt fornyende strategier med hvilke den poetiske specificitet fortsat problematiseres (Leibovici trækker eksempelvis tydeligt på den avantgardistiske collagestrategi). Den nutidige postpoesi må således ikke forbindes med det “aldrig-før-sete” – og det er til trods for at den på mange punkter rummer flere radikale forsøg på poetiske negationer end tidligere tiders antipoesi.

At det postpoetiske felt bør undersøges skyldes især det faktum at feltet vidner om hvorledes poesien *stadigvæk* drives af ønsket om selvmutation. Som tidligere nævnt har en stor del af poesiens historie vist os hvorledes det netop er den kontinuerlige overskridelse og udvidelse af den poetiske specificitet som er den moderne poesis præmis. Det er netop denne præmis som de aktuelle postpoeter understreger som stadig gyldigt idet genforhandlingerne af den poetiske specificitet som rækker langt tilbage i tid, genforhandles og videreudvikles i de nutidige poetiske værker. Den aktuelle poesi er således relevant fordi den markerer en fortsættelse af den poetiske mutation – en fortsættelse som nødvendigvis må beskrives hvis vi skal nærme os poesiens væsen og forstå hvor poesien bevæger sig hen.

## Noter

- 1 Gleize anvender dog ofte begrebet “intern udgang” på en anden måde. Til seminaret “POETRY TODAY” afholdt i Aarhus 2009 anførte Gleize hvorledes digtere der forsøger at bryde ud af poe-

sien, ofte bliver ført ind i det poetiske felt igen gennem *udgivelserne* af deres værker – værker som får prædikateret “poesi”. De bliver således ført direkte ind i institutionen gennem den konkrete publikation og dermed tilbage til poesien. Se evt. min og Lasse Gammelgaards oversættelse af Gleizes oplæg ved seminaret på: <http://www.sibila.com.br/index.php/sibila-english/856-ou-vont-les-chiens>.

- 2 Denne relation er den dominerende til trods for at det generiske aspekt kan være mere eller mindre nedtonet hos nogle teoretikere. Eksempelvis relativiseres dette aspekt hos Werner Wolf. I artiklen “The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation” arbejder han med en såkaldt lyrisk, poetisk prototype som poetiske tekster da kan relateres mere eller mindre til.
- 3 Der er ikke tale om en rigid dikotomi da “understanding” og “interpretation” ofte hænger sammen. Visse kunstværker inviterer dog udelukkende til ren oplevelse, til simpel og ureflekteret forståelse befriet for en indholdsmæssig fortolkning.
- 4 Se <http://www.poetenladen.de/lyrik-konferenz-jean-marie-gleize.htm>.
- 5 I *Revue de littérature générale*, nr. 1 støder man også på begrebet “olnī” der står for “objet littéraire non-identifié” (uidentificerbart litterært objekt) og hos Hanna varianten “ovni” der står for “objet verbal non-identifié” (uidentificerbart verbalt objekt).

## Litteratur

- Alferi, Pierre & Olivier Cadiot (1995): *Revue de littérature générale I*, Paris: P.O.L.
- Doubinsky, Sébastien: “SPLEEN DE PARIS ou la mort du genre” (ikke udgivet).
- Fetzer, Glenn W. (2004): *Emmanuel Hocquard and the Poetics of Negative Modernity*, Birmingham: Summa.
- Gleize, Jean-Marie (2009): “L’excès – la prose” (<http://www.poetenladen.de/lyrik-konferenz-jean-marie-gleize.htm>).
- Gleize, Jean-Marie (2009): *Sorties*, Paris: Questions théoriques.
- Hanna, Christophe (2002): *Poésie action directe*, Marseille: Éditions Al Dante.
- Leibovici, Franck (2007): *des documents poétiques*, Paris: Éditions Al Dante Questions théoriques.
- Leibovici, Franck (2007): *portraits chinois*, Paris: Éditions Al Dante.
- Mazur, Krystyna (2005): *Poetry and Repetition*, New York: Routledge.
- Mondémé, Thomas (2003): “Autres pratiques interprétatives” i *Tracés* 4.
- Prigent, Christian (2008): “Préface. Sokrat à Patmo” i *Écrits poétiques*, Paris: P.O.L.
- Rimbaud, Arthur (1973): *Lettres dites du voyant*, i *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, red. Louis Forestier, Paris: Gallimard.
- Schmidt, Ulrik (2007): *Minimalismens æstetik*, København: Museum Tusulanum.
- Shusterman, Richard (2000): “beneath interpretation” i *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*, Ithaca: Cornell University Press.
- Sontag, Susan (2009): *Against Interpretation and Other Essays*, London: Penguin Books.
- Tarkos, Christophe (2008): *Oui* [1996], i *Écrits poétiques*, Paris: P.O.L.
- Wolf, Werner (2005): “The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation” i Eva Müller-Zettelmann & Margarete Rubik (red.): *Theory into Poetry, New Approaches to the Lyric*, Amsterdam: Rodopi.