

La poesia va où? La parola musicale e scenica di Valérie Rouzeau

Simona Pollicino*

ABSTRACT¹

L'opera della poetessa francese Valérie Rouzeau può essere considerata un esempio di scrittura *hors du livre*, che “protende” verso l'altro e, sia essa proferita, suonata o danzata, comunica attraverso un ritmo vitale e sempre versatile. Allo stesso tempo individuale e collettiva, la poesia di Rouzeau affonda nell'esperienza esistenziale e sconfinata dai sentieri battuti. L'intento di questo contributo è di riflettere, alla luce di alcune considerazioni sulla “voce”, sulla transitività della parola poetica e sulla sua funzione performativa, come pure su quella consistenza sonora che non separa il linguaggio dal corpo ed è capace di interagire con il destinatario prescindendo dal mezzo di cui si serve.

The French poet Valérie Rouzeau's work can be considered an example of writing beyond the text thanks to its “extensive” poetry and its versatile rhythm, whether vocalized, played or danced. Both individual and collective, Rouzeau's poetry sinks into experience and goes off the beaten paths. This article aims not to separate what engages the body and the language in order to reflect on the sonorous nature and performativity by which Rouzeau's living poems get in touch with the public of readers, listeners and spectators.

* Università Roma Tre.

¹ Il presente contributo riprende una versione parzialmente modificata del mio articolo «Voix/es de la poésie. Valérie Rouzeau entre lectures publiques, chanson et théâtre», Intercâmbio. *Revue d'études françaises*, n° 15, 2022. <<https://ojs.letras.up.pt/index.php/int/>> (ultimo accesso 23.04.2023).

1. Di là dal testo, dove va la poesia?

La poesia contemporanea è da diversi anni al centro di una riflessione sulle molteplici forme di rinnovamento dei generi tradizionali che tende a liberarli dalle *contraintes* e concepisce invece uno “spettacolo” intermediale in cui convergono la poesia, la musica, il teatro, il cinema. Se da una parte si assiste a un ritorno al lirismo come espressione dell’emozione, dall’altra emerge una tendenza al letteralismo e all’oggettivismo che privilegia la dimensione “materiale”, “elementare” dell’esperienza poetica. Parallelamente a una produzione convenzionale quantunque fiorente, nella quale la pagina del libro resta ancora l’elemento di identificazione del fatto letterario, alcune forme espressive sperimentali quali *happening*, *event*, *récitals*, *poème action*, ecc. recuperano i dispositivi dei media dando vita a fenomeni di contaminazione dei linguaggi in cui la pratica si afferma come forma d’arte. In particolare, la poesia troverà nella dimensione sonora il canale per estrinsecare la sua oralità connaturata, in quella visuale lo spazio di incontro con l’immagine (arti figurative, fotografia, cinema, televisione, internet) e in quella corporea più in generale la sua “performatività”. Tale apertura darà vita a forme artistiche originali che svincolano l’autore dalla “fissità” del testo canonico, come pure da istanze e ruoli rigidi². Se per alcuni autori il testo scritto costituisce un supporto fondamentale nel processo compositivo, per gli esponenti di questo nuovo orientamento si può parlare piuttosto di “testo-progetto”, come osserva a ragione Giovanni Fontana, il quale aggiunge al valore di “pre-testo” che anticipa una «ritestualizzazione che si configura nello spazio-tempo», quello di *pretesto*, vale a dire un’occasione sempre nuova per realizzare un «salto dimensionale»³. La poesia contemporanea si riconosce, infatti, in altri mezzi e modalità di comunicazione e diventa essa stessa un dispositivo; è quanto condensa la definizione di “médiopoétique” coniata da Jean-Pierre Bobillot⁴, la quale rinvia tanto a una nuova concezione del genere, quanto a una svolta metodologica importante, che avrà come oggetto di indagine la circolazione mediatica della poesia

² Sulla questione si vedano, tra gli altri, i volumi curati da JEAN-FRANÇOIS PUFF (ed.), *Dire la poésie?*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2015 e da STÉPHANE HIRSCHI, CORINNE LEGOY, SERGE LINARÈS *et al.* (eds), *La poésie délivrée*. Nanterre, Presse Universitaires de Nanterre, coll. «Orbis litterarum», 2017.

³ GIOVANNI FONTANA, «Poesia Sonora, poesia azione e lo scarto epigenetico», in LORENZO CARDILLI e STEFANO LOMBARDI VALLAURI (ed.), *L’arte orale. Poesia, musica, performance*, Torino, Accademia University Press, 2020, pp. 151-157.

⁴ JEAN-PIERRE BOBILLOT, «Poésie sonore & médiopoétique», *French Forum*, vol. 37, n° 1, 2012, pp. 19-34.

sul palco, sullo schermo, sulla tela, nel paesaggio urbano, nelle letture pubbliche alla radio o alla televisione. Le strutture della teatralità, in particolare, permeano da sempre poesia orale, aprendo la via a una nuova dimensione della sua ricezione: «Le théâtre est un lieu où faire apparaître la poésie active, où montrer à nouveaux aux hommes comment le monde est appelé par le langage»⁵.

2. *La voce e il corpo*

Se si pensa alla *voce* del poeta, non alludeva forse a questa Paul Verlaine quando esortava «Écoutez, c'est notre sang qui chante»? Generalmente ci si riferisce alla “voce” del poeta in senso figurato, a volere indicare la sua come un’opera destinata all’ascolto e la scrittura come un atto che produce un effetto di presenza. Come osserva in proposito Paul Zumthor:

Le désir de la voix vive habite ainsi toute poésie, en exil dans l'écriture. Le poète n'est que voix: le langage vient d'ailleurs [...] Toute poésie aspire en effet à se faire voix; à se faire entendre; à saisir l'individuel incommunicable dans une identification du message à la situation qui l'engendre, de sorte qu'il y joue un rôle stimulateur, comme un appel à l'action⁶.

Per Jean-Michel Maulpoix, ad esempio, la voce è il punto in cui si incontrano il corpo e il linguaggio, quel silenzioso parlare che riusciamo a sentire leggendo e che diventa familiare⁷. Quale rapporto intercorre allora tra la scrittura, discreto lavoro di segni che prendono corpo, con il suo opposto che è l’istanza sonora della voce, invisibile, immediata, naturale? In questa prospettiva, la poesia si caratterizza per la sua funzione comunicativa “ibrida” che trova sostanza in una «tension entre l'oeil et l'oreille»⁸. Anche Roland Barthes parla di una «corporéité du parler»⁹ che

⁵ VALÈRE NOVARINA, *Devant la parole*, Paris, POL, 1999, p. 84.

⁶ PAUL ZUMTHOR, «Considérations sur les valeurs de la voix», *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 99-100, juil.-déc., 1982, p. 238.

⁷ JEAN-MICHEL MAULPOIX, *Anatomie du poète*, Paris, Éditions Corti, 2020, p. 61 e *passim*.

⁸ NADJA COHEN *et al.*, *Poésie et médias: XX-XXI^e siècle*, Paris, Nouveau Monde Éd., Coll. «Culture/Médias», 2012, p. 16.

⁹ «La voix se situe à l'articulation du corps et du discours. C'est dans cet entre-deux que le mouvement de l'écoute pourra s'effectuer». ROLAND BARTHES, «Écoute» (en

accomuna la voce agli altri movimenti del corpo, quale prova della presenza di un soggetto in un tempo e in luogo ben precisi, come pure in una dimensione dell'*entre-deux* tra il materiale e l'immateriale, il reale e l'ideale. La voce è quella forma sottile, aerea del corpo, che si irradia verso l'esterno come suo prolungamento e testimonia una tensione verso l'altro; è attraverso la voce che il linguaggio si vocalizza e diventa parola, articolandosi in rapporto a un momento, a un soggetto, a una narrazione¹⁰. La voce assicura una presa ideale sul mondo: dire le cose significa in qualche modo poterne disporre e provare un sentimento di appagamento, di giubilo nel possederle attraverso la parola¹¹. In tal senso, la voce è capace di dare corpo all'attività intellettuale, di conferire all'astratto un'esistenza sensibile, di riunire il sé con l'altro, di creare, lì dove proferisce, una presenza. Dal canto suo, la scrittura può solo aspirare alle potenzialità della voce; esplorandone tutte le possibilità, il poeta incarna un linguaggio che si costruisce e si reinventa attraverso la scrittura. La parola è dunque esperita come gesto corporeo, vale a dire come atto espressivo il cui il senso non è distinto dal suono che le dà forma. Merleau-Ponty individua nel corpo vibrante l'acquisizione del linguaggio, proprio perché utilizzato come strumento di azione sonora e percettiva¹². Converrà ancora Zumthor:

Un corps est là, qui parle: représenté par la voix qui émane de lui, partie la plus souple de ce corps, et la moins limitée puisqu'elle le dépasse de sa dimension acoustique, très variable et permettant tous les jeux. L'image archétypale d'un corps vocal appartient aux «sources anthropologiques de l'imaginaire»¹³.

Sperimentando nuove pratiche di vocalizzazione, alcuni poeti abban-

collaboration avec ROLAND HAVAS), 1976 pp. 217-230 in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Collection Points Essais, Paris, Seuil, p. 226.

¹⁰ È ciò che osserva ancora Maulpoix: «La voix en effet s'adresse à l'autre comme un rayonnement du corps: elle vise le désir de l'autre. Elle manifeste et certifie l'existence du sujet par son rapport à l'autre [...] Elle permet à la fois au sujet de parler le monde et de parler dans le monde. Elle ouvre en fin de compte au désir de vivre et de mourir». MAULPOIX, *op. cit.*, p. 71.

¹¹ Afferma Éric Benoît: «écrire ou lire de la poésie, c'est d'abord se livrer avec plaisir à l'oralité du langage». ÉRIC BENOÎT, *Dynamiques de la voix poétique*, Paris, Garnier, 2016, p. 22.

¹² Cfr. MAURICE MERLEAU-PONTY, *La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

¹³ ZUMTHOR, *op. cit.*, p. 235.

donano l'isolamento dello scrittoio e si servono del microfono o di qualunque altro dispositivo per "incarnare" la parola e per interpretarla instaurando una nuova relazione comunicativa. Quella voce sconosciuta che precede il gesto della mano scrivente potrà così essere percepita nella sua insita forza performativa¹⁴.

3. Vrouzeaufonia

L'opera della poetessa francese contemporanea Valérie Rouzeau offre un esempio di quella corporeità della voce che si concretizza in una scrittura costituita, per dirla ancora con Barthes, di «mots sensibles, des mots subtils, des mots amoureux, dénotant des séductions ou des répulsions (des appels de jouissance)»¹⁵. La sua parola ci rammenta che la poesia è umana, viva, moderna, perché parla di noi e degli altri¹⁶, della lingua, del corpo; essa è capace di ribaltare la realtà e di riconcepirla attraverso le parole. L'esperienza poetica di Rouzeau è un *engagement total*, da non intendersi come impegno civile né come rifiuto della tradizione o abbandono del supporto testuale; la si può, infatti, annoverare tra i classici contemporanei e non tra gli esponenti della poesia "sonora" in senso stretto. Stilisticamente prossima ai surrealisti (Apollinaire, Desnos), Valérie Rouzeau si colloca tra i quei pochi poeti da Mallarmé in poi capaci di afferrare «le flux pulsionnel, la discontinuité matérielle, la lutte politi-

¹⁴ Corrado Bologna distingue chiaramente la Voce dalla Parola, quest'ultima intesa nel senso barthesiano quale "facoltà" di espressione orale e anche scritta nonché suo "prodotto", e ancora dal Linguaggio con i suoi segni: «La voce, in quanto *prins* biologico, anticipa qualsiasi opposizione di distinti, cioè qualsiasi differenza [...] è una pulsione che tende ad articolarsi, ma che nell'articolazione medesima si annulla in quanto "pura potenzialità", generando la parola differenziata e significante. La voce si confonde con il ronzante turbinio delle pulsazioni corporee, che sfuggono alla coscienza perché la precedono». CORRADO BOLOGNA, *Flatus vocis*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 23-24.

¹⁵ BARTHES, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 281.

¹⁶ I due versi di chiusura di «Mes mots des autres» ne racchiudono il senso: «Je fais avec mes mots qui sont les mots des autres/Je vais avec les mots qui sont mes mots des autres». VALÉRIE ROUZEAU, *Quand je me deux*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2009, p. 23. La raccolta è stata riedita nel 2022 presso le edizioni La Table Ronde. La poetessa dichiara ancora: «J'écris parce que je suis une lectrice de poésie. Mes poèmes sont truffés d'échos des poèmes des autres. Je partage ce goût-là avec les gamins». ROUZEAU, «Valérie Rouzeau, poète pop chantée par Indochine, lue par les sociétaires de la Comédie Française», *La Montagne*, 17 mai 2015, <https://www.lamontagne.fr/gueret-23000/loisirs/valerie-rouzeau-poete-pop-chantee-par-indochine-lue-par-les-societaires-de-la-comedie-francaise_11443979/> (ultimo accesso 4.04.2023).

que et la pulvérisation langagière»¹⁷, facendo della pagina il luogo di un caos sonoro e di un radicale scardinamento dei codici linguistici e sociali. Osserva a questo proposito Françoise Delorme:

Remis en jeu dans de nouveaux assemblages, induisant de nouveaux rapports, les mots, à la fois semblables et différents, les référents singuliers, les détails d'une vie quotidienne particulière viennent à nous sous la forme d'une sorte de broderie aux fils de couleurs apparaissant-disparaisant, jusqu'à donner à voir des motifs savants et mouvants, des «cohérences aventureuses»¹⁸.

Gli effetti sonori che rendono unico il ritmo dei suoi versi in realtà precedono e determinano la costruzione del testo poetico; Rouzeau gioca con i suoni attraverso i quali richiama la *joie de vivre* che è propria della relazione autentica e non mediata del bambino con il mondo: «J'avais les rythmes avant d'avoir les mots»¹⁹. Nella raccolta poetica che la rivela al grande pubblico e nella quale evoca la morte del padre²⁰, Rouzeau smantella completamente la lingua materna, come reazione all'evento luttuoso da cui cerca una consolazione e un riscatto. I suoi versi dalle tonalità inedite e le cui unità sintattiche sono intervallate da una punteggiatura ridottissima corrono precipitosamente in un testo traboccante di *calembours*, giochi fonici, *mots-valises*, anglicismi, solecismi che si accavallano e si ripetono, quantunque mai in modo gratuito. Il lettore è coinvolto in un continuo processo di scardinamento della lingua – «ce chaos de langue» – e di metamorfosi sia visiva che sonora, la quale rende il testo molto spesso indecifrabile e refrattario alla traduzione²¹. Questa è l'essenza del suo idioletto, un linguaggio intriso di istintività o, pren-

¹⁷ JULIA KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, Coll. «Tel quel», 1974, p. 85.

¹⁸ FRANÇOISE DELORME, «Une altération poétique du monde “Ma vie j'en parle à peine ou je la brode”», *Nu(e)*, n° 70, 2019, p. 177.

¹⁹ «L'odeur du temps» (entretien par THIERRY GUICHARD), *Le Matricule des Anges*, n° 192. <https://lmda.net/2018-04-mat19221-valerie_rouzeau> (ultimo accesso 26.01.2023).

²⁰ ROUZEAU, *Pas revoir*, Chaillé-sous-les-Ormeaux, Le dé bleu, 1999.

²¹ Basti pensare che soltanto alcune poesie sono state tradotte in italiano e compaiono all'interno di antologie oppure in rete. Si veda al riguardo *Donne. Poeti di Francia e oltre. Dal Romanticismo a oggi*, a cura di ANDREA BEDESCHI, ADRIANO MARCHETTI, VALENTINA GOSETTI, Borgomanero, Luciano Ladolfi editore, 2017. Esistono poi la traduzione inglese *Cold Spring in Winter* (Arc Publishers, 2009) di SUSAN WICKS, autrice della versione bilingue francese/inglese *Talking Vroux* (Arc Publishers, 2013), e quella tedesca di RÜDIGER FISCHER, *Nicht Wiedersehen*, Pop Lyrik, 2006.

dendo ancora in prestito le parole di Kristeva, «radicato nella matrice del segno», «préalable à l'évidence, au vraisemblable, à la spatialité et à la temporalité»²². Pur tuttavia, Valérie Rouzeau sa anche accogliere e fare sua la lezione della tradizione modernista inglese e americana, traducendo i poeti Sylvia Plath, Ted Hughes e William Carlos Williams.

Richiamandosi al mestiere del padre, Rouzeau fa “rivivere” il linguaggio in una sorta di idioma composto da parole “recuperate”, “reinventate”: «comme son père qui récupérerait cartons, casseroles, cuivre rouge, aluminium ou nickel, Valérie Rouzeau recycle par bribes des lambeaux de mélodies, des miettes de souvenirs, des bris d'émotions; elle ferraille dans l'or du temps»²³. La dimensione sonora di una poesia «à l'oreille» è apprezzabile sin dal titolo delle raccolte poetiche²⁴ (*Pas revoir, Neige rien, Va où, Quand je me deux, Vrouz*), come pure nelle assonanze, nei ritornelli e negli echi delle filastrocche che ne ritmano i versi («Papa dire papa dear dada pire: tu te / souviens de mon petit cheval?»²⁵). La memoria dell'infanzia, *paradis perdu*, riemerge nei microcosmi rappresentati, minuscole epopee fatte di rituali quotidiani e animate da incontri, ricordi, odori e soprattutto suoni. Al lettore la poetessa offre delle variazioni di frammenti poetici attraverso una scrittura leggera, fresca, scandita da evidenze ma mai scontata, invitandolo a ricondurli e ricucirli al proprio universo sensibile. Quello sotteso alla scrittura che ne costituisce l'involucro sonoro è uno spazio libero, «rythmique, déchaîné, irréductible à sa traduction verbale intelligible; il est musical, antérieur au juger, mais retenu par une seule garantie — la syntaxe»²⁶; musicale e preverbale esso si situa al di là dei confini spazio-temporali, in una dimensione tra interiorità ed esteriorità. Imperniato su modalità sonore, il testo poetico diventa un'occasione, un pretesto non solo per dire ma per ri-suonare; di qui la poesia è un «travail de sonner comme ça le quotidien», che si realizza attraverso nuove combinazioni di significanti e di significati:

²² KRISTEVA, *op. cit.*, p. 23.

²³ ANDRÉ VELTER, «Ferrailer dans l'or du temps», in ROUZEAU, *Pas revoir suivi de Neige rien*, Paris, La Table Ronde, 2010, pp. 7-10.

²⁴ Nel titolo *Pas revoir* il suono dell'avverbio 'pas' coincide con l'abbreviazione omofona della parola 'papa'. Un'altra omofonia delle parole 'neige' e 'n'ai-je' è presente nel titolo *Neige rien*. E ancora *Vrouz*, titolo che l'attore Jacques Bonnaffé ha suggerito alla poetessa e che condensa la natura autobiografica delle sue poesie, fondendo l'iniziale del nome con la prima parte del cognome e richiamando il rombo del motore o il ronzio di un insetto, o più semplicemente e sottilmente la dimensione più viva, sonora e gioiosa della realtà.

²⁵ ROUZEAU, *Pas revoir suivi de Neige rien*, cit., p. 29.

²⁶ KRISTEVA, *op. cit.*, p. 29.

Certes plus tard j'ai retravaillé les poèmes, en les disant à voix haute surtout (un test pour moi: le mot pas juste fait un couac comme une fausse note de musique) mais pour ce qui concerne le premier jet, je crois que l'essentiel y était: longs vers presque essoufflés articulés avec ma respiration, ma façon de renoncer – groupes de souffle qui peuvent être octosyllabes réguliers mis bout à bout (mais cela a plutôt lieu dans *Va où*, mots valises, mots forgés ou retrouvés rares et précieux [...]), mots tronqués²⁷.

Al di là della dimensione ludica, la scrittura partecipa a quella ricerca di una “lègèreté” che Valérie Rouzeau oppone al peso esistenziale con l'intento di *vivre en poésie*, facendosi portavoce di un nuovo lirismo tragico privo di pateticità, come pure di una poesia “sonora”, nella quale il suono delle parole è l'essenza costitutiva di versi che generano una tensione di suoni e di senso:

Te parler papa j'ai pu te paparrer un peu
un petit peu paparrce que nous n'avions plus
tout le temps.
Dehors le monde ses oiseaux blancs
comme des avions, le mur du son.
Tes mains sur le drap blanc jaunissaient
jaunissaient.
Ils n'ont sûrement pas le droit de voler
aussi bas pas pas le droit de voler aussi bas
tu disais.
Même même le blanc de tes yeux était
jaune nous alors nous sommes tout par-
donné²⁸.

La poesia «Phonologue», ad esempio, condensa tutta la sostanza fisica della voce attraverso la quale il linguaggio si fa corpo e il corpo diviene linguaggio:

Ainsi font les voyelles vibrer dans l'amour
Cordes vocales et pas que (dans l'amour)
Vous m'articulerez ce baiser

²⁷ SERGE MARTIN, «Chronique poésie. Valérie Rouzeau ou le poème libre», *Le français aujourd'hui*, 2005/2 (n° 149), p. 105-110. < <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2005-2-page-105.htm> > (ultimo accesso 26.01.2023).

²⁸ ROUZEAU, *Pas revoir* suivi de *Neige rien*, cit., p. 36.

Apico-alvéolaire s'il vous plaît
 Au bout de la langue le palais
 Ainsi et seulement si c'est oui²⁹

Rouzeau trascina il lettore in una danza vorticoso³⁰ che ispira fiducia nelle sonorità, trasporta nel vento delle parole altrui e ricorda che la lingua ci appartiene fin dai balbettii della prima infanzia, i quali coincidono già con una postura enunciativa. Si può parlare per questo di una poliseimia e una polifonia sperimentate al massimo, de «morceaux de musique» che si richiamano l'un l'altro in un intreccio di accordi, fughe e contrappunti: «Je veux voir les mots sonner, vibrer», afferma la poetessa, «Je n'oublie pas que ces autoportraits sont sonnés». Nei testi, solo apparentemente imbastiti e informi, le parole sono come smontabili e intercambiabili; mai del tutto *mots-valises*, piuttosto delle piccole monadi verbali che slittano e si urtano le une con le altre³¹ in un magma incandescente che ribolle, straripa come energia vitale irripetibile e insostituibile, sia pure nella sua finitudine di forma viva e organica:

Elle chante elle coupe les ongles de sa petite fille et ça
 fait lalala tictic lalala tactac
 Elle tictactic oh la tactique lala!
 Qu'elle chante...³²

Il “tic tac” dei petali risuona come un ultimatum, per quanto la scelta di una onomatopea riesca a stemperare il pathos e la tragicità del contesto. La ripetizione non reitera in modo identico, ma introduce ogni volta un lieve scarto, un particolare che devia il senso e talvolta lo ribalta. Il ritmo delle parole ripetute ha il potere di far vibrare i suoni e i significati, risvegliando un'emozione intensa ed elementare che ne costituisce il motore. Nelle poesie della raccolta *Vrouz* si percepisce un movimento co-

²⁹ *Ibid.*, p. 106. La poetessa chiarisce altrove: «Le son avant le sens mais pas sans sens, et de préférence “tous les sens”». Cfr. «Valérie Rouzeau – Régis Lefort. Entretien», *Nu(e)*, cit., p. 20.

³⁰ Per Camille Loivier: «Les poèmes de Valérie Rouzeau nous entraînent dans une valse, dans un air, un charme ou un drame, qui ne lasse pas, pour la traduire, il faudrait être acrobate, funambule et amoureux». CAMILLE LOIVIER, «Turbulences et sagesse», *Nu(e)*, cit., p. 103.

³¹ L'immagine dello scontro e la frammentazione sono sintetizzate nel termine francese *télescopage*, titolo di un poema *en morceaux*. Cfr. ROUZEAU, *Télesco-pages*, Musée des Confluences / Inventit, 2014.

³² ROUZEAU, *Récipients d'air*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2005, p. 45.

stante che proietta verso il mondo esterno e verso l'altro; questa espansione assicura a ogni testo un movimento o come nota Jacques Demarcq:

Cette liberté, non pas donnée mais volée au lexique et à la grammaire, assure à chaque poème une dynamique, à chaque vers de tenir en déséquilibre sur le fil fragile d'une phrase qui casse, qui en découd avec vivre, qui se résout de gagner en légèreté contre le poids des choses ressenties³³.

Valérie Rouzeau possiede un senso acutissimo del verbale e l'arte di far rientrare la sua vita nelle parole, specialmente quelle che recepisce dagli altri, dalla letteratura, dalla società. La poesia è per questo un'esperienza acquisita, un'«errance toute langagière de la vie», una via di salvezza nella lingua ovvero «la vie, qui grouille dans sa matérialité et dans sa quotidienneté les plus simples»:

Téléphone sonne dans une poubelle
Litter litter litter litter
À London Bridge septembre s'enjambe
Quelqu'un doit parler dans le vide
Ou plutôt quelqu'un doit parler
À la machine à répondre hé
Later later later later
Le fleuve coule alors que les gens
Communiquent les gens comme uniques
Portables et jetables sommes aussi
Des fois sommes aussi tous comptes faits
Des fois que le temps crève assez
Nuageusement sur chaque banc
Amer amer bitter ailleurs³⁴.

In una delle numerose interviste in cui si esprime sulla sua poesia, la poetessa risponde sulla dimensione sonora della lingua dichiarando di comporre a voce alta i suoi testi, la cui essenza costitutiva è sempre la voce fisica: «affaire de souffle, de terminaisons nerveuses, de palpitation(s), de vibration ou non des cordes vocales, tout cela participe de

³³ JACQUES DEMARCO, «Pétrole et ouverture éclair», *Nu(e)*, cit., p. 97. Come un qualsiasi mezzo di trasporto, la poesia è in movimento e trascina: «La figure du poème vous porte tout là-bas aussi bien que / le train ou le vélomoteur le patin à roulettes le roller le / scooter la planche l'aéroplane et ça les doigts dans le nez». ROUZEAU, *Quand je me deux*, cit., p. 31.

³⁴ ROUZEAU, *Vrouz*, Paris, La Table Ronde, 2012, p. 87.

l'objet poème»³⁵. Il testo è imperniato sulla variazione nel senso musicale del termine; in particolare il sonetto, «forme sonnée»³⁶, può dire tutto, descrivere, raccontare, meditare, purché risuoni e generi un movimento, non rimanga fisso né si pietrifici, ma lasci insinuare il pensiero tra i suoni e il senso. Da questo punto di vista, *Vrouz* è un libro dalla struttura cinetica, mobile, che l'autrice proietta in avanti «avec ou sans moi». I sonetti sono dei piccoli autoritratti sempre animati da un'azione che alterna la velocità e la sosta improvvisa:

Bonne qu'à ça ou rien
 Je ne sais pas nager pas danser pas conduire
 De voiture même petite
 Pas coudre pas compter pas me battre pas baiser
 Je ne sais pas non plus manger ni cuisiner
 (Vais me faire / cuire un oeuf)
 Quant à boire c'est déboires
 Mourir impossible présentement
 Incapable de jouer ni flûte ni violon dingue
 De me coiffer pétard de revendre la mère
 De converser longtemps
 De poireauter beaucoup d'attendre un seul enfant
 Pas fichue d'interrompre la rumeur qui se prend
 Dans mes feuilles de saison³⁷.

Piroette verbali e giocolerie sonore che solo la lettura a voce alta può fare percepire appieno. Ascoltando le poesie di Rouzeau qualcosa si altera in modo permanente; l'emozione scaturisce nel lettore-ascoltatore, at-

³⁵ «Valérie Rouzeau – Régis Lefort. Entretien», *Nu(e)*, cit., p. 24. Dalla radio alle letture pubbliche, dai festival della poesia ai laboratori didattici, sono molte le occasioni in cui la poetessa parla dal vivo della poesia e ne sottolinea la sostanza sonora e l'intrinseca oralità, qualità che soltanto con un supporto audio a corredo del libro potrebbero estrinsecarsi completamente. Si veda in proposito lo studio di JAN BAETENS, *À voix haute. Poésie et lecture publique*, Bruxelles, Impressions nouvelles, coll. «Réflexions faites», 2016.

³⁶ ROUZEAU, *Vrouz*, cit., p. 28. Significative sono al riguardo le parole di ANTOINE EMAZ: «On entend “sonné” comme un boxeur peut l'être; pas K.-O., juste titubant sous le coup inattendu qui vient de l'atteindre. Même pas besoin d'adversaire clair, la vie se charge de cogner. “Sonné”, on entend aussi pris en son, travaillé sur un plan sonore; là-dessus, on ne sera pas déçu, Valérie Rouzeau est une poète sonore». EMAZ, «Vrouz de Valérie Rouzeau», *Poezibao*, 5 mars 2012, <<https://poezibao.typepad.com/poezibao/2012/03/vrouz-de-valerie-rouzeau-par-antoine-emaz.html>> (ultimo accesso 30.03.2023).

³⁷ ROUZEAU, *Vrouz*, cit., p. 11.

traverso una reazione simultanea dei sensi, molto spesso sollecitati da stimoli contrastanti³⁸. Più si procede nella lettura e più si riesce a cogliere l'essenza del testo, a sentire quanto tangibile sia il vivere nel mondo, in virtù di una sinergia feconda di sensazioni e di sentimenti, così come di nessi semantici che risvegliano improvvise illuminazioni. La parola poetica arriva al destinatario e lo scambussola perturbando la tranquillità del suo quotidiano; quella di Valérie Rouzeau è una voce piena, trascinate e canzonatoria, che incede senza esitazione ed esorta: «Sourions nous sommes filmés ne tirons pas cette gueule / La seule bonne gueule qui soit c'est la gueule d'amour»³⁹.

3. *Il poeta, un giocoliere in scena*

Non è raro che nelle poesie di Rouzeau il lettore entri *in medias res* seguendo il ritmo di un "giro di pista":

Hein clown c'est pour de rire pour punaise come dire
Solo son numéro bretelles remontées haut
Ses bras lui battent ses joues sont pleines de flan
Sa figure centripète lui colle des paillettes
Le clou toujours son cul quand il s'asseoit dessus
Son sentiment comme mal coléoptère⁴⁰.

Sia essa una «danse drôle de musette»⁴¹ o una sequela di saltelli, capriole, farandole, la scrittura mette in scena una performance; sembra quasi di vedere il poeta precipitarsi davanti al lettore-spettatore in abito da clown⁴². Nei sonetti di *Vrouz*, blocchi di quattordici versi al centro

³⁸ Riguardo alla postura del soggetto poetico e alle emozioni che suscita la poesia di Valérie Rouzeau, Elisa Bricco distingue una "lettura empatica" che permette al lettore o al critico di comprendere i sentimenti altrui senza necessariamente provarli, da non confondere invece con la "simpatia", che invece contempla la condivisione e il confronto con l'altro. ELISA BRICCO, «La poésie kaléidoscope de Valérie Rouzeau», in BÉATRICE BONHOMME, IDOLI CASTRO et ÉVELYNE LLOZE (éds), *Dire le réel aujourd'hui en poésie*, Paris, Hermann, 2016, p. 450.

³⁹ ROUZEAU, *Sans averse*, Paris, La Table Ronde, 2018, p. 73.

⁴⁰ ROUZEAU, «Piste», in *Pas revoir* suivi de *Neige rien*, cit., p. 108.

⁴¹ ROUZEAU, *Quand je me deux*, cit., p. 80.

⁴² Cfr. JEAN STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970 e FRÉDÉRIQUE TOUDOIRE-SURLAPIERRE, FLORENCE FIX, BRIGITTE DENKER-BERCOFF, PETER SCHNYDER, *Poésie en scène*, Paris, Orizons, 2015.

della pagina, la lettura scorre disinvolta e senza intralci che interrompano il fluire della respirazione. È come se i versi di chiusura transitassero dallo spazio della strada – della vita – a quello della pagina, in una forma chiusa anche graficamente dalle parentesi; il lettore percorre la misura dei versi di questo piccolo gioiello di umorismo, dove può anche accadere di assistere a delle *tombées en cascade* che ricordano il personaggio di Charlot ed evocano l'immagine della caduta⁴³. Questa ricorre a più riprese nei versi di Rouzeau e richiama il suo archetipo, ridimensionato in maldestre scivolate sul ghiaccio o nella vertigine provocata dall'ebbrezza che ne attenuano la drammaticità. «Trempe sa trompette dans mon vin rouge / Se renvole paf», «Cage thorax fracassée moi dedans tracassée / Un peu malade chagrine de trop de vin d'amour», «Et le dos en compote capitade meurtri / Pluchures pluches éppluchures le ver est dans le fruit / J'ai chuté dans les pommes»⁴⁴: volteggi maldestri e vistosi capitomboli da un verso all'altro e da una pagina all'altra. Sono gesti accidentali e disavventure fisiche che prendono corpo attraverso gli esercizi formali di una poetessa "equilibrata" e conferiscono alle sue poesie il caratteristico tono tragicomico. Alla caduta fa da contrappunto il volo dell'uccello o dell'angelo, a rappresentare la tensione verso l'alto, l'aspirazione, ugualmente archetipica, alla felicità e alla bellezza; analogamente all'altra, questa si tinge di comicità e di burlesco, poiché non ambisce a raggiungere le vette inaccessibili del sublime. Questo movimento antitetico che oppone l'alto e il basso assicura la tensione vitale del verso e ne alimenta l'energia positiva:

J'ai chu dans la neige l'autre jour
Après le Café Rouge fins vins
Sic mais pas sick juste étourdie
Sur le cul que j'ai rebondi
Un ange est passé juste après
Ma glissade sous le ciel blanchi
Ensuite un ramier a claqué
Très fort des ailes j'ai sursauté
Comme s'il avait giflé ma joue
Rompu ma minute de silence
Pour me réveiller d'un seul coup
Alors me suis remise sur pieds

⁴³ Il parallelismo è ben delineato nell'articolo di SANDRINE MONTIN «Vrouz: portrait de la poète en clown», *Nu(e)*, cit., pp. 205-219.

⁴⁴ ROUZEAU, *Vrouz*, cit., p. 14, p. 19 e p. 103.

Avec un flocon sur le nez
Le rire de l'ange et du ramier⁴⁵.

Al culmine di una corsa, proprio come la silhouette del goffo Charlot, la poetessa, «trafiicante solitaire», si eclissa congedandosi con un ultimo occhiolino o un *pied de nez* rivolto al pubblico prima di lasciare la scena. Nell'ultimo sonetto di *Vrouz*, Rouzeau ironizza alterando le frasi che ripetono gli altoparlanti della stazione e inducendo in modo faceto il lettore a una presa di distanza critica: «Nous vous prions / De bien vouloir nous excuser / Pour la chaîne occasionnée [...] Nous vous remercions / De votre incompréhension»⁴⁶.

Nella scrittura le parole ritrovano la loro vitalità originaria e generano, rigenerandolo, il legame necessario con il loro referente; ricostruiscono l'esperienza complessa e sensibile della realtà, che ha sempre a che fare con i ricordi di ciascuno. Ogni cosa può diventare altro, grazie al gioco con la lingua che non esclude nessuna possibilità. La poesia di Valérie Rouzeau «contient le ciel la terre ensemble» ed è capace di creare un sogno che «tient debout tout seul même quand tout tremble»⁴⁷, combatte brandendo parole *à deux sous* che risuonano contro la logica e i linguaggi della società consumista, quella della pubblicità e dei «grands panneaux avec leurs tropes trop top»⁴⁸. La poetessa deforma e deride sulla pagina gli slogan commerciali o quelli del ministero della salute, smantella i bei manifesti, mostra il risvolto delle cose, animata da un impegno per la libertà ostinato ma autentico. L'efficacia pragmatica del messaggio cede di fronte all'incomunicabilità e all'insufficienza del linguaggio:

Les fumeurs meurent je ne vois pas la suite
Sur le paquet de cigarettes légères
Quelle nouvelle ça alors les fumerus meurent
Comme tout le monde toi moi le buraliste
Qui vivra vieux sans pratiquer du tout
Pour sa santé une saine activité
Physique chaque jour manger bouger voilà
Aux heures de pointe j'assure jusque dans le métro
Publicité pour des chewing-gums sans sucre
Une fille sourit aux heures de pointe sourit

⁴⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁶ Così recita l'ultimo verso dell'ultimo sonetto di *Vrouz*. *Ibid.*, p. 161.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁸ ROUZEAU, *Quand je me deux*, cit., p. 26.

Dessus l'affiche collée un peu partout
 Ainsi les chewing-gums goment votre mauvaise haleine
 Les chomeurs pleurent et les hommes d'affaires ferment
 Le train et ses wagons le requin capital⁴⁹.

La poetessa si rivolge in modo schietto al lettore: quello che dice, lo mostra e lo fa; e, nel realizzare ciò che enuncia, il linguaggio poetico assolve alla sua funzione performativa. È così che Rouzeau invita a condividere il piacere del linguaggio, a riscoprire i nessi che articolano lo spazio mentale, visivo, uditivo e che alimentano la memoria. Suggestisce infatti un altro ascolto, facendo stridere l'assurdità e talvolta l'indecenza di alcune formule che riempiono il quotidiano. In quest'ottica, la poesia è un medium potentissimo che educa all'ascolto e all'attenzione rispetto all'uso delle parole e ai messaggi ingannevoli che queste possono veicolare⁵⁰. Questa è in fondo la scommessa della parola poetica, agire sul soggetto del linguaggio e guidarlo in un percorso di conoscenza e di «auto-determinazione». Il testo poetico è una forma viva e umana, una «voce» che dice e diviene nel rapporto con l'altro; in questa vocalità intrinseca risiede tutto il suo potenziale, come nella risposta dell'altro la sua realizzazione: «Le langage poétique est une écoute. La lecture et la poétique sont l'écoute de cette écoute»⁵¹.

⁴⁹ ROUZEAU, *Vrouz*, cit., p. 29.

⁵⁰ Al riguardo si veda anche lo studio comparativo di Michèle Monte sulla scelta della forma poetica fissa quale è il sonetto e specificamente sulla funzione che svolgono i testi di *Vrouz* rispetto al modello tradizionale: «Ceux de Valérie Rouzeau proposent une version poétique et critique du billet journalistique tout en renouvelant le lyrisme par la construction d'un éthos distancié. [...] la compacité choisie par Rouzeau établit une référence lâche au modèle qui fonctionne plutôt comme le signal d'une certaine confiance dans la capacité de la poésie à dire les émotions du quotidien en critiquant le prêt-à-porter des discours courants». MICHÈLE MONTE, «Sonnets d'Yves Bonnefoy, Valérie Rouzeau et Robert Marteau: plan de texte et généralité», *SHS Web of Conferences* 8, 2014, <https://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/pdf/2014/05/shsconf_cmlf14_01065.pdf> (ultimo accesso 22.09.2022)

⁵¹ HENRI MESCHONNIC, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973, p. 260. Si veda al riguardo anche l'interessante articolo di SERGE MARTIN, «Faire récitation, faire poésie, produire un poème: chercher le ton ou chercher la voix?», *Cahiers Robinson* («La Poésie de l'école»), n° 11, Arras, Artois Presses Université, 2002, pp. 81-97.

4. Quand je me deux: un filo, i sassolini e l'amicizia

Titolo di una raccolta poetica del 2009, *Quand je me deux*⁵² diventa una partitura a due voci ispirata alle poesie di Valérie Rouzeau, che mette in scena l'insolito incontro tra due interpreti, un'attrice e una danzatrice: la prima colleziona bottoni, fazzoletti, cucchiaini, sassolini, parole, suoni; piccoli pezzi che raccontano di sé e che raccoglie nelle tasche del suo ampio e improbabile vestito: «J'ai fait la liste des choses à oublier nous ne manquerons de rien Petit soulier Chemise de nuit Grande chaussette Robes à pois ou à trapèze Chaussure rouge à gauche Petite bottes bleus Ou verte à droite Rêve de fée Gourmandise Les bons copains miroirs mouillés Main dans la main Prince Princesse Et robes en miettes Minimum quatre épingles»; la seconda, silenziosa e in disparte, regge una sedia sulle spalle e osserva divertita. Ha inizio un gioco di sguardi, di parole e di gesti che trasmette pienamente la leggerezza e la soavità della poesia di Rouzeau: il giovane pubblico assiste all'avvicinarsi di movimenti e di battute che fanno tutt'uno e concorrono alla narrazione di un *conte de fée* animato da sogni e ricordi. La coppia interagisce in uno spazio intimo, onirico, quasi lunare, composto soltanto da alcuni oggetti e avvolto nella penombra; un microcosmo che mette in scena il tempo dell'infanzia, quello del *je* nel *jeu* con l'altro, che si costruisce tassello dopo tassello, nel segno della meraviglia, delle emozioni totali («Dans quarante douze minutes exactement, je vous embrasse») e dei legami eterni («Notre amitié tu as une grenouille invisible sur la tête»)⁵³. Come i frammenti poetici che ne costituiscono la sceneggiatura, anche lo spettacolo pone al centro la parola, il ritmo, le sonorità. In perfetta sintonia, la poetessa e la regista immaginano, incarnandolo con il loro sodalizio, un momento di condivisione poetica che trova nell'immaginario dell'infanzia il terreno più fertile. La parola sconfinava e si propaga fuori dal testo, evo-

⁵² Come quelli delle altre raccolte, questo titolo gioca attorno alla parola "deux" e all'omofonia con la voce del verbo "se douloir" (*je me dueulx*), in uso nell'antico francese e sinonimo più genericamente di "souffrir", anche di "avoir du vague à l'âme", "une douleur légère", "un souffle à confier". Prende lo stesso titolo la pièce teatrale «jeune public» ideata da Laurance Henry a partire dai testi di Valérie Rouzeau e messa in scena nel 2008 con la compagnia *a k entrepôt*.

⁵³ ROUZEAU, *Quand je me deux*, cit., p. 39. Il verso è riproposto in una battuta della protagonista dell'omonima pièce: «Tu ne mens pas tu respires Tu as une grenouille invisible sur la tête Tu as tout ce qu'il faut un front un ventre un dos Tes deux yeux tes dix doigts ta caboche tête Des milliers des milliards de cheveux Tu as des talents d'éléphants Tu as une grenouille invincible sur le tête». L'amicizia occupa un posto centrale nell'universo poetico di Rouzeau, assumendo le forme più diverse quali dediche, piccoli omaggi, rimandi intertestuali ai suoi *compagnons de route*.

cando l'universo intimo del singolo spettatore; il *murmure* vitale che la alimenta coincide con la respirazione, i suoni e i rituali: «Si la nuit s'étoile elle promet du bleu. As-tu vérifié ours et cheminées? Pieds de travers, pieds de la lettre et courant d'air»; in un *carré de ciel*, spazio protetto ed etereo, la parola è convocata a un incontro con il gesto, al punto che il corpo e il linguaggio diventano una cosa sola.

I versi di Valérie Rouzeau sono come sassolini che si lasciano scivolare in tasca o dentro la scarpa: «Un caillou dans ma poche je me désimpatiente»; penetrano dentro un perimetro, vi si depositano e lo trasformano magicamente in uno spazio di risa o di lacrime, o in qualsiasi altro luogo, che sia un giardino, una stanza, un palco, il filo del funambolo⁵⁴. Quella del filo è una delle immagini più significative della poetica di Rouzeau, motivo ricorrente nonché metafora dell'amicizia, legame tanto prezioso quanto fragile⁵⁵. Proprio seguendo il filo prende forma un puzzle di parole, suoni, colori, materiali, che sa prescindere da una narrazione: «Trois petites sardines dans un filet de citron ce midi sur un mur au soleil Cachalot je me suis dit cachalot juché puis merle Une pieuvre un poulpe un octopousse encreraient bien ici J'ai mangé jusqu'aux yeux et une deux trois soleil Puis pied à terre aptère je me suis mise en marche Si je pouvais mieux dire tout ce que j'ai pensé la joie que j'ai senti tournée au cœur de moi». Una volta riavvolto il gomitolo, l'oggetto si offre al soggetto che è libero di dividerne un frammento oppure di tenerlo per sé e di comporre i tasselli di una nuova storia: «Il y a quelque chose d'étrange ici comment dire Je fais comme si je ne l'avais pas repéré mais je l'ai drôlement bien vu C'est un amoureux croquevillé On dirait qu'il tient une permanence mais de quoi».

Il linguaggio poetico diviene per questo strumento di conoscenza e di ricerca, garantendo ogni volta un ricominciamento, una *ri-enuncia-zione* intesa come passaggio di voce in voce, una epopea che fa della lingua la storia di tante storie e della poesia lo spazio del proteiforme e della metamorfosi. Analogamente, pur assicurando la stabilità e il conforto di qualcosa di familiare che fa parte della vita di ciascuno⁵⁶, il testo poetico

⁵⁴ Osserva Étienne Faure: «Une écriture, tout comme à la marelle, à cloche-pied, petits pas, presque en déséquilibre, qui jamais ne perd le fil de l'enfance, sans cesse la retrouve». ÉTIENNE FAURE, «Un si beau chantier», *Nu(e)*, cit., p. 62.

⁵⁵ Per Pascal Commère questa funzione è racchiusa nell'analogia tra il testo poetico e l'elemento che vola, sia esso un uccello o l'aquilone: «Cerf-volant le poème, dont le fil bien présent nous glisse entre les doigts... Sauf à donner aux mots ce qu'ils nous donnent eux-mêmes de possible». PASCAL COMMÈRE, «Les oiseaux de Valérie», *Nu(e)*, cit., p. 153.

⁵⁶ A tale proposito nota ancora Elisa Bracco: «Le quotidien est dessiné par de petites

in scena presagisce la scoperta di qualcos'altro e di un senso non ancora esplorato. Sulla scena la poesia è spazio delle emozioni e dell'incontro; ogni rappresentazione è unica, un dialogo da ricostruire, un'avventura nel proprio universo interiore, nella memoria dell'infanzia, nella creazione. Se è vero che le poesie di Valérie Rouzeau sono ampiamente autobiografiche e contribuiscono, come afferma Elisa Bricco, alla costruzione dell'«entité énonciatrice telle qu'elle entend se dire et se montrer»⁵⁷, è altrettanto vero che la sua scrittura è capace di muovere dal particolare verso l'universale, di aprirsi all'altro in maniera profonda e inattesa. La sua parola chiede di entrare in un universo e in una lingua “estraneei” che susciteranno il desiderio non più soltanto di leggerla o di ascoltarla, ma di *ri*-enunciarla nel segno del prolungamento e della continuità:

Je trace comme un réseau de lignes
Entre lesquelles tu peux filer
Lecteur ceci n'est pas une toile
Électronique ou d'araignée
Juste un dizain pour te saluer⁵⁸.

esquisses, de brèves notations qui fonctionnent comme des déictiques: les détails permettent d'installer l'énonciation dans un contexte familier, reconnaissable, intime et en même temps partageable par le lecteur». BRICCO, *op. cit.*, p. 446.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 447.

⁵⁸ ROUZEAU, *Sans averse*, Paris, La Table Ronde, p. 20.