

Tuto – Comment s’orienter dans la poésie actuelle ?

Une histoire poétique de ces trente dernières années.

Au début de mon parcours de lecteur de poésie et de jeune poète, j’ai souvent eu le sentiment qu’on me cachait certaines choses... Que tout n’était pas dit, qu’il y avait des non-dits et des présupposés qu’alors je ne comprenais pas et j’avais aussi la nette impression que la Poésie n’était en fait pas le monde unique, cohérent et à l’unisson que je croyais qu’il était.

Personne ne m’avait dit que le monde de la poésie est, en fait, un monde multiple, fracturé, archipélisé, comme le reste de la société, qu’il y a de multiples “écoles” poétiques différentes (si on était dans le monde d’Harry Potter on dirait qu’il y a plusieurs maisons différentes), qui se font une guerre symbolique féroce pour exister (et grappiller les ressources) et qui sont, le plus souvent, totalement antagonistes.

Le monde de la poésie serait donc fait de paradigmes, de mouvements, de tendances différentes, incommensurables entre elles et irréconciliables. Ce sont des mondes qui s’opposent sur à peu près tout.

J’utilise bien le terme « Paradigme » – car ces “écoles” poétiques n’ont pas du tout les mêmes positions (positions politiques bien sûr, mais aussi positions dans le champ – certaines sont dominantes alors que d’autres sont dominées ; sans parler des positions esthétiques), elles n’ont ainsi pas le même rapport à la forme et au contenu (quand ces “écoles” parlent de poésie, elles ne parlent en fait pas du tout de la même chose – les techniques d’écriture également peuvent être très différentes, de même que les thématiques des textes), elles n’ont pas la même philosophie (ni la même philosophie de l’art, ni les mêmes valeurs en général) ; elles n’ont pas les mêmes théoriciens (de l’art ou en général), n’ont pas les mêmes poètes + auteurs de référence (ça veut dire qu’elles n’ont même pas la même histoire), elles n’ont en général même pas les mêmes éditeurs, et n’ont même surtout pas ! les mêmes protagonistes (et j’inclus dedans avec les auteurs : les éditeurs, les blogueurs, les critiques, les lecteurs/lectrices averti.e.s, etc.).

Bref, dans le milieu de la poésie, on parlera alors de « champ de la poésie », il se livre une guerre intestinale symbolique et réelle (« réelle » : *i.e.* pour pouvoir exister, par ex. éditorialement et bénéficier des ressources du champ – notamment l’aide de l’Etat) ! Une guerre de positions que seuls les protagonistes et quelques autres peuvent *vrai-ment* comprendre et concevoir.

C’est ce que je vais essayer de vous montrer et de vous faire voir dans cette vidéo – comment peut-on cartographier ces différentes écoles (tendances, mouvements), et surtout : quelles sont-elles, qu’est-ce qui les sépare, etc.

Je vais essayer d’être le plus clair et le moins snob possible en donnant des exemples d’auteurs à chaque fois que cela sera nécessaire mais j’aimerais aussi que la vidéo ne dure pas des heures... Donc si jamais il y a des termes dont je parle et que vous ne connaissez pas, deux solutions, soit vous me posez la question dans les commentaires et je vous répondrai... Soit vous essayez de trouver la réponse tout seul sur le web (Wikipédia ou autres). Sachez, en tout cas, que vous pouvez me poser des questions...

Une autre parenthèse, avant de rentrer dans le vif du sujet, il faut que je vous dise que, dans ce voyage dans le monde fabuleux de la poésie d’aujourd’hui, je suis et serai de parti-pris. En tant que protagoniste moi-même de ce milieu, j’ai bien sûr des préférences esthétiques et artistiques et je parle bien d’un certain endroit du champ de la poésie (versant plutôt dominée), qui me situe bien dans un certain coin du champ (pas tout seul bien sûr...).

Cela dit, je vais essayer tout de même d'être le plus réaliste et le plus honnête intellectuellement possible.

Mon premier biais de parti-pris va concerner la question : « *comment peut-on cartographier le champ de la poésie ?* ». Pour répondre à cette question je vais me servir de plusieurs auteurs (des auteurs dont je me sens plutôt proche en fait) qui eux ont essayé de déchiffrer et de rendre intelligible le fractionnement du champ entre ses différentes écoles, ces différents paradigmes (le plus souvent, d'ailleurs, dans un but polémique ou de plaidoyer pro-domo).

Dans un premier temps je vous résumerai les cartographies faites par ces différents auteurs, sans commentaires (j'ai retenu trois auteurs). Et ensuite, je vous donnerai mon avis, en amendant, en améliorant ces cartographies pour voir ce qu'elles ont d'intéressant et de pertinent pour nous aujourd'hui, en 2024. Vous verrez sans doute que ces cartographies en fait se ressemblent beaucoup et que les partitions, les partages sont souvent très proches (ce qui est normal venant d'auteurs qui viennent peu ou prou du même endroit du champ).

I.

Le premier auteur qui va m'intéresser ici est Pierre Alféri. Poète et romancier publié par POL et connu aussi pour la création avec Olivier Cadiot de la *Revue de Littérature Générale* (deux numéros en 1995 et 1996). Une des grandes revues de la poésie de ces quarante dernières années toutes écoles confondues. Malheureusement Pierre Alféri est décédé en août 2023 pendant l'écriture de ces premières lignes.

Pierre Alféri dans une conférence à l'Université de Strasbourg en 1991 et repris en 2016 dans *Brefs (discours)* chez POL, est à l'époque un jeune poète et sa conférence est une façon de prendre acte de son entrée dans le champ en se positionnant polémiquement dans une histoire et une vision du monde particulière.

Pierre Alféri dans ce texte partitionne le champ poétique en quatre "écoles", quatre tendances. Chacune reliée selon lui à une revue, ce qui lui permet de dire que « Le fait qu'elles soient rattachées à des revues lui donne un semblant d'objectivité »

1. Première tendance : la « Glossolalie ». Autour de la revue TXT.

Qui d'ailleurs est réapparu depuis 2018 chez l'éditeur Lurlure. Son chef de file est Christian Prigent. Et Alféri ajoute aussi Pierre Le Pillouër (qui est aujourd'hui l'animateur du site internet Sitaudis, un des grands sites sur la poésie actuelle), Jean-Pierre Verheggen, Valère Novarina, Eric Clémens, Philippe Boutibones.

Pierre Alféri nous dit : « *En gros, on peut dire que cette tendance traite la langue comme une matière corporelle, c-à-d sexuelle, sanglante, excrémentielle... Qu'elle a pour ambition ultime la création d'une langue, sur-langue ou sous-langue : Babel ou babil* ». Il donne ensuite les grands modèles de la revue : Joyce, Carlo Emilio Gadda, Gertrude Stein ou V. Khlebnikov. Et il ajoute : « *qu'elle fait un abondant usage des jeux de mots conçus comme subversion poétique et politique de la langue* ». Il donne enfin deux exemples : Christian Prigent et Eric Clémens.

Définition de ce terme via Wikipédia : la Glossolalie est le fait de parler ou de prier à haute voix dans une langue ayant l'aspect d'une langue étrangère inconnue de la personne qui parle ou dans une suite de syllabes incompréhensibles. CNRTL dit : langue inintelligible que parle les mystiques. Langage imaginaire et incompréhensible.
--

Sexadeux fend mou
je mens fou

c'est dent, la tête, pas
au cu que ça
s'épaise

et deux lobes à la fois!

bing bang
drin drin
(comme Lénine à Capri)
ploc ploc
toc toc
cron cron

(Christian Prigent)

belles blanches bârbons blêmes putrées-macs flottent
là, cada pue, des occis...
partis! 'térieurs chaleurs intacts à vif : xris calcinent
corps défis! rebroussement poils chemins interstellent
interragent « notre voyage n'est qu'une visite de morgues »
rangées de cités désastres xris se livrent s'affranchissent
fusent gagnent de vitesse enroulent devisent
divisent dévisages
fainéants qui feignent peignent r'luquent de travers

(Éric Clemens)

2. Deuxième : la « **Performance** ». Autour de la revue *DOCKS*. Il met dedans la « **Poésie Sonore** », le mail-art, et la « **Poésie Visuelle et Concrète** ». « Le fait de ne pas avoir pour support principal le livre dans sa forme traditionnelle, le codex typographique » dit-il. Il cite comme chef de file dans cette mouvance : Bernard Heidsieck, Jean-François Bory et Julien Blaine. « *Quelque chose les rassemble : l'idée de performance* » continue t'il : le fait de faire une intervention scénique devant un public. Aujourd'hui en 2022, qu'un écrivain fasse une lecture, est banal, mais dans les années 70 et 80, même à l'époque du texte d'Alféri, ça l'était beaucoup moins, et quasiment seuls les poètes rattachés à ces mouvements (« poésie sonore », « poésie action ») « intervenaient » en public. Une autre marque de classification dit Alféri est : « « Sortir » est alors la grande ambition de ce mouvement, sortir du livre et de la littérature proprement dite ».

3. Troisième : **L'Abstraction**. Autour des revues *Action Poétique*, *Banana Split*, *Fig.* (revue de Jean Daive), *Nioques* (revue de Jean-Marie Gleize et revue qui existe toujours) et autour des éditions *Le collet de buffle*, *Orange Export Ltd*, *Spectres Familiars*, par ex. Ou des diverses anthologies de Henri Deluy (cofondateur de la revue *Action Poétique*). On peut l'appeler aussi « Poésie blanche » comme il le dit un peu plus loin. Ses influences vont de Mallarmé (*Le coup de dés* pour la typographie) à Edmond Jabès en passant par l'Objectivisme de Louis Zukofski (le livre *A*), « parfois Paul Celan pour la sur-densité » dit-il, la « sécheresse péremptoire du *Tractatus* de Wittgenstein » ou André Du Bouchet et Jacques Dupin. Les poètes importants de cette mouvance sont Claude Royet-Journoud, Anne-Marie Albiach, Danielle Collobert, Alain Veinstein, le premier Joseph Guglielmi, Emmanuel Hocquard, Jean Daive, Michel Couturier, Claude Faïn, Dominique Fourcade, Claude Esteban, en partie Jacques Roubaud, Jean-Jacques Viton ; il cite aussi la collection *Textes* chez Flammarion (un temps dirigé par Bernard Noël qui n'est pas complètement étranger à cette tendance), ou l'éditeur P.O.L. Pierre Alféri nous dit : « *La fait qu'il faille citer autant de lieux est un signe de la prépondérance, aujourd'hui, de tout ce qui hérite de cette tendance* ». Et il rajoute un peu plus loin : « « *Blanche* », cet adjectif a l'avantage de dire à la fois la neutralité dans la « *voix blanche* », c'est-à-dire, le refus du pathos apparent et le retrait du sujet ; L'abstraction du vocabulaire, volontiers conceptuel ou technique, empruntant au géomètre, au physicien spécialisé en mécanique, à l'ingénieur ou au topographe. L'usage des blancs typographiques et la disposition très espacée du poème, tout cela appelant une lecture très silencieuse » (fin de citation). Cf. les exemples qu'il donne (Anne-Marie Albiach, Claude Faïn) ci-dessous.

Plus loin, Alféri nous dit que cette tendance est *moderniste*.

(Enfin, il donne un ensemble de caractéristiques définissant cette tendance :

1. L'impersonnel et l'indéterminé¹.

¹ 1. L'indéterminé et l'impersonnel : Alféri nous dit « *parle de quelque chose mais on ne sait pas qui parle, ni de quoi* ». Pour l'impersonnalité, il nous dit : « le poème [...] a l'air de parler en général, de façon littéralement

2. Le complexe et l'obscur voire la cuistrerie².
3. La mise en abyme et le goût pour les théories³.
4. Le goût du vers⁴).

Au loin, *par*
 son absence, de la végétation
 en surnombre ... « un débordement imprègne »

répétition,
 « le corps porte le blanc de la fiction qui le divise »

et devient cet excès :
 (Anne-Marie Albiach)

lent mouvement
entre
 deux voyelles

embrasement de la parenthèse

l'eau d'un regard
 où
 s'engouffre

le chiffre

(Claude Faïn)

4. Quatrième tendance : **La Reprise**. Autour de la revue *Po&sie* et de la nouvelle *NRF* chez Gallimard.

Alféri nous dit que ces tendances : « ont en commun d'encourager la reprise de telles ou de telles formes traditionnelles de la prosodie, de la rhétorique poétique et plus généralement du lyrisme (entendu ici comme du « sentiment poétique »). On pourrait parler d'un néoclassicisme au sens large. » Puis il distingue deux sous-tendances : la reprise douce : « souple, dit-il, compatible avec un certain modernisme, qui tolère voire encourage l'invention ». Et pour lui, cette sous-tendance se retrouve autour de la revue *Po&sie* de Michel Deguy, ou d'auteurs comme Heddi Kaddour ou Jude Stefan.

Il y a aussi ce qu'il nomme la reprise dure : « où il s'agit nous dit-il de revenir comme si de rien n'était aux anciens types de vers. Une poésie qui selon lui donne des gages de poéticité ».

Pour lui cette sous-tendance se réfère essentiellement à ce que publie Gallimard comme poésie, avec des auteurs comme Phillippe Delaveau, Jean-Pierre Lemaire, Paul de Roux, Michel Camus, Claude Louis-Combet, Christian Gabrielle Guez-Ricord, Lydie Dattas, Roger Munier.

Il dit aussi de cette grande tendance qu'elle peut être appelée « poésie-poésie ».

Et pour lui, la tendance de l'**Abstraction** et de la **Reprise douce** peuvent être qualifiée de *modernisme* et de « mainstream ». Et ce mainstream est attesté dit-il « comme toujours à la fois par la reconnaissance relative et réciproque de certains poètes – leur célébrité – et par la constance et la cohérence dans l'action des institutions et des maisons d'éditions les plus visibles ».

II.

sentencieuse ». Il ajoute avec malice que pour ces poètes « l'épiphanie grammaticale serait le « il » de « il pleut » ».

² 2. Le complexe et l'obscur : Alféri nous dit : « *fait appel à de nombreuses tournures étranges et compliquées* ».

³ 3. La mise en abyme et le théorisme : « [Cette] poésie parle beaucoup d'elle-même ». Il nous dit également : « La mise en abyme est liée à un autre signe, qui pourtant ne l'accompagne pas toujours : *fait de la théorie, en même temps, au-dessus ou à côté* ».

⁴ 4. Le goût du vers : « Le signe, enfin, le plus évident, au moins visuellement : *est en vers* ». Il ajoute que le plus courant est le vers libre, « voire la coupe américaine, qui pousse à l'enjambement [...] il a pu y avoir [...] un fétichisme de la discontinuité ».

Les italiques ci-dessus sont d'Alféri lui-même.

Le deuxième auteur qui va nous intéresser ici est Fabrice Thumerel, fameux animateur et co-fondateur du site Libr-critique, qui en 2002 a sorti chez Armand Colin, fruit de plusieurs années de recherche, *Le champ littéraire français au XX^e siècle, sous-titré éléments pour une sociologie de la littérature*.

Ce livre est une série d'études de sociologie de l'art (Thumerel parle de « génétique littéraire ») sur des auteurs (Sartre, Ernaux, Prigent) mais aussi sur l'histoire de deux revues (étude comparée inédite de *TXT* et de *Ralentir Travaux*) et un éditeur (POL), avec une première partie introductive très pédagogique consacrée aux notions et concepts que Pierre Bourdieu a développé dans sa sociologie de la littérature. D'ailleurs comme introduction aux travaux de Bourdieu sur la sociologie de la littérature, il n'y a, à ma connaissance, pas mieux... C'est donc un essai bourdieusien qui s'offre à nous et on verra que les concepts du maître (champ, capital symbolique, habitus, domination, etc.) sont utilisés tout au long de l'ouvrage.

Ce qui va plus particulièrement nous intéresser ici est le chapitre 5 de la seconde partie qui s'intitule : *Une bataille entre Moderne(s) et Néo-Modernes*.

Sous l'égide du livre de Christian Prigent, *Salut les anciens, salut les modernes* (POL, 2000), Thumerel revient sur la poétique de Prigent et sa place (stratégique mais aussi esthétique)

au
niveau
du
champ
et
surtout
nous
gratifie
d'une

Un mot quand même sur la définition de « moderne » que Thumerel n'explique pas vraiment. Qu'est-ce que le « Moderne » ? Le « moderne » est un paradigme (le terme « paradigme » vient du philosophe des sciences Thomas Kuhn). En tant que paradigme, il succède au « paradigme classique » et précède le « paradigme contemporain » [pour donner un exemple plus connu, celui de Marcel Duchamp : on peut dire que ses premières peintures comme le *Nu descendant d'un escalier* de 1912 font partie du « paradigme moderne » et que son *Urinoir (Fountain)* de 1917 fait partie du paradigme « contemporain »]. Un paradigme est un ensemble indivis de concepts, de représentations mentales, de catégories, de valeurs, etc. On fait généralement démarrer la naissance du « paradigme moderne » à la Renaissance mais c'est surtout à partir du XVII^e siècle qu'il s'impose comme le « paradigme » essentiel de l'époque. Le « Moderne », c'est l'invention de la catégorie d'« artiste », l'invention de la catégorie des « Beaux-arts », l'apparition des premiers discours sur l'art qui ne sont pas des manuels de savoir-faire ni des écrits théologiques, c'est aussi l'apparition des grands artistes qui sortent de l'anonymat ; on y voit également se développer un système académique des arts, mais aussi son pendant (le fameux Salon des refusés du XIX^e siècle), c'est l'invention des idées de « génie », de « beau », de la notion de « singularité/originalité », du « goût », et de « plaisir désintéressé ». Il y a aussi l'apparition des Musées. Le XIX^e siècle acheva le processus d'autonomisation de la sphère artistique et de l'artiste, avec sa théorie de « l'art pour l'art », et une remise en cause des règles et des principes académiques.

La question qui peut se poser sur les paradigmes, c'est que d'après Thomas Kuhn, les paradigmes sont inconciliables et irréciliables entre eux, sauf qu'en Littérature, et je parle de ce qui se publie aujourd'hui, il y a des livres, des auteurs qui peuvent "appartenir" à deux paradigmes différents (le plus commun étant le mix des paradigmes moderne-contemporain) – ce qui pose évidemment la question de l'existence même des paradigmes [Merci Jean].

présentation quasi-exhaustive des revues de poésie qui existaient à l'époque (des plus petites aux plus importantes).

Ce qui est intéressant pour nous est la partie 2 de ce texte qui s'intitule « *Une querelle entre Modernes* » où là aussi il va revenir sur la place qu'a Prigent dans le monde de la poésie mais en discutant (notamment lors de la fameuse querelle JAVA/Prigent lors de la sortie du livre) la notion de « moderne » que Prigent défend dans *Salut les anciens, salut les modernes*.

Cette notion de « moderne », c'est en gros la position esthétique et philosophique de Prigent. Pour Prigent, la modernité c'est les avant-gardes des années 60 et 70. Point. Et subsidiairement, la philosophie esthétique de Prigent :

Le « carnavalesque » (c-à-d : jeux de mots et de sonorités phoniques, rythmiques liés à tout ce qui fait tache, maladresse, vulgarité, sexualité, venus ou pas du fonds pulsionnel de l'inconscient et qui empêchent la formation du sens), ce *carnavalesque* qui seul

peut faire « affleurer l'irreprésentable de l'époque en forant le glacis des représentations toutes faites » écrit Thumerel.

Pour Thumerel-Prigent, les « Néo-modernes », ce sont les poètes plus jeunes qui se veulent dégager, détacher de toute préoccupation théorique et/ou critique & politique. Je pense que Prigent a en tête la Revue de Littérature générale de Cadiot/Alféri et la vague *littéraliste* (« poésie toute en surface » nous dit Thumerel) un peu *autotélique* (une littéralité qui est elle-même sa propre fin, sans autre buts artistiques) qui s'en est suivi.

Ce qui va nous intéresser ici, c'est l'*Annexe* de ce « chapitre 5 » où Thumerel a fait un tableau que je vous montre et qui résume en quelques sortes le parcours descriptif des chapitres précédents.

Il est coupé en deux colonnes :

La première, les années 60-80.

La deuxième, les années 80-2000.

Ces deux colonnes se répondent avec à chaque fois un « pôle dominant » et un « pôle dominé », une « avant-garde consacrées » des années 60-80 et des années 80-2000 et une « avant-garde en voie de consécration » des années 60-80 et des années 80-2000. Il y a aussi pour chacune des deux périodes, des « prétendants ».

Exemple : Tel Quel est une avant-garde en voie de consécration dans les années 60-80 qui est dans le « pôle dominant » ; TXT est pour les années 60-80 dans les « prétendants » mais aussi dans le « pôle dominé ».

Je vais exclusivement m'intéresser à la colonne « années 80-2000 » qui est d'ailleurs, vous le voyez, la plus chargée.

Je me limite pour l'instant à décrire le tableau. Les auteurs que je cite sont ceux choisis par Thumerel.

Commençons par le « **pôle dominant** » des « **avant-gardes consacrées** » : on y trouve le « nouveau lyrisme » ou « lyrisme critique » d'auteurs comme Maulpoix, André Velter, Gérard Noiret, Guy Goffette, Franck Venaille, Michel Houellebecq.

Un autre « **pôle dominant** », ce sont les Oulipiens, la « poésie réflexive » (ou « poésie blanche ») de Bonnefoy, Dupin, Jacottet, Deguy, Bernard Noël, Jude Stefan.

Ensuite, toujours dans le « **pôle dominant** », et toujours dans les « **avant-gardes consacrées** », il met étrangement la « poésie sonore et visuelle » citant Heidsieck.

Dans les « **avant-gardes en voie de consécration** », il met : 1. la poésie carnavalesque (Verheggen, Prigent, Novarina), 2. la poésie littéraliste (Gleize) [Thumerel en donne une définition : « *récusant tout type de figuration, procède à la démétaphorisation de la langue* »], et ce qu'il appelle le 3. « lyrisme mécanique » de Cadiot/Alféri.

Pour les « **prétendants** » du « **pôle dominé** », Thumerel cite les 1. « poésies grammairiennes et surfaciales » (Beck, Pennequin, Tarkos, Quintane).

Et 2. les « poésies-dispositifs/écritures multimédia : il cite les revues *Docks* (Blaine/Castellin), *Ecartés* (Eric Sadin), *Tija* (Fiat/Chaton).

Une des choses que je n'ai pas dit et que je trouve très importante, c'est qu'en haut du tableau, Thumerel a mis une sorte d'exergue transversal :

« *Le champ poétique est régi par l'opposition entre poétique du sujet (sur-réflexion et nouveau lyrisme) et poétique du texte (textualismes).* »

La « Sur-réflexion », c'est le nom donné par Thumerel à ce qu'ont publié les revues *L'Argile*, *L'Ephémère*, des auteurs donc comme Dupin, Du Bouchet, Bonnefoy, Jaccottet.

Et je trouve toujours cette opposition intéressante pour nous aujourd'hui.

Poétique du sujet / vs. Poétique du texte.

On peut encore l'utiliser aujourd'hui et c'est toujours pertinent.

	Années 60-80	Années 80-2000
Le champ poétique est régi par l'opposition entre poétique du sujet (surréflexion et nouveau lyrisme) et poétique du texte (textualismes).		
Pôle dominant	<p>⇒ Surréflexion (<i>L'Éphémère</i>, <i>Argile</i>)</p> <p>⇒ Saint-John Perse, Char</p>	<p>⇒ nouveau lyrisme : « lyrisme critique » (J.-M. Maulpoix), néo-lyrismes divers (Goffette, Houellebecq, Noiret, Veinstein, Velter, Venaille...)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ponge, Michaux • oulipiens (Perec, Roubaud) • poésie réflexive : Bonnefoy, Dupin, du Bouchet, Jaccottet, M. Deguy • B. Noël, J. Stéfan <p>• poésie sonore et visuelle (B. Heidsieck)</p> <p>• Novarina</p>
Avant-gardes consacrées (« classiques »)		<ul style="list-style-type: none"> • poésie carnavalesque (Verheggen, Prigent) • poésie littéraliste — qui, récusant tout type de figuration, procède à la démétaphorisation de la langue (Gleize) • « lyrisme mécanique » (Cadiot et Alferi)
Avant-gardes en voie de consécration ou reconnues	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Tel Quel</i> • Oulipo • poésie sonore (H. Chopin) 	
Prétendants	<p>⇒ groupe <i>TXT</i></p>	<p>⇒ poésies grammairiennes et surfaciales, qui se veulent non figuratives et intègrent d'autres discours, médiatiques ou autres (Beck, Pennequin, Quintane, Tarkos...)</p> <p>⇒ <i>poésies-dispositifs</i>/écritures multi-média, qui interrogent notre rapport médiatisé au monde par un travail de reconstruction faisant appel à divers matériaux et/ou techniques nouvelles (sonores, visuels, informatiques...): <i>Doc(k)s</i>, <i>E/carts</i>, <i>Tija</i></p>
Pôle dominé		

Le troisième et dernier auteur dont on va parler et qui a fait une cartographie intéressante de notre point de vue du champ de la poésie, c'est Jean-Marie Gleize dans son essai *Sorties*, publiés en 2009 par Questions Théoriques.

Je ne vais pas essayer de résumer ce livre car il est extrêmement riche et divers, sans doute l'un des meilleurs essais sur la poésie parus ces 20 dernières années.

La cartographie du champ poétique qui nous intéresse est dans ce qu'on pourrait appeler le chapitre 3, page 56 à 61, dans une partie appelé « *Suite, sorties* ».

Gleize commence, en introduction, par nous dire qu'effectivement pour lui « la poésie ne ressemble plus à rien », qu'elle est formellement ou plastiquement multiforme, dans une définition instable, qu'il « existe une pluralité de projets inconciliables, et même, à l'intérieur de chaque famille [...] une pluralité d'intentions, correspondant à autant de façons de vivre les procédures, les techniques mises en œuvre » écrit-il encore.

Il conclut : « Nous traversons une période de balkanisation du champ ».

Mais, nous dit-il : « *Malgré les effets de réseaux, la réalité des courants, la relative cohésion des « familles de pratiques » formelles et techniques (qui fait qu'on parle de « poésie visuelle », « poésie sonore », « poésie digitale », etc.), il me semble que le moment que nous vivons se caractérise par la co-existence de quatre façons de décliner la spécificité (ou non) de ce qu'on appelle « poésie »* ». [fin de citation, p.56]

Il continue, ces « quatre postures peuvent [...] s'identifier comme :

- **La poésie** (ou *lapoésie*, le tout collé).
- **La repoésie**
- **La néopoésie**
- **La post-poésie**

Et il indique juste après que les trois premières sont « *trois modalités, je cite, d'une même affirmation de la poésie par elle-même, trois stratégies pour qualifier ou requalifier la poésie par opposition à tout le reste, il ajoute : de la « littérature »* ».

On va maintenant rentrer dans le vif du sujet ...

❶ **Lapoésie**

Gleize ne donne pas beaucoup de définitions dans ce paragraphe. Il commence ainsi : « *Lapoésie se présente, s'avoue, se revendique comme telle [il insiste] et est reçue comme telle sans la moindre possibilité de doute* ».

Contrairement à la « poésie qui ne ressemble plus à rien » du début du chapitre, c'est une poésie qu'on considère *d'emblée* comme poésie. Je pourrais dire que c'est la poésie qu'on apprend à l'école, ou plutôt qu'on étudie à l'université puisque dans ce paragraphe il dit de Jaccottet qu'il est en train de devenir le poète le plus étudié.

C'est la poésie de nos parents, celle dont mon père, s'il lisait de la littérature, pourrait me dire que c'est *ça*, la *vraie* poésie.

En quatrième de couverture, il y a un paragraphe qui reprend les trois premières familles et il y a une ligne qu'on ne retrouve pas dans le paragraphe dont je parle. Il écrit : « La poésie, c'est d'abord, pour nous, *lapoésie*, grand totem historique qui continue à travers école et médias de s'imposer comme expressivité, harmonie, sincérité, visions ».

A la fin du paragraphe, page 57, il conclut en disant : « Il y a une manière de consensus pour considérer Yves Bonnefoy et Philippe Jaccottet comme représentatifs de la poésie en France

aujourd'hui ». Et dans l'entière du paragraphe, il cite aussi Jacques Dupin et André Du Bouchet et la revue *L'Ephémère* (1966-1972).

② La repoésie

La *repoésie* selon Gleize est : « un ensemble de propositions qui a tenté de se structurer au tournant des années 80 », qui a existé **en réaction** à deux mouvements qu'il nomme « néo-avant-gardistes »

[Le néoavant-gardisme représente les courants se réclamant des avant-gardes historiques, post-deuxième guerre mondiale, comme une sorte de "seconde vague" recyclant les techniques de cette première vague avant-gardiste, et qui se constitue à l'aune théorique du modernisme d'après-guerre et du post-modernisme naissant des années 1970's]

C'est-à-dire, essentiellement le courant « textualiste » représenté par les revues *Tel Quel-TXT-Mantéia* dont le parangon est Denis Roche &, nous-dit Gleize, le courant « formaliste » autour de la revue *Change* dont le parangon est, toujours d'après Gleize, Jacques Roubaud.

Ici on dirait que Gleize met en porte-à-faux *Textualisme* et *Formalisme*, *Tel Quel* versus *Change* ; alors que, pour votre information, la revue *Change* est née d'une scission de quelques auteurs de *Tel Quel* avec cette dernière, et notamment le romancier et poète Jean-Pierre Faye et Maurice Roche qui lui a, après la naissance de *Change*, continué bizarrement à faire paraître ses livres sous l'étiquette *Tel Quel*. Jacques Roubaud a, par contre, et là Gleize a raison, toujours été très critique envers *Tel Quel*.

Le Textualisme est un courant esthétique et artistique qui radicalise les ambitions du *Nouveau Roman*. Il apparaît au milieu des années 60 avec comme chef de file Philippe Sollers et la revue qu'il dirige alors *Tel Quel*.

Le Textualisme *radicalise* le *Nouveau Roman* mais on y trouve des similitudes : mise en cause du psychologisme, de la linéarité du récit, des intrigues et des personnages, rejet du « dogme de la représentation » et du « dogme de l'expression », fragmentation du texte, hybridité entre l'auteur et le narrateur (ou multiples narrateurs), mise en abyme de l'auteur écrivant le livre (le texte se veut, selon le mot de Mallarmé « allégorique de lui-même ») ; Le Textualisme ou « écriture textuelle » se veut un retour au « texte », c'est-à-dire un retour aux mots, c'est-à-dire un repli sur le signifiant. Dans le textualisme, c'est le signifiant qui impose sa loi au signifié. Le textualisme ajoute à cela l'influence des avant-gardes historiques, de la philosophie post-structuraliste (Derrida, Barthes, Lacan) et aussi l'influence du marxisme-léninisme (la revue *Tel Quel* autour de Philippe Sollers – dont les textes comme *Drame*, *Lois*, *Nombres*, *H et Paradis*, entre 1965 et 1981, sont l'archétype du texte textualiste - défendra le maoïsme par ex. dans les années 1967-1974).

Le Formalisme, qu'a en tête Gleize avec Jacques Roubaud, c'est en grande partie, ce qu'on appelle les « littératures à contraintes » de type Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle) dont les 2 exemples le plus connus/courants sont l'auteur Georges Perec, qui a fait partie de l'Oulipo comme Roubaud, avec son texte, *La disparition* (de 1969), qui ne contient aucune lettre 'e' et le poète Raymond Queneau, avec son livre *Cent mille milliards de poèmes* (en 1961), qui présente une nouvelle façon de faire des poèmes en combinant de diverses manières les 140 vers que Queneau a écrit. Le livre, première édition, étant découpé en languettes permettant de choisir n'importe quel vers. On parle de « poésie combinatoire ». Cet ouvrage contredit donc l'idée du recueil poétique comme totalité achevée, l'idée même d'artefactualité, c'est-à-dire l'idée d'un recueil fait par un certain artiste unique. Il contrarie également, cette idée phare du « paradigme moderne », celle d'inspiration (ce qui ne peut pas plaire aux repoètes).

Cette réaction contre ces vingt années d'hermétisme radical et théorique supposément « aggravant, nous dit Gleize, la rupture entre la poésie et ses lecteurs potentiels » a donné positivement naissance à un mouvement « repérable, nous dit-il, comme repoétique », défini comme « renouveau lyrique ». C'est-à-dire pour Gleize, défini autour du « Chant ». « Des répétitions faisant rythme de la langue, de l'expression personnelle, de la mise en œuvre d'une rhétorique de l'émotion, voire de l'émotivité » dit-il à propos du « chant », le « chant lyrique ».

Gleize, ici, n'évoque que deux noms : le premier, il s'agit de Jean-Luc Steinmetz (qui a d'ailleurs co-fondée avec Christian Prigent, en 1969, la revue *textualiste* TXT) dont il donne une citation : « Le lyrisme forme le lieu par excellence de la, poésie, celle qui s'avoue comme telle et n'a aucune honte de le faire ». Le second poète qu'il cite est Jean-Michel Maulpoix qui a créé la notion de « lyrisme critique », un « lyrisme paradoxal, critique de lui-même » écrit-il, « tenant compte du procès intenté au lyrisme par la tradition moderne », nous dit-il également. Il conclut en écrivant « la repoésie, c'est la poésie retrouvée ».

③ La néopoésie

Pour Jean-Marie Gleize, la *néopoésie* est dans la transformation et la « rédéfinition perpétuelle », puisqu'elle se définit par « sa capacité à se réformer, à s'altérer, à inventer ». Au fond, les *néopoètes* comme les *repoètes* sont des poètes, sont dans une affirmation de la poésie. Une « suraffirmation » dit Gleize, même quand ils sont dans la négation de la poésie dominante et qu'ils veulent faire de la poésie autrement.

C'est ainsi que Gleize "range" dans la *néopoésie*, les *formalistes*, de type Jacques Roubaud qui situent « la spécificité de la poésie dans ses formes ». Car pour les *néopoètes*, la poésie, nous dit Gleize, « c'est ce qui change de forme, ce qui change les formes de la poésie » (en faisant une référence à la revue *Change*).

Outre les *formalistes*, il classe dans cette famille, « tous ceux qui se réclament de l'héritage moderniste, expérimental », comme la « *poésie sonore* » de Bernard Heidsieck, ou la « *poésie action* » de Julien Blaine. Gleize nous indique que ces termes mêmes, « poésie sonore », « poésie action », implique « une réaffirmation, une refondation de la poésie ». La « *poésie action* » d'un Julien Blaine, « c'est la poésie hors du livre, projetée hors de la page » par l'intervention scénique mais qui reste avant tout « poésie ». Il dit de Julien Blaine qu'il est par là même « superlativement poète ».

③ La postpoésie

A contrario des trois précédentes familles, les acteurs de la post-poésie (je mets un tiret) ne se sentent pas spécialement poètes, « eux, tendent à penser, qu'ils sont en dehors de la sphère de la poésie », même si, dit Gleize, l'institution, c'est-à-dire les grilles de lectures dominantes à l'Ecole, à l'université, dans les librairies, etc. ne fait que les reconduire sans cesse à la Poésie.

Le premier post-poète selon Gleize est Denis Roche qui, dès 1972, « décide de mettre un terme à son œuvre poétique *stricto sensu*, et de continuer *autrement* [il le met en italique] – autres formes d'écriture (génériquement indéçises), et pratique de la photographie ».

Il continue : « Apparaissent alors ici (depuis le début des années 1980, jusqu'à aujourd'hui [il a en tête les livres de Denis Roche depuis 1972 dont *Dépôt de savoir et de techniques*, Seuil, 1980) toutes sortes de « textes », d'objets textuels, d'« objets spécifiques » [remarquez qu'il n'y a point le mot de « poésie » dans ces termes].

En fin de paragraphe il nous donne les cinq traits qui seraient 'spécifiques' de la post-poésie :

1. « Ces objets ne travaillent pas à partir d'une intériorité créatrice, d'une expérience personnelle, ils excluent toute dimension expressive ; » [le 'je' et ses expressions seraient donc banni ici]
2. « Ces objets n'obéissent à aucune intention esthétique particulière, ils ne se réfèrent à aucun système de valeur esthétique, conventionnel ou moderniste ; » [ces textes ne sont donc pas « modernistes » au sens paradigmatique, voire même, ils ne se définissent même pas comme « artéfact », « œuvre » produit par quelqu'un «.]
3. « Ces objets sont très liés à leurs modes de production et de reproductions (logiciels de mise en page, de manipulation des images, du son, etc.) ; »
4. « Ces objets sont fortement réflexifs, métatechniques, métadiscursifs : ils font ce qu'ils disent, ils disent ce qu'ils font, ils explicitent, aussi bien, ils donnent à voir la façon dont nos représentations conditionnent notre perception et nos discours ; » [là c'est intéressant : ces objets ne sont donc pas modernes, on l'a vu, mais ils seraient « contemporains », c'est moi qui l'ajouter, au sens

du paradigme exposé plus haut, car les « discours » les entourant sont aussi importants que l'œuvre elle-même, ils sont même pour Gleize, le plus souvent, les objets des textes, puisque dans la dernière partie de la phrase, il nous dit que ces textes ont pour sujet les discours et les représentations – les médiations, les médias – je comprends moins bien la partie « ils font ce qu'ils disent » : sont-ils performatifs ? Sont-ils de la « performance » ? sont-ils aussi des « gestes », des « installations » ? Du coup, ça redeviendrait des artéfacts, bref, je ne sais pas quoi en penser...]

5. « Ces objets se caractérisent enfin (et c'est ce qui est le plus immédiatement spectaculaire) par les dispositifs de montage qu'ils mettent en œuvre : citations, prélèvements, échantillonnages, boucles, formatage, compactage, hiérarchies graphiques, etc. Montage, traitement d'un matériau hétérogène. » [comme le dit Gleize, c'est ce qui est « le plus immédiatement spectaculaire », visible quand on ouvre un livre de post-poésie : travail sur la forme (avec un travail quasi de graphiste), montage à tout va, photos, dessins, listes, textes avec des polices différentes, des choses ne venant pas du tout de la littérature (courriels, factures, graphiques par ex.), etc. Je ne fais que souligner]

Dans un dernier paragraphe qui suit ces définitions (ce qui fait de la *postpoésie* la partie la plus longue du chapitre), Gleize nous dit deux choses ; la première que « les textes/documents produits dans ces nouveaux cadres ne relèvent plus des problématiques littéraires antérieures ».

Les « problématiques littéraires antérieures » sont listées plus haut : ce sont la question du lyrisme, les questions de tonalités ou de modalités lyriques, la question de la prose versus le vers, les querelles concernant les images nous dit-il.

La seconde chose qu'il nous dit : c'est que cette *postpoésie* pourrait tout à fait relever de la « poésie contemporaine » comme il y a un « art contemporain » ou une « musique contemporaine », c'est-à-dire, il n'en dit pas plus, qu'elle pourrait relever d'un « paradigme ». Mais, étrangement, il n'explique pas du tout ce qu'il entend par « poésie contemporaine » ...

Si Gleize ne dit rien de cette poésie qu'il appellerait « contemporaine », je vais vous donner ici en quelques mots ce qu'on pourrait entendre par paradigme d'« art contemporain ».

En 2014, la sociologue Nathalie Heinich sort un livre important : *Le paradigme de l'art contemporain* (Gallimard). C'est le premier livre qui essaie de synthétiser et de définir ce qu'est le « contemporain » comme paradigme. Heinich et puis après elle, Carole Talon-Hugon, dans son *Histoire philosophique des arts* (PUF, 2023), donne des caractères à cette nouvelle « idée d'art » :

1. il y a toujours le travail sur les frontières de l'art – c'est le processus d'« artification » mais cette fois hors des seules familles internes à l'art - art technologique, jeux vidéo, cuisine, parfumerie etc.
2. Les engagements politiques forts des avant-gardes ont cédé place à des postures plus morales, voire moralisatrice (posture citoyenne sur l'écologie ou les minorités)
3. L'omniprésence d'un lexique du questionnement (on dit que l'œuvre interroge, qu'elle questionne, qu'elle remet en cause, qu'elle invite à réfléchir, etc.) – L'idée de message a disparu voire l'œuvre refuse de donner des réponses (des thèses) – l'art est devenu complètement littéraire, c'est un art d'idées et de concepts. Ces procédés discursifs sont également là pour palier à la dématérialisation (performance, happenings, etc.) des œuvres et à leur côté parfois totalement éphémère
4. La mondialisation et la financiarisation de l'art a produit de nouveaux lieux de l'art (foires qui se distinguent par leur internationalité, friches industrielles, squats, fabriques, usines, etc.).
5. S'il y a de nouveaux lieux, il y a aussi de nouveaux acteurs et de nouvelles institutions (DRAC, FRAC, FRAM, CNL, aides à la création, aides à la première exposition, résidences d'artistes) et l'apparition de nouveaux jobs (commissaire d'exposition, curateur, responsables des services des publics, chef de service d'accueil, chargé de missions éducatives, divers médiateurs) – Les institutions constituant ainsi un véritable secteur d'activité dans toutes ses dimensions propres, économiques et sociales, qui a son inertie propre et un « conatus » particulier (*i.e.* une volonté de persévérer dans son être propre) ; ces institutions doivent entretenir la croyance en l'art contemporain, c'est même leur raison d'être (à part donner des subsides).
6. Le Marché devenant la « nouvelle aura » (J.P. Cometti) – Le succès commercial n'est plus synonyme de compromission, au contraire même. Si la valeur artistique de l'œuvre est introuvable, reste indéfinissable (*c'est le devenir « générique » de l'art, il devient l'art « en général »*), reste l'aura que seul peut donner le Marché ; En d'autres mots, lorsque l'art devient *générique*, la notion de valeur artistique devient impraticable et la valeur marchande, telle une nouvelle aura, se substitue donc à toutes les autres valeurs.
7. Une conception « procédurale » de l'art qui fait que : est de l'art ce qu'un artiste reconnu par le monde de l'art présente comme une œuvre.

Thierry De Duve : « Une œuvre d'art est *contemporaine* tant qu'elle demeure exposée au risque de n'être pas perçue comme de l'art ».

VI.

Après ces trois grandes parties historiographiques, nous allons, dans cette quatrième et dernière partie, faire notre propre synthèse et notre propre modèle d'orientation.

Vous l'avez vu les trois auteurs que nous venons de voir s'orientent parfois de façon similaire dans le champ de leur époque :

Petit retour sur les familles que les trois auteurs mentionnent :

Il y a la **Reprise** de Pierre Alféri qui est la même famille que celle des **lapoésie/repoésie** de Gleize et celle du **nouveau lyrisme/lyrisme critique** de Thumerel.

Il y a la **Performance** chez Alféri qui rencontre la **néopoésie** de Gleize et qui rencontre la **poésie sonore et visuelle** de Thumerel.

Il y a le **carnavalesque** de Thumerel qui est la même famille que la **Glossolalie** d'Alféri et qui peut être rangé dans la famille des **néopoètes** de Gleize.

Il y a l'**Abstraction** d'Alféri qui rencontre la **poésie réflexive** de Thumerel et que Gleize mettrait dans la **repoésie**.

Et enfin, il y a les **poésie/dispositifs** de Thumerel qui rencontre les **postpoètes** de Gleize mais qui n'apparaît pas chez Alféri (rappelons que le texte d'Alféri est de 1989 et que cette mouvance n'est apparue que dix ans plus tard, à part bien sûr quelques auteurs très singuliers comme Denis Roche, Maurice Roche, Jean-Jacques Viton, certains Jean-Marie Gleize, etc.).

1. Mon modèle d'orientation en 4 pôles

Pour donner un aperçu correct (selon moi) du champ poétique, j'ai choisi quatre pôles (deux axes, une matrice donc) qui aideront à bien discriminer les différents auteurs du champ.

Car ce graphique va me permettre d'y placer des auteurs (en noir) et des maisons d'éditions (en vert) mais en aucun cas des « familles » d'auteurs.

Pourquoi n'avoir pas choisi de faire comme les trois auteurs précédents qui ont tous utilisé le "système" des familles artistiques (parfois autour même de revues – ce qui est très pertinent) ? D'abord parce que leurs systèmes de « familles », on l'a vu, juste au-dessus, pour certaines « familles » en tout cas, fonctionnent toujours (surtout chez Gleize et Thumerel). La **performance/poésie action/sonore** existe toujours. La famille **carnavalesque/glossolalie**, également (même si elle est en faiblissement). La **poésie de dispositifs/post-poètes** existe aujourd'hui bel et bien (ce sont même les positions théoriques les plus actives depuis dix ans), et l'**abstraction/repoésie** et/ou le **lyrisme/critique**, aussi (il n'y a qu'à voir ce que publie en poche la collection Poésie/Gallimard) ...

On peut toujours aujourd'hui se servir de ces catégories.

Le problème, c'est qu'il faut *relativement* bien connaître le champ de la poésie pour les distinguer, les apprécier et enfin les différencier. Un "jeune" lecteur de poésie qui entre dans une librairie et qui va acheter un livre de poche de la collection Poésie/Gallimard va lui, ensuite, se référer à ce premier auteur qu'il a lu pour le choix de ses prochaines lectures. Donc travailler sur les poètes eux-mêmes, à partir de leurs propres positions par rapport à mes quatre critères est à mon humble avis une meilleure façon pour le.s novice.s de s'y retrouver. Poètes par poètes.

Deuxième question que vous pouvez légitimement vous poser concernant ces quatre critères : pourquoi ne pas me servir des « paradigmes » pour faire ce classement alors que j'en ai fait mention plusieurs fois ?

La raison principale est qu'il n'y a pas beaucoup d'auteurs (et pas beaucoup d'œuvres dans celles des auteurs qu'on pourrait identifier ainsi) qu'on pourrait mettre dans le seul « paradigme contemporain » (ce qui est, j'en conviens, très problématique pour la question de l'existence même de paradigmes – je l'ai déjà noté).

Il y a beaucoup trop de mélanges, disons, entre le « paradigme moderne » et celui « contemporain » (comme Hanna, Quintane, Blaine, Rabu, Joseph, Gilbert, etc.) pour que ce classement soit lisible et véritablement discriminant. Le seul auteur qui soit véritablement et dans *la totalité* (je souligne) de sa bibliographie « contemporain » dans le champ poétique aujourd'hui est, il me semble, Frank Leibovici – je n'en vois pas beaucoup d'autres...

Le premier axe (celui des abscisses) est centré sur le travail de la forme.

Directement visible, si l'on peut dire, en ouvrant et feuilletant simplement le livre : le livre joue-t-il avec les formes ? Y'a-t-il des choses visuelles étonnantes, différentes dans ce livre ? Y'a-t-il des dessins, des photos, des graphiques, des textes aux polices différentes, des textes entourés et/ou dans des cadres ou des figures géométriques, un jeu exacerbé avec le blanc de la page, des calligrammes, du montage, du collage, etc. ?

La forme, donc.

Le livre est-il « conservateur » dans ses formes ou est-il « expérimentateur » dans ses formes ?

Bien évidemment, il n'y a pas de "point zéro" du conservatisme ou de "point zéro" de l'expérimentation. Il n'y a pas non plus de "centre" entre les deux. C'est pour cela que c'est « vers » la *conservation* ou « vers »

l'expérimentation. Je pense que c'est un critère relativement objectif, puisqu'il se voit, non en lisant longuement les textes mais en regardant l'intérieur du livre.



Les poètes que j'indique plus proche de l'un ou de l'autre ne le sont que parce qu'ils sont *relativement* vers l'un ou vers l'autre par rapport à d'autres poètes *plus-encore-vers* l'un ou *plus-encore-vers* l'autre. Ce système de matrice est relationnel : un poète est tel et tel par rapport à un autre qui est tel ou tel...

L'autre problème est le choix des livres d'un poète. Quand ce sont des poètes comme Henri Deluy ou Claude Royet-Journoud (ce sont les deux premiers que j'ai inscrit dans le graphique), leur œuvre respective est relativement homogène. Mais ce n'est pas le cas de tous les auteurs. Lucien Suel, par exemple, ou Charles Pennequin, peuvent faire des livres très « conservateurs » (par exemple de la *prose-en-prose*) et d'autres livres plus « expérimentaux ». Il faut donc essayer de voir la régularité dans leurs œuvres, ce qui fait « système » en quelque sorte chez eux. Il y a également des poètes comme André Velter ou

Serge Sautreau, qui, au début de leurs œuvres, étaient de sincères expérimentateurs et ne le sont presque plus du tout dans leurs travaux actuels.

Ce choix est subjectif et je l'assume, mais je peux me tromper, surévaluer un poète ou le sous-évaluer par rapport à l'un de mes quatre critères ou par rapport à mes propres goûts – parce que c'est un poète que je connaîtrais mal ou à l'inverse un poète que j'aime beaucoup et que je voudrais 'bien placer' plus ou moins consciemment dans mon graphique.

C'est donc une sorte de "moyenne", parmi la totalité de l'œuvre d'un auteur que peut-être je connais mal, qu'il me faudra repérer quand je placerai tel ou tel poète dans telle ou telle position.

Sans compter, bien évidemment, que je ne connais pas tous les poètes du champ et tous les livres des poètes que je connais – pour ceux que je ne connais pas bien ou dont la poésie me déplaît, il va me falloir essayer d'être le plus honnête possible, d'avoir le moins possible de parti pris, surtout pour ceux que je connais personnellement et que j'admire.

Il m'est impossible de tout connaître. Et il est impossible que je ne me trompasse point.

Quelques exemples de livres « expérimentateurs » vétérans ou récents :

Manuel Joseph, *Les baisetioles*, Questions Théoriques, 2020.

Jean Gilbert, *XX.Com*, Questions Théoriques, 2020.

Julien Blaine, *Poème métaphysique n° 12897*, Éd. Spectres Familiers, 1988.

Jean-Jacques Viton, *Terminal*, Hachette/POL, 1981.

Denis Roche, *Louve Basse*, Seuil, 1975.

Hubert Lucot, *Autobiogre d'A.M. 75*, Hachette/P.O.L., 1975.

Christophe Hanna, *Petits poèmes en prose*, Al Dante, 1999.

Olivier Cadiot, *L'Art poétique*, POL, 1988.

Nathalie Quintane, *Les enfants vont bien*, POL, 2019.

Thibaud Baldacci, *Le sacrifice transformateur*, Al Dante, 1998.

Joseph Guglieimi, *La préparation des titres*, Flammarion/Textes, 1980.

Vannina Maestri, *Mobiles*, Al Dante, 2005.

Jacques Henri-Michot, *L'ABC de la barbarie*, Al Dante, 1998.

Alain Frontier, *Portrait d'une dame*, Edition TXT, 1987.

Maurice Roche, *Compact*, Seuil/Tel Quel, 1966.

Raymond Federman, *Quitte ou double*, orig. 1976, Al Dante, 2004.

Charles Olson, *Les poèmes de Maximus*, orig. 1983, La Nerthe, 2009.

Charles Reznikoff, *Témoignage*, orig. 1965, POL, 2012.

Rolf Dieter Brinkmann, *Rome, regards*, orig. 1979, Quidam Editeur, 2008.

Le second axe (celui des ordonnées) est centré sur le travail sur le langage.

Moins directement visible que la « forme », ce travail de la langue est quelque chose qui se voit en le lisant. Selon moi, aujourd'hui, il y a deux visées contradictoires (antithétique), en opposition dans ce travail sur la langue :

1. un pôle qui tend vers le plus de « **littérarité** ». (a)
2. et un pôle, opposé, qui tend vers le plus de « **littéralité** ». (b)

Exposons cela.

La question centrale que pose ce second axe : la langue du texte étudié est-elle proche du pôle de **la transparence référentielle** ou proche de **l'opacification référentielle** ? C'est ça que joue l'opposition **littéralité** versus **littérarité**.

La **littéralité**, par définition, est « conforme à la lettre, au mot à mot du texte » (CNRTL), c'est-à-dire que « *pour chaque mot*, nous dit E. Hocquard⁵, *il existe une définition générale hors contexte particulier sur laquelle tout le monde s'accorde* ». Cette définition première, générale, c'est celle du dictionnaire. Et on peut la définir comme une **dénotation**.

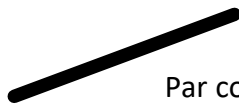
Exemple de dénotation : « x est poète » / on peut écrire aussi : « x écrit de la poésie »
Ces deux phrases simples (sujet – verbe – complément) *dénote* que x est un poète. « Poète » fait référence directe [la référence est l'objet dont parle un mot ou une expression]. à l'activité de x = Il n'y a rien de moins que l'on puisse dire de son activité.

On est donc ici dans la « **transparence** » **référentielle** : il n'y a pas d'autres mots, dans ces deux phrases, et/ou d'expressions et/ou de jeux de mots/de sonorités, qui « opacifient » ce que je veux dire : *référer* le plus simplement & le plus directement possible à l'activité de x. sans détour métaphorique.

On pourrait dire que le “degré zéro” de la littéralité, c'est la *Lettre* : A, B, C, D, etc., comme chez Les *Lettristes* (Isou, Wolman, Lemaître, Altmann, Pomerand, etc.).

Dans les cas non-littéraires, le ‘zéro absolu’ de la littéralité est d'une part le Procès-Verbal judiciaire et d'autre part la logique mathématique (calcul des propositions/des prédicats, etc.) – les deux visant à produire un savoir *vrai*.

Il y a aussi le cas de l'« Art documentaire » (puisque ce dernier a le vent théorique & artistique en poupe) et le cas des dispositifs de collage/montage, où ce “degré zéro” pourrait être le *document*, l'*archive* non transformé.e.



Par contre,

Si j'écris : « x est un travailleur des mots »

au lieu de dire *simplement* qu'x est « poète », je dis des choses *en plus* qui ne sont plus de l'ordre de la dénotation, de la référence simple et directe, mais qui sont de l'ordre de la **connotation**.

La **connotation** est l'ensemble des éléments de sens qui peuvent s'ajouter, par association d'idées, à ce sens littéral (et qui peuvent se trouver ou non dans le dictionnaire) nous dit Wikipédia.

Le champ de la connotation est infini, car il contient tous les sens indirects, subjectifs, culturels, implicites et autres qui font que le sens (la signification) d'un signe se réduit rarement à ce sens littéral. Wikipédia continue : définir la connotation est si difficile qu'on en arrive parfois à la définir par défaut comme tout ce qui, dans le sens d'un mot, ne relève pas de la dénotation. Si la dénotation peut être appelé signification première (puisque'elle réfère), la connotation, c'est la signification seconde.

Dans l'exemple, on a une métaphore métonymique (travailleur : métaphore / des mots : métaphore + métonymie) et c'est comme si on « **opacifiait** » la **référence** : on ne dit pas simplement « qu'x est poète », on dit quelque chose qui ne réfère pas directement à la poésie, quelque chose en plus, qui nous dit à la fois quelque chose qui se rapprocherait de la poésie par une

⁵ Emmanuel Hocquard, *Le cours de Pise*, P.O.L, 2018. Page 163.

Je dois beaucoup à Emmanuel Hocquard et à ses développements les critères que je vous expose.

manière détournée (la métaphore) et à la fois tout autre chose (le « travail des mots » peut référer à la littérature en générale ou à l'imprimerie et pas spécifiquement à la poésie).

Mais jouer avec les connotations, écrire des textes pleins de connotations, *opacifier la référence* par des jeux de mots/de sonorités, des synonymes, des adjectifs, jouer à plein avec toute la **littéarité** possible, c'est justement l'élaboration artistique par excellence.

La connotation assure une dissémination du sens, du signifié.

Elle engendre le double sens et altère la transparence de la communication (R. Barthes).

Ce qui distingue le langage de l'art du langage ordinaire ou de la littéralité, c'est une manière particulière de se référer au monde : le fonctionnement esthétique.

Le fonctionnement esthétique retient l'attention sur la chair des mots, leurs sonorités (allitérations, assonances), le tempo des phrases, l'usage d'adjectifs, etc. dans le cas de l'écriture.

De là vient la résistance de l'œuvre à la signification univoque (= littéral).

C'est cette ambiguïté référentielle qui est constitutive de l'art, de l'artificialité d'une œuvre.

La Science vise la transparence référentielle, l'art, lui, produit l'opacification de cette référence, c'est comme ça qu'il (doit) fonctionner(r).

La **littéarité**, c'est donc l'élaboration artistique *maximum* (avec tous les outils que donne le langage) d'un texte ; En ce sens-là, elle s'oppose au minimaliste travail de la langue, à cette sorte de volonté de rigueur (c'est ce que dit Hocquard), de précision ou de documentation que peut produire la **littéralité**.

Le maximum d'élaboration langagière qu'on peut trouver dans la poésie, ce sont les différents *lyrismes* qui le mettent en œuvre avec notamment les poètes « Gallimard » (même s'ils ne sont pas tous chez cet éditeur) comme Maulpoix, Khoury-Ghata, Ray, Delaveau, Dattas, Barnaud, Barbaran, Lemaire, Bordes, Darras, Goffette, Chédid, Pirotte, Sacré, Cheng, Pozzi, Dreyfus, etc. Ce *name-dropping* pour montrer la puissance éditoriale de ces courants lyriques, néo-lyriques, etc.

Les maisons d'éditions spécialisées dans ces différents lyrismes⁶ sont Bruno Doucey éditions, Cheyne éditeur, Al Manar, Grèges, Le Castor Astral, Rougerie, Joca Séria, Obsidiane, Tarabuste, par exemple.

Revenons un peu en arrière. Cette volonté *littéraliste* manifestée contre les différents lyrismes dont le post-surréalisme (l'époque du « Manifeste Electrique » et du « Manifeste Froid »), est né au cours des années 1960-70 avec quelques poètes français (une génération : Royet-Journoud, Daive, Hocquard, Veinstein, Faïn, Guglielmi, Albiach, Couturier, etc.) qui étaient très influencés par les « Objectivistes » américains

⁶ On peut dire que le « lyrisme » est comme de la *littéarité* au maximum, du *littéraire* en mode maximum, c'est-à-dire, l'utilisation « au paroxysme » de tous les aspects oraux et/ou écrits de la langue (versification, prosodie, utilisation métaphorique, vocabulaire, assonances & allitérations, accents, etc.). Ce n'est plus la seule « expression de soi » qui définirait alors le *lyrisme* mais un certain usage (une certaine pratique – une maximisation potentielle du code pour parler comme Kristeva), que l'on ne trouve du reste pas que dans la poésie.

Il y a quelque chose néanmoins qui me turlupine. Si le lyrisme tel que je le définis est partout, poésies, romans, peut-être qu'au fond vaut-il mieux parler de « lyrisme zombie », tellement il s'est dissipé, disséminé partout dans la littérature. Même les critiques 'lyriques' comme Maulpoix défendent autre chose que le « pur » lyrisme – notablement dans sa notion de « lyrisme critique ». Le lyrisme serait devenu « zombie » parce qu'il n'a plus d'objet en fait. Il est tellement dominant et prédominant dans le champ de la littérature qu'on ne se pose même plus la question de son existence. Il est là comme un « zombie », restant une matrice idéologique dominante.

(mouvement né dans les années 1930 avec Zukofsky, Oppen, Reznikoff, Rakosi et quelques aînés comme W.C. Williams), ces derniers avaient ouvert la voie d'un littéralisme attaché aux faits du quotidien, aux descriptions simples et à une intériorité contenue.

Au début des années 1990, une nouvelle génération de poètes, de revuistes et d'éditeurs⁷, va reprendre le littéralisme de ces auteurs en le poussant un peu plus loin – l'exemple canonique c'est Olivier Cadiot (apparition en 1986) et Christophe Tarkos (apparition en 1991) écrivant une sorte de littéralité "au carré", peut-être plus directement politique (pour Tarkos), avec des mots et des phrases simples visant la dénotation directe, se focalisant autour d'un langage direct, « pauvre », « prolétaire » pour la revue *Poézi Prolétér*, « élémentaire » (dirait Julien Blaine), sans doute plus proche de la prose, abandonnant l'abstraction « géométrique » de la génération précédente, et en étant plus décomplexée, joueuse et expérimentale avec les formes.

Aujourd'hui, avec l'avènement de « l'art documentaire », la problématique littéraliste est revenue à la mode avec l'arrivée des archives, des documents divers utilisés tels quels dans la sphère de la littérature et de la poésie, avec la question, toujours d'actualité, du devenir et de la finalité « épistémique » de l'art. En gros, est-ce que l'art peut nous apprendre quelque chose ? « L'art documentaire » se veut-il comme une sorte de combinaison de l'art et de la science ? Et si l'art peut nous apprendre quelque chose : comment peut-il le faire en restant de l'art ? L'artificité fait-elle écran ? Qu'est-ce qui distingue le langage de l'art du langage ordinaire, voire du langage scientifique ? Comment faire œuvre lorsque le documentaire vise la transparence référentielle, condition de sa crédibilité alors que l'art vise l'opacification de cette transparence ?

Et la littéralité que l'on peut penser comme un usage de la dénotation, est au cœur de ces problématiques, de ces questions, aujourd'hui, largement en débat.

La seule "famille" poétique qu'il a été compliqué de faire entrer dans ce second critère (*Littérarité vs. Littéralité*), c'est le mouvement, la "famille" « Glossolalie/Carnavalesque » autour de la revue *TXT*, de la maison d'édition *Lurlure* et des poètes Prigent, Le Pillouër, Frontier, Clemens, Bouttibones...

La réalité de leur pratique voudrait qu'on les classe dans la case « littérarité », puisque ce sont des poètes qui utilisent toutes les facettes, toutes possibles de la langue – jeux de mots, jeux de sonorités, mots d'argots, d'anglais, globish divers et métaphores en tout genre (surtout de « cul » ou du corps), etc.

Il n'est évidemment pas souhaitable, si on veut être honnête, de mettre ces poètes au même niveau que les '*lyriques-les-plus-lyriques*' de la maison Gallimard, par exemple.

J'ai donc décidé pour ces auteurs de 'classer' « leur » pratique de la langue comme un usage particulier d'*expérimentations* formelles, comme les expérimentations de/sur la syntaxe ou la déstructuration de la syntaxe.

Retour sur le graphique

⁷ Alféri, Cadiot, Tarkos, Quintane, Molnar, Pennequin, Tholomé, Espitallier, Sivan, Maestri, Gleize, Giraudon, Viton, Cauwet, Pruja, Valery, Deluy, Boyer, Pittolo, *Revue de Littérature Générale*, *Poézi Prolétér*, *Java*, *Nioques*, *If*, Al Dante, POL, Editions de L'Attente, La collection 'Biennale des Poètes en Val-de-Marne' chez Fourbis, etc.

Je n'ai choisi que quelques noms à mettre dans le graphique, idéalement pour que cela ne soit pas trop difficile à lire ; Mettre beaucoup de noms aurait été certes « théoriquement » plus satisfaisant, mais on aurait eu un graphique difficilement lisible. J'ai donc choisi les poètes – et s'il vous plaît ne venez pas me dire qu'il manque un tel ou une telle, car ce sera forcément le cas, il manque bien un tel et une telle.

On pourra me le reprocher. Par exemple je n'ai pas mis de jeunes poète.sse.s (*i.e.* ayant moins de cinquante ans). Ce graphique, je le redis, ne vise pas l'absolu objectivité, il reste une façon (la mienne qui est quand même bien documentée) de lire « géographiquement », en les plaçant via une matrice sur un graphique les différentes « familles » poétiques que je vois à l'œuvre dans le champ poétique aujourd'hui.

Dans ce « système », ces familles sont donc au nombre de quatre :

- Les plus importantes en nombre de poètes.
1. **Les lyriques-conservateurs** (William Cliff, Lydie Dattas, Gérard Macé, Jacques Ancet, Jacques Darras, James Sacré, Jean-Marie Le Sidaner, Xavier Bordes, Jean-Pierre Lemaire, Hédi Kaddour, Ludovic Janvier, Jacques Izoard, Christian Guez-Ricord, Werner Lambersy, etc.).
2. **Les lyriques-non conservateurs** (Jean-Michel Maulpoix, Jean-Pierre Siméon, Michel Deguy, Bernard Vargaftig, Philippe Beck, Arianne Dreyfus, Jacques Dupin, Lionel Ray, Claude Esteban, Charles Juliet, André Velter, Nicole Brossard, Michel Bulteau, Mathieu Messagier, Serge Pey, etc.)
- Actuellement la famille la plus puissante institutionnellement. Celle qui est en poste dans les maisons d'éditions par ex.
3. **Les littéralistes-conservateurs** (Claude Royet-Journoud, Anne-Marie Albiach, Jean Daive, Jacques Roubaud, Jude Stefan, Henri Deluy, Marcelin Pleyne, Mathieu Bénézet, Alain Veinstein, Dominique Fourcade, etc.)
- « Ma famille poétique » si je puis dire
4. **Les littéralistes-expérimentateurs** (Emmanuel Hocquard, Jean-Marie Gleize, Pierre Alféri, Denis Roche, Nathalie Quintane, Charles Pennequin, Bernard Heidsieck, Julien Blaine, Michelle Grangaud, etc.).

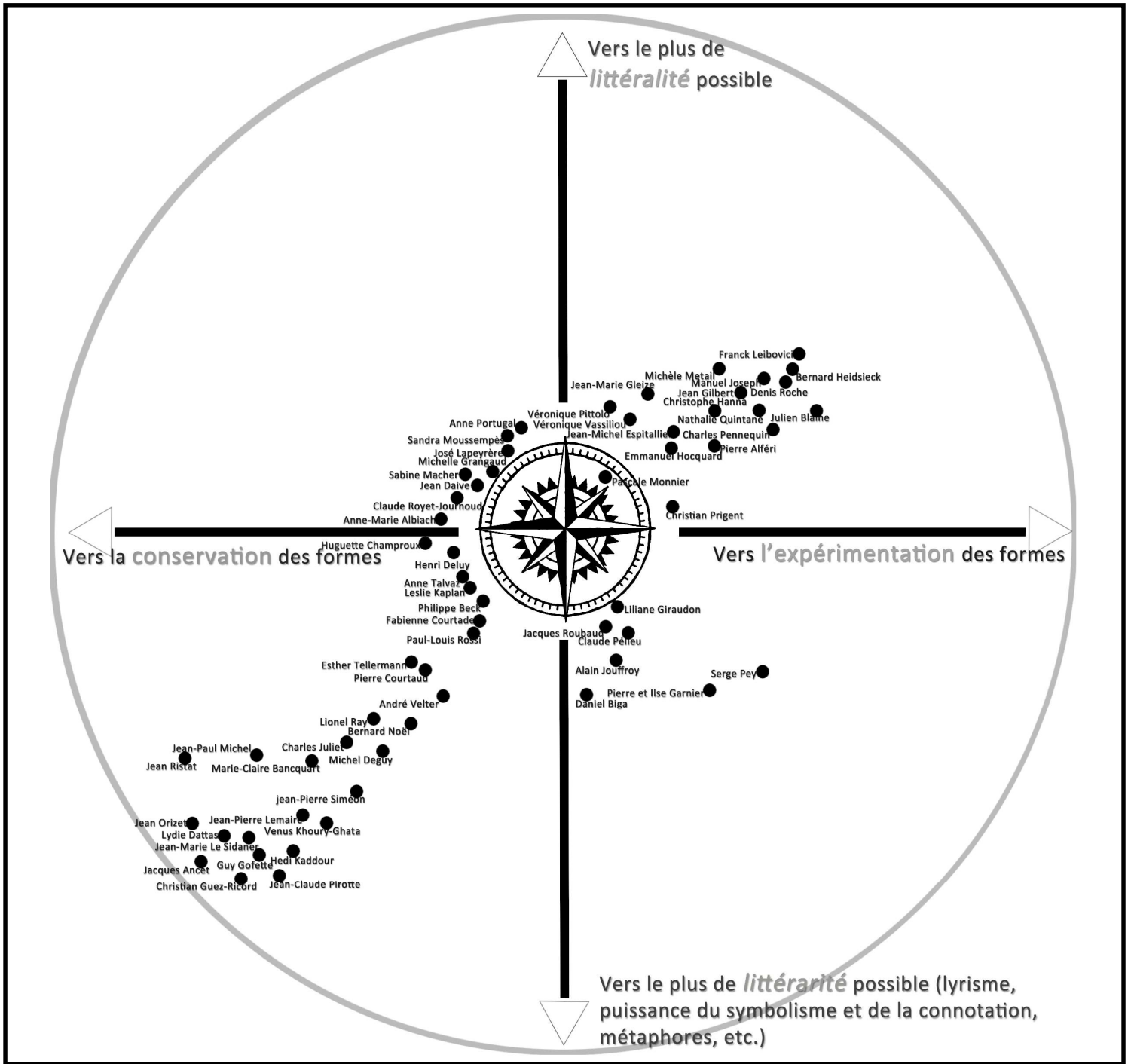
Ces 4 familles n'épuisent bien sûr pas toutes les positions, je le redis, mais c'est ce que, moi, dans ma position singulière *ici*, entre une volonté sincère d'objectivité et une position déjà située et membre de ce champ, je vois, de ce qui se publie aujourd'hui, en 2024, dans le champ de la poésie.

Il y a des liens entre les familles, il y a des positions également difficilement circonscrites dans tel ou telle famille, il y a parfois aussi des « retours au bercail » (Hocquard revenant à la fin de sa vie vers les « lyriques-conservateurs ») ou le contraire (Denis Roche a commencé dans une espèce de post-surréalisme qui l'aurait placé chez les « lyriques » avant de faire une sorte de sécession vers l'expérimentation), il y a des positions qui changent, qui se déplacent, font des aller-retours, etc.

C'est normal, on parle d'auteurs humains et pas de pions dans un jeu.

Mais il est normal aussi d'essayer de mettre un peu d'ordre dans ce fatras.

C'est ce que j'espère avoir fait.



Limoges, le 7 juillet (jour d'élection) 2024.