



Title	Turbulences et mutations : la poésie française contemporaine des années 50 aux années 2000
Author(s)	Disson, Agnès
Citation	Gallia. 2008, 47, p. 109-118
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/9597">https://hdl.handle.net/11094/9597</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

## **Turbulences et mutations : la poésie française contemporaine des années 50 aux années 2000**

Agnès DISSON

Illisible, difficile, dit-on... La poésie contemporaine a mauvaise presse auprès du grand public. Qui en effet a lu réellement les poètes français de la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle et *a fortiori* les poètes vivants : Deguy, Gleize, Prigent, Quintane, Portugal, Sekiguchi, Alferi, Fourcade, Hocquard, Stefan, Beck, etc. ?

Il est certes toujours périlleux de vouloir dresser le panorama d'une création en train de se faire sous nos yeux ; la liste des auteurs à inclure s'allonge, les chemins se croisent et bifurquent, le tableau sans cesse se brouille.

Au Japon de surcroît l'absence de traduction systématique, la distance linguistique, géographique, éditoriale avec la France n'autorise qu'une vision fragmentaire et éparpillée de la situation, pourtant dynamique et vivante, de la poésie française aujourd'hui. Un certain nombre de poètes contemporains – Jacques Dupin, Michel Deguy, Jacques Roubaud, Franck Venaille, Anne-Marie Albiach, Bernard Noël, Claude Royet-Journoud... – ont été traduits en japonais, mais seulement dans de petites revues et anthologies. Seuls Bonnefoy, Du Bouchet, et Anne Portugal ont eu droit à une traduction en volume.

Pour mettre de l'ordre dans ce paysage éclaté et parfois confus, tenter une généalogie est peut-être l'outil le plus aisé : sans remonter aux grands ancêtres, regrouper les poètes actuels en générations successives – les poètes des années 50, 60, 80... – peut permettre de déceler des filiations, des influences, mais aussi des divergences, bref de suivre le cheminement d'une histoire littéraire récente. Le procédé est bien sûr simplificateur (certains, comme le poète Emmanuel Hocquard, s'y refusent avec virulence, en voyant dans ce classement un retour à la querelle éculée des Anciens et des Modernes...), mais il est utile ne serait-ce que pour présenter la poésie française d'aujourd'hui, ses mutations, ses turbulences, encore peu connues du lecteur japonais.

Si l'on veut remonter aux années 50, la première génération serait celle des grands précurseurs, tous nés dans les années 20 : Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet, André Du Bouchet. Ces poètes ont été liés à la revue *L'Ephémère* dans les années 60 ; ils ont partie liée aussi en peinture avec "l'abstraction lyrique", en sculpture avec Giacometti. Les derniers textes d'André Du Bouchet concernent

justement cette recherche du vide, cet amenuisement, cette abstraction qui est celle de Giacometti. Écriture de la transparence, “langue de verre”, épurée, presque aride : la notion continûment invoquée de “présence” au monde, la conscience d’une transcendance y occupent la place de la religion. La vision d’un arbre par exemple prend chez Jaccottet (*Cahiers de verdure*, Gallimard, 1990) le sens du saisissement de l’invisible dans le visible.

Poésie quasi religieuse aussi chez Jacques Dupin : le paysage est celui abrupt de pierres, de rocaïlle, d’une tension vers le haut, l’irrespirable, le sommet à rejoindre (*Gravir*, Gallimard, 1963, offre dans son titre même un de ses mots-clef). Paysage identique chez Du Bouchet, mais cette fois brûlé de soleil, désertique, qui veut rendre l’éblouissement de l’instant par des phrases incomplètes, hachées, des blancs typographiques, des éclats visuels :

Souffle l’orage sans eau. Se perd l’haleine des  
glaciers. Sans avoir enflammé la paille qui jonche  
le champ.

Cette maison dans l’autre orage. Comme un mur  
froid au milieu de l’été.

(André Du Bouchet, *Dans la chaleur vacante*, Mercure de France, 1959)

Mais un paysage poétique n’est jamais uniforme ; y coexistent toujours d’autres tendances, d’autres recherches. Ainsi, au même moment, dans les années 50, il faut noter à côté de cette “poésie de famine” (l’expression est du critique Jean Paris), l’émergence d’une tentative radicalement différente, celle de la “poésie sonore”, avec Bernard Heidsieck (ou poésie-action, poésie directe, poésie concrète...). Cette fois, le matériau sonore est premier, la performance fait intervenir directement le corps et la voix, afin de “hisser le texte hors de la page, hors du livre... le catapulte vers autrui.” Cette tentative, liée au mouvement Fluxus et aux autres arts plastiques, bien que moins suivie, aura des répercussions jusque dans la poésie des années 90.

La deuxième génération – si l’on s’en tient à la convention des années 50 comme début de ce panorama – est celle de Denis Roche, Michel Deguy, Jacques Roubaud, autour des revues *Tel Quel* (tremplin de toutes les avant-gardes : Althusser, Foucault, Lacan, Greimas), *Change* et *Action Poétique*.

Ces poètes sont tous nés cette fois dans les années 30 et feront leur apparition dans les années 60, qui seront des années polémiques : l’acte poétique se veut révolutionnaire, l’avant-garde triomphante, le discours provocateur. Jean-Pierre Faye déclare en 65 dans *Tel Quel* : “le mot poésie est le plus laid de la

langue française” et Denis Roche un peu plus tard s’écrie : “la poésie est inadmissible, d’ailleurs la poésie n’existe pas” (*Le Mécrit*, Seuil, 1972). Déclaration fracassante qui veut dénoncer la faillite d’un certain humanisme lyrique et métaphysique en poésie – celui prôné justement par la génération précédente.

Ces années-là sont aussi celles du structuralisme, de la primauté du “textuel”. Le poème se recentre et se focalise sur lui-même, de façon plus volontaire, plus explicite : il devient “la métaphore de lui-même” (Michel Deguy, *Actes*, Gallimard, 1966). Ainsi, dans le poème intitulé “Il apparaît dans mon pays”, le pays délimité ici est le poème, les jeux de mots qui le traversent en sont le sujet et non un ornement :

Sujet et verbe : le fût et sa touffe de sorte  
que la page est une pépinière :

alors soudain

Il faut changer de futaie

pour revenir

(Michel Deguy, *Oui-dire*, Gallimard, 1966)

La primauté donnée aux recherches formelles inscrit Jacques Roubaud un peu à part, ainsi que sa double appartenance : à la fois novateur et inséré dans une tradition (comme en témoignent ses recherches sur le sonnet : non pas le retour à une forme ancienne, mais l’exploration de sa plasticité pour une poésie d’aujourd’hui), à la fois poète et mathématicien (il découpe le poème en séquences mathématiques comme Denis Roche, photographe, le découpe en séquences photographiques), inspiré par les troubadours et la poésie japonaise, mais aussi théoricien du vers – et le lyrisme n’y perd rien, au contraire :

1.1.17

○

[GO 129]

il y avait des jours joyaux placés rarement dans les années une  
suite charmante extraite de la suite sans timbre des jours jours de  
marrons et jours d’ours jours de feux diversement séparés  
jalonnant éclairant la durée ombre

(Jacques Roubaud, *É*, Gallimard, 1967)

Le “formalisme” poétique se trouve aussi du côté de l’Oulipo, l’Ouvroir de Littérature Potentielle, fondé en 1960 par François Le Lionnais et Raymond Queneau : il s’agit de donner à la littérature de nouveaux outils, en s’appuyant sur la notion centrale de contrainte ; on a pu ne voir qu’un divertissement dans

ces jeux d'exploration, permutation, invention. Et pourtant le ludisme oulipien est bien un des lieux de cette "conscience formelle" significative de la poésie contemporaine.

En face, sur un autre versant poétique en quelque sorte, Jacques Réda cède davantage à ce que Michel Butor appelle "la volonté de prose", qui anime selon lui toute la poésie contemporaine depuis Ponge et Michaux. *Ruines de Paris* de Réda (Gallimard, 1977) offre ainsi une poésie intimiste, accessible, celle du quotidien, des terrains vagues, des banlieues, lors d'une déambulation dans Paris, à pied ou à vélo. La voix se veut pauvre et discrète, celle d' « un passant parmi d'autres » (Jacques Réda, *La tourne*, Gallimard, 1975).

La génération suivante, née dans les années 40, apparaît sur la scène littéraire dans les années 70 : on peut regrouper ici Emmanuel Hocquard, Claude Royet-Journoud, Anne-Marie Albiach, Jean Daive, Dominique Fourcade.

Plus encore que la génération précédente, celle-ci a conscience que la poésie traite non du réel, mais de simulacres ; la notion-clé est celle de littéralité, qui entraîne rejet du lyrisme et refus délibéré de la métaphore : "Dire : ce bras est de chair, je trouve cela plus émouvant que : la terre est bleue comme une orange", selon la formule de Claude Royet-Journoud. Pour Emmanuel Hocquard, la modernité est négative, c'est un processus de nettoyage, d'élimination, la poésie se décante et s'épure (le modèle est celui de la biscotte : "sans sel, sans beurre, sans confiture...").

L'influence est celle de Derrida, de Wittgenstein, et l'écriture devient neutre, froide, mate, feutrée – c'est l'avènement d'une "écriture blanche", d'une "littéralité aussi radicale que possible", d'un minimalisme qui serait "une mainmise du neutre" (Claude Royet-Journoud, *La Notion d'obstacle*, Gallimard, 1978). Ainsi la poésie d'Anne-Marie Albiach, exigeante, quasi abstraite, se rapproche-t-elle plutôt d'une "partition de mots" (Hocquard), une partition polyphonique "de phrases, de blocs, d'espaces". Poésie non figurative, dénuée de toute anecdote et pourtant dense, tendue, presque théâtrale.

Emmanuel Hocquard choisit pour sa part un récit nu, sans commentaire, sans épaisseur, tout en surface, "élégie neutre" (Jean-Marie Gleize), ou "album d'images".

Jean Daive adopte lui aussi cette écriture "blanche", mate, étale, impersonnelle : la poésie y devient "cette voix pivotale, silencieuse comme l'étreinte", qui vise à combler le vide, l'anéantissement, à "refaire l'absence".

la voix blanche  
 quelle contrainte pensive  
 allusive à ce qui n'est plus le toit le couloir

très pure

l'arbre efface l'eau et s'y recommence

(Jean Daive, *Décimale blanche*, Mercure de France, 1967)

Dans cette écriture abstraite, comme désincarnée, Dominique Fourcade introduit une autre dimension, une ampleur presque lyrique, une présence cette fois tangible du “je”. Ses titres adoptent une syntaxe disloquée mais évocatrice : *Rose-déclat*, *Le Ciel pas d'angle*, *Son blanc du un*, *Oustrance utterance...* Le recueil *Son blanc du un* est entièrement construit sur un mot pivot, mot leitmotiv, “murmure” (le murmure de la langue elle-même) ; les vers s'allongent en phrase, en paragraphe, vers la fluidité d'une prose quasi ininterrompue (“le vers est un tranchant, le murmure n'en a pas”), le livre adopte la forme intime d'un journal.

5 décembre 1984

Etourneaux étoiles humides or noir sur champ bleu être  
mathématique du murmure grandeurs vectorielles

(Dominique Fourcade, *Son blanc du un*, POL, 1986)

Le projet est bien celui d'une écriture “blanche”, puisqu'il s'agit d'épurer, d'épurer encore, pour, but ultime, “arriver à une blancheur irréprochable du son et s'y tenir se tenir au son blanc du un”. But qui semble constamment hors d'atteinte : “De l'écriture que j'ai en tête, son blanc du un, je n'ai pas d'exemple à donner”. L'objectif reste rêvé : “parole du rien dire moins de son qu'un duvet”.

Et pourtant... cette impossibilité, cette tension trouvent leur résolution dans l'appel au corps, dans la comparaison entre la chair et la langue, qui irrigue le texte d'une sensualité souterraine : le “seul corps réel” c'est “la langue pleine d'euphorbes” (*Oustrance utterance*, POL, 1990), le mot est une durée érotique “intime sensuel décalage”, la phrase est “corps enfin vrai chair stupéfiante”. Puisque “dans toute phrase il y a un inoubliable “voici mon corps””.

Cette thématique du corps, cette présence de la chair se retrouvent chez un autre groupe d'auteurs – mais cette fois de façon exactement inverse : non plus la phrase comme un corps, mais le corps comme origine de la phrase. Puisque chaque tendance possède, on l'a vu, son envers, à cette “poésie blanche”, on pourrait opposer une “poésie noire” à laquelle appartiendraient Bernard Noël, Christian Prigent, Valère Novarina.

Il s'agit cette fois d'une poésie plus expressionniste, plus “exhibitionniste”, plus violente, qui se réclame d'une culture du corps, du cri, dans la lignée d'Artaud, de Bataille ; et même de Jarry, voire de Rabelais – Novarina d'ailleurs

se situe de lui-même dans cette tradition physique et terrienne lorsqu'il se définit comme "un écrivain organique", Prigent aussi lorsqu'il déclare "chercher à dire l'intime, faire part d'une expérience de l'insensé, du chaos, du présent comme absence de sens" (*Ceux qui merdRent*, POL, 1991).

Dans les années 80, se produit par ailleurs ce que l'on pourrait appeler une "réaction" : on parle de "nouveau lyrisme", comme on parlait de "nouvelle histoire", de "nouvelle fiction". C'est l'ère de Barthes et de ses fragments amoureux ; c'est l'ère aussi du reflux des idéologies. Ces poètes, nés dans les années 50, sous l'égide de Jacques Réda, et de la maison Gallimard, s'appellent Benoît Conort, Christian Bobin, Jean-Michel Maulpoix, James Sacré. Ils prônent le retour à l'émotion, à la mélodie, à une certaine naïveté, à une poésie plus "traditionnelle", impressionniste, accessible ; la phénoménologie est proche, la spiritualité – chrétienne ou non – est revendiquée.

Le poète devient un passant, un piéton, un sujet un peu hésitant, aléatoire : comme chez Réda, le poète chez James Sacré par exemple se perd dans des terrains vagues, des paysages mélancoliques à la lisière des villes ; la parole y est peu sûre, défaite – des échos de "la chanson imprécise" verlainienne – la langue est vague, "tremblée", comme une photographie un peu floue. Poésie cette fois résolument figurative : "J'aimerais pouvoir écrire des poèmes très figuratifs / Qu'on verrait dedans sans pouvoir se tromper" (*Une fin d'après-midi à Marrakech*, Marseille : André Dimanche, 1988).

Ces poètes, dans leur refus de la théorie, leur sentimentalité explicite, constituent l'envers, le mouvement opposé à la génération suivante, même si somme toute malgré leurs objectifs différents toutes deux sont chronologiquement voisines.

Dans les années 90 ou un peu avant – la chronologie n'est pas si rigide qu'elle le semble ici – apparaissent Olivier Cadiot, Pierre Alferi, Anne Portugal, plus novateurs, plus turbulents, mais aussi plus conscients de la nécessité d'une redéfinition théorique de la poésie aujourd'hui. Comment donc qualifier leur projet ? Quels points communs répertorier, quelles identités de parcours, avant d'explorer leurs différences ?

Cette génération se définit tout d'abord par la primauté accordée à la syntaxe. Emmanuel Hocquard les qualifie de "poètes grammairiens" en incluant d'ailleurs dans cette appellation la plupart de leurs aînés des années 70, Claude Royet-Journoud, Anne-Marie Albiach, Jean Daive, dont *Narration d'équilibre* (POL, 1985), un très long poème de 700 pages, comporte une avant-dernière partie intitulée simplement "Grammaire". Dominique Fourcade partageait déjà cette priorité commune : "La grammaire on l'apprend la vivre comme espace oui

l'apprendre et simultanément l'espace on se prend à l'éprouver comme "grammaire" (*Son blanc du un*). Souci qui demeure inchangé, pivotale aujourd'hui, comme en témoigne le titre d'un recueil récent de Royet-Journoud, *Théorie des prépositions* (POL, 2007).

*L'art poétique'* (POL, 1988) le premier livre d'Olivier Cadiot est bel et bien un retour aux sources, puisque basé sur des emprunts ludiques et désinvoltes à des manuels scolaires de grammaire. L'intitulé est significatif : le poète Guillevic publie son *Art poétique* pratiquement à la même époque, en 1989, mais plus de cinquante ans après son premier livre. Cadiot commence par là : c'est dire l'importance accordée d'emblée à ce regard critique de la poésie sur elle-même – dans la lignée de Ponge ou de Queneau, de Gertrude Stein aussi.

Selon la formule parlante d'Hocquard, il s'agira donc de se livrer à "une bonne cure d'amaigrissement poétique", pour redécouvrir le squelette de la langue, faire jouer ses jointures, ses articulations, c'est-à-dire sa syntaxe ; non pour viser une langue amaigrie, austère, désincarnée, comme celle des grands aînés (Jaccottet, Du Bouchet) mais pourquoi pas plus ludique, plus gaie (Cadiot), ou plus souple, plus fluide (Anne Portugal) – comme un corps rajeuni qui s'élançait, une machine rénovée, libérée de ses poncifs, qui aurait retrouvé sa vitesse et son mouvement.

Autre influence majeure, après Stein, celle des poètes américains, plus particulièrement des poètes "objectivistes" – mouvement né aux Etats-Unis dans les années 30, lié à Williams et soutenu par Pound : Zukovsky (traduit en français par Jacques Roubaud), Oppen (traduit par Alferi), Reznikoff, Spicer ; ainsi que des poètes des années 60 qui s'inscrivent dans cette même lignée : Ashberry, Waldrop, Palmer.

Tous ces poètes américains se caractérisent par "une tendance à l'objectivation, à la constatation, aux possibles dépersonnalisations de la langue, à une certaine neutralisation de l'émotion pour mieux donner à voir" (selon le poète Henri Deluy). Leur influence sera marquante sur les poètes français actuels : dans le refus du pathos, de l'épanchement sentimental (ce qui ne signifie pas l'absence de lyrisme... mais le lyrisme proviendra d'ailleurs, des effets de langue justement, de la recherche formelle elle-même). Refus par conséquent de l'image, de la métaphore, de la confidence personnelle : pour Cadiot, "la poésie n'a pas à voir avec une explication de soi mais avec une production d'histoires".

Si la poésie sert désormais à fabriquer des histoires, ce désir de fiction va entraîner la poésie vers la prose : le vers n'est plus le vers, le poème sort de son cadre, les frontières entre prose et poésie s'amenuisent, les registres se bousculent et se juxtaposent. Certes la vieille métrique (compte des syllabes, rimes, etc...) est morte depuis longtemps, depuis la fin du 19<sup>e</sup> siècle déjà ; mais



la transformation se fait plus radicale encore : le vers n'est plus reconnaissable comme tel, il déborde la page et s'allonge, s'accélère (Cadiot) ou se concentre (Alferi), ou au contraire déploie toute son ampleur, dans des effets d'enjambement (Portugal) ou de boucles, de répétitions.

“Utiliser la prose pour composer des vers” c'est ce qu'avait déjà fait le poète objectiviste Reznikoff en 1930, en découpant des transcriptions d'archives criminelles américaines, pour en faire (mais en les versifiant) un livre intitulé *Témoignage*.

Mais alors... qu'est-ce qui distingue la poésie de la prose, si son matériau privilégié est désormais de “la prose découpée”? La réponse est claire : le découpage justement, la mise en rythme, la prosodie. Le vers est simplement mouvement, élan, flux, symétries de séquences et de sons, “puissance rythmique, velléité de fuite et de suspens, de répétition et de retournement”, mais cette pulsation reste cachée, discrète, enfouie, “mathématique inconsciente”, “comme un profil furtif” (Alferi). A l'opposé du décompte mécanique des syllabes, de la clarté des cadres, des règles de la poésie d'autrefois.

On a vu comme les revues, *L'Ephémère* dans les années 60, *Change* ou *Tel Quel* dans les années 70, ont joué un rôle crucial dans la réflexion théorique et la diffusion de la poésie contemporaine. Même impact, en 1995/96, de la *Revue de littérature générale*, dirigée par Olivier Cadiot et Pierre Alferi, qui s'efforce de mettre à jour les rouages de cette “fabrique” qu'est la littérature, la poésie entre autres (“le plus simple appareil” évoqué par Anne Portugal dans son recueil éponyme), pour répertorier les modes de fonctionnement mais aussi la matière première de cette “mécanique lyrique”, cette fabuleuse machine à émouvoir – mais une machine gaie, éclectique, inventive, loin des désespoirs post-modernes ou du sérieux des anciennes avant-gardes.

Cette poésie nouvelle demeure, par la parataxe et le souci de la vitesse, parfois évasive à première lecture. Chez Alferi, le télescopage des images, le raccourci syntaxique systématique, de *Kub Or* (POL, 1994) à *La Voie des airs* (POL, 2004), vise à la capture évasive d'une humeur, du flux des sensations, dans de brèves épiphanies mélancoliques :

Quel est cet élan  
C'est un mouvement de mort  
Mais c'est aussi  
Une jouissance pure de contenu.

(Pierre Alferi, *Sentimentale journée*, POL, 1997)

Chez Anne Portugal, l'écriture à la fois lisse, sinieuse, éclatée ("un vers tout en bris de phrases et de logiques apparentes", selon Henri Deluy) est d'une grande virtuosité. *Le plus simple appareil* (POL, 1992) offre dès son titre un double sens : le plus simple appareil, c'est la nudité, au sens figuré ; au sens propre, c'est un dispositif, un mécanisme, un appareil (comme la poésie), le plus simple possible. Le poème y met en scène une héroïne biblique, Suzanne au bain ; cette Suzanne-prétexte apparaît aussi comme une incarnation joyeuse de la poésie même, une présence charnelle et épanouie. Le suspens y est induit par l'enjambement, véritable "mécanisme de la surprise" (Alferi), virevoltante et gaie. *Définitif bob* (POL, 2002), basé cette fois sur le jeu vidéo (bob, ludion bondissant d'un monde virtuel, est bien sûr un avatar du vers) reprend et poursuit cette interrogation permanente, essentielle, sur la représentation, qui traverse toute la poésie d'aujourd'hui.

Volonté de nettoyage, de décapage, pour revivifier la poésie, et questionnement sur l'illusion et la représentation, voilà en effet les enjeux repris et relayés aujourd'hui par les poètes plus jeunes, ceux de la génération suivante.

Nathalie Quintane se place entre dérision et radicalité, brefs axiomes (*Chaussure*, POL, 1997) et platitude voulue, dans l'exploration des clichés et des lieux communs qui sont aussi, comme l'a dit Cadot (et Flaubert bien avant lui) un riche matériau littéraire, et pourquoi pas poétique. Ryoko Sekiguchi utilise avec élégance l'ambiguïté délibérée, le flou induit par le frottement entre les deux langues dans lesquelles elle écrit, le japonais et le français : il y est donc question, logiquement, de croisements, rencontres, polyphonie des voix ; le jardin tropical d'*Héliotropes* (POL, 2005) est ainsi le reflet, le pendant symétrique (et non la simple traduction) du *Jardin botanique*, paru en japonais (Shoshi Yamada, 2004). Comme dans les allées orientales de *Deux marchés, de nouveau* (POL, 2005), le parcours est aussi celui de la lecture du texte, et de l'échange des langues. Jérôme Mauche invente une prose décalée, qui bascule entre érudition, ironie et subtile étrangeté dans le faux dictionnaire d'*Electuaire du discount*, (Le Bleu du Ciel, 2005), Caroline Dubois retourne à la question du corps (*Je veux être physique*, Farrago, 1999) dans une écriture simple, mi-prose mi-vers, alerte et incisive. Anne Parian enfin pose plus explicitement encore la question de la figuration, question brûlante de la poésie même, et que le roman élude et contourne en recourant à l'artifice attendu de la narration : comment en effet représenter le monde ? que conserver en poésie du rythme, de l'image, de la vieille métaphore ? ou comment simplement construire aujourd'hui, dans un poème, l'espace d'un jardin ?

Tenter pour commencer de tracer quelques lignes opérant des points de vue les plus lointains de préférence mais de

façon toujours moins précipitée s'éloigner sans s'essouffler  
dans des dispositions désordonnées

Quelle démarche à vive allure rythmée métaphorique figu-  
rative traditionnelle reste évidente  
poursuivre ou sans motif demeurer

(Anne Parian, *Monospace*, POL, 2007)

(Professeur étranger à l'Université d'Osaka)