



Elfe XX-XXI

Études de la littérature française des XXe et XXIe siècles

8 | 2019

Extension du domaine de la littérature

Pour une poésie extensive

Benoît Auclerc, Olivier Belin, Olivier Gallet, Laure Michel et Gaëlle Théval



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elfe/1418>

DOI : 10.4000/elfe.1418

ISSN : 2262-3450

Éditeur

Société d'étude de la littérature de langue française du XXe et du XXIe siècles

Référence électronique

Benoît Auclerc, Olivier Belin, Olivier Gallet, Laure Michel et Gaëlle Théval, « Pour une poésie extensive », *Elfe XX-XXI* [En ligne], 8 | 2019, mis en ligne le 10 septembre 2019, consulté le 30 septembre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/elfe/1418> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elfe.1418>

Ce document a été généré automatiquement le 30 septembre 2020.



La revue *Elfe XX-XXI* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

Pour une poésie extensive

Benoît Auclerc, Olivier Belin, Olivier Gallet, Laure Michel et Gaëlle Théval

- 1 L'idée d'une crise de la poésie est devenue depuis plusieurs décennies un lieu commun : absence de lecteurs, effacement dans le débat public, crise éditoriale, disparition des revues, la poésie ne survivant que de manière artificielle, et à grand peine, dans ces conservatoires du canon que sont les universités. Pourtant, la vitalité des festivals de poésie ne se dément pas, la pratique privée de la poésie rencontre toujours autant d'amateurs, la poésie contemporaine n'a jamais été aussi présente dans les écoles d'art.
- 2 Le congrès de la SELF XX-XXI, qui s'est tenu à l'université d'Aix-Marseille et au MUCEM, du 14 au 16 septembre 2017¹, était l'occasion de réfléchir à l'écart entre l'objet poésie tel qu'il est enseigné à l'université et la diversité des formes de poésie pratiquées dans d'autres sphères sociales, culturelles et artistiques.
- 3 Il s'agissait d'examiner aussi bien l'extension des formes et des médiums que l'extension des lieux et des supports, des publics et des médiations de la poésie. On pouvait alors s'interroger sur la présence, effective ou non, désirable ou non, de ce champ étendu de la poésie à l'université. Quelles modifications de l'objet poésie entraînerait-il, quelles médiations et quelles transmissions, fondées sur quels savoirs ?

La poésie à l'université : tentative d'état des lieux (Laure Michel)

- 4 La SELF XX-XXI nous invitait à réfléchir à une « rénovation » de nos objets et de nos méthodes. Rénovation appelée par le constat de la perte de public et de la perte de légitimité de la littérature, dans le champ social mais aussi dans le champ des savoirs. Cette invitation et ce constat valent *a fortiori* pour la poésie, touchée plus encore que la littérature en général, par la désaffection et le discrédit. Si « rénover » implique de s'adapter au changement, en d'autres termes, de se moderniser, alors le remède n'est pas des plus difficiles à inventer.
- 5 Modernisons le canon pour commencer, et adaptons-le à toutes les pratiques poétiques de notre époque, à celles notamment qui, depuis longtemps maintenant, ont modernisé

leurs supports, et qu'on peut rassembler sous le terme de poésies expérimentales (poésie sonore, poésie visuelle, poésie numérique, ready made). Adaptons ensuite les contenus d'enseignement aux pratiques poétiques populaires (chanson, rap, journal intime). Diversifions aussi les formes d'enseignement et rendons-les plus actuelles, en variant les types de commentaire (de la paraphrase au blog), en donnant toute sa place à l'écriture créative, en introduisant l'oralisation et la performance, le jeu scénique et la mise en musique. Diversifions enfin les médiations : faisons appel aux enseignants des écoles d'art, aux musées, aux comédiens, aux poètes eux-mêmes.

- 6 Cela paraît simple, mais ne l'est pas. D'abord pour des raisons pratiques, à cause de l'écart réel existant entre l'objet poésie enseigné à l'université et la diversité des formes et des supports de la poésie dans d'autres espaces culturels et sociaux. Ensuite pour des raisons pédagogiques, qui alimentent un débat bien connu : quelle place faut-il donner, face au savoir patrimonial, à la culture populaire d'un côté, à la culture très contemporaine de l'autre ? Enfin pour des raisons politiques, parce que cet *aggiornamento* des objets et des enseignements restera de toute façon vain, en termes d'attractivité auprès des étudiants et de légitimité sociale, si les valeurs et les fonctions de l'enseignement de la poésie ne sont pas, par ailleurs, relayées et défendues par l'institution scolaire et universitaire, et reconnues dans le monde social et politique. Valeurs et fonctions que nous pouvons, à la suite d'Yves Citton, résumer ainsi : valeurs d'une formation à la langue comme bien commun, à la complexité de l'échange comme apprentissage démocratique, à l'intelligence des situations, des textes et des dispositifs, que ce soit dans une perspective personnelle (éthique) ou collective (politique).
- 7 Faute d'un sondage exhaustif des contenus d'enseignement et des pratiques des collègues, il est bien sûr impossible d'avoir un aperçu exact de l'enseignement de la poésie dans l'université française. Dégageons toutefois quelques traits frappants.
- 8 L'élément le plus évident est le poids des concours d'enseignement. Ceux-ci déterminent la plus grande partie des programmes et des méthodes en amont dans les cursus de licence. Ils encouragent le découpage par genres et par siècles qui façonne la majorité des maquettes de licence, ils encouragent également la conservation d'un canon relativement restreint et peu évolutif. Ils favorisent aussi des méthodes de lecture déterminées par les exercices académiques.
- 9 Il serait certes injuste de limiter l'enseignement de la poésie en France à la forme conservatrice de la préparation des concours. Il est certain que le travail en séminaire de master est le lieu d'une ouverture à de nouveaux objets, mais il concerne beaucoup moins d'étudiants. Il est vrai par ailleurs que la poésie contemporaine a bénéficié, comme toute la littérature contemporaine, d'une attention accrue de l'université. Quels poètes contemporains toutefois sont présents dans les cursus d'enseignement ? Si les « contemporains classiques » sont largement entrés dans les programmes, y compris dans les programmes de concours (Jaccottet, Bonnefoy, Deguy, Roubaud), qu'en est-il des autres ? Que ces derniers soient issus des avant-gardes ou qu'ils appartiennent à une génération postérieure : Christian Prigent, Nathalie Quintane, Valérie Rouzeau, Philippe Beck, par exemple, par ailleurs reconnus dans le monde universitaire, sont-ils étudiés dans les premiers cycles ? La situation est très différente pour le roman contemporain, où il n'est pas rare que des auteurs relativement jeunes fassent partie des programmes, surtout si un prix ou un succès éditorial les a rendus visibles.

- 10 Reste enfin tout un pan de la création poétique qui ne semble pas avoir franchi, sauf exceptions², les portes de l'université. Il s'agit, d'une part, de la poésie dans ses liens avec la chanson et le rap. Il s'agit, d'autre part, des poésies expérimentales.
- 11 Sur ce point, le contraste est fort avec d'autres lieux d'enseignement. Les poésies expérimentales sont présentes dans les écoles d'art, notamment dans les cursus de création littéraire, sans doute parce que l'enseignement de la création littéraire ne peut se passer de l'observation de la diversité des formes contemporaines. Sans doute aussi parce que les écoles d'art sont depuis longtemps ouvertes à l'intermédialité des créations contemporaines. Citons, à l'École des Beaux-Arts de Lyon, la Station d'arts poétiques (Patrick Beurard-Valdoye et Jérôme Mauche), ou encore Laure Limongi à l'École supérieure d'art et de design du Havre, Éric Suchère à l'École supérieure d'art et de design de Saint-Étienne ou Pierre Alferi aux Beaux-Arts de Paris.
- 12 Notons enfin que le relatif conservatisme de la transmission de la poésie à l'université fait également contraste avec la vitalité de sa médiation dans d'autres lieux culturels. On pense au rôle des musées et centres d'art contemporain (résidences et expositions du Mac-Val, expositions et résidence à la villa Arson à Nice), à l'importance des festivals (Voix de la Méditerranée à Sète), au Printemps des poètes (avec ses innombrables manifestations à destination des écoles, collèges et lycées), à la périphérie du Marché de la poésie. Soulignons enfin l'essor de nouvelles visibilités de la poésie liées à la scène, avec les concerts littéraires et les spectacles.
- 13 Le problème est-il alors celui de l'ouverture de l'université à la création contemporaine et à ses modalités de réception ? Ce n'est que partiellement le cas. Les poésies expérimentales en effet sont au moins aussi anciennes qu'Apollinaire et Albert-Birot, et leur enseignement relève de la transmission patrimoniale. Les réticences que l'on rencontre à leur endroit tiennent à deux facteurs principaux. L'un est lié à l'histoire de l'idée de poésie : il faut accepter de détacher la poésie du livre, ou diraient certains, du phonocentrisme. L'autre réticence est liée à l'inefficacité des modes de lectures traditionnels appliqués à ces objets : ces derniers ne peuvent être que déceptifs en termes d'herméneutique et appellent une adaptation du savoir et du regard, pour être identifiés, d'une part, pour que leur soient posées les questions pertinentes d'autre part, questions de pragmatique plus que d'interprétation. Davantage qu'une ouverture sur la création contemporaine (puisque cette forme de création est déjà ancienne), l'introduction des poésies expérimentales à l'université doit-elle alors être considérée comme une bonne façon de répondre à la mutation médiologique en cours et donc comme une réponse à la crise des humanités littéraires ? C'est ce que pourrait penser un auteur tel que Vincent Kaufmann, pour qui la culture du livre est en train de céder le pas devant la culture numérique, appelant dès lors l'enseignant à se faire médiologue³.
- 14 Sans céder nécessairement sur le livre, on peut à tout le moins réfléchir à une ouverture de l'enseignement universitaire sur les pratiques culturelles de son temps. La poésie est en crise mais il ne s'est jamais autant noirci de pages de journal et de cahier. La pratique privée de la poésie est une des motivations majeures des étudiants qui se tournent vers les lettres. Cette pratique a sa légitimité et sa grandeur, légitimité pour chacun d'une « grandeur sienne », selon les termes de Jean-Claude Pinson, qui ne lui accorde pas moins d'importance qu'au grand art. D'où la place nécessaire des ateliers d'écriture dans nos cursus.

- 15 D'une manière générale, on pourrait imaginer un enseignement qui encourage la plus grande diversité dans les manières de parler de la poésie et de parler en poèmes. On pourrait plaider pour un « continuum des différentes formes de lecture⁴ » et d'écriture, de la lecture participative la moins lettrée à la plus outillée, comme le fait Bertrand Daunay, dans son *Éloge de la paraphrase*. Toute une diversité de pratiques d'écriture autour de la poésie peut ainsi s'imaginer.
- 16 Il en va de même pour la place des manifestations poétiques, au sens large, au sein de l'université. Il n'est pas rare que les enseignants de poésie travaillent avec les services culturels des universités pour l'organisation de manifestations diverses, du « repas-poèmes » initié par exemple par Anne-Elisabeth Halpern à l'université de Reims⁵ aux concours de poésie qu'organise, autre exemple, le service culturel de la Sorbonne conjointement avec la revue *PLS*. La manifestation la plus fréquente est sans doute l'invitation de poètes contemporains, rendue d'autant plus aisée que la part d'enseignants eux-mêmes poètes permet une porosité, au moins sociale, entre le monde académique et celui de la création. Mentionnons, parmi d'autres, le cycle « Poésie parlée » au Centre d'études et de recherches comparées sur la création à l'ENS de Lyon (Eric Dayre et Patrick Dubost).
- 17 Reste une question majeure, celle de la spécificité de l'université au sein des institutions qui ont un rapport au savoir et à la culture. Il n'est pas indifférent d'utiliser le terme de médiation culturelle ou celui de transmission. Une ouverture de l'université sur son temps, du point de vue des contenus comme des pratiques, sa « modernisation », soulève la question du rapport au savoir patrimonial. S'agit-il ici de rejouer le débat des pédagogues des années 2000 où s'opposaient les tenants d'une adaptation aux nouveaux publics à ceux d'un maintien du savoir patrimonialisé⁶ ?
- 18 La question va, semble-t-il, au-delà de l'opposition entre le grand art et la culture populaire. Elle est plutôt celle d'un élargissement des objets et des pratiques à d'autres médiums ou supports d'une part, à d'autres formes de socialité d'autre part. Cela suppose d'excéder les frontières de l'imprimé d'un côté, d'excéder d'un autre côté une certaine relation d'enseignement hiérarchisée. C'est peut-être un plus grand changement qu'il n'y paraît, en termes d'autorité, de prescription et d'identification de la chose poésie.

Poésies expérimentales, poésies intermédiaires : quelles approches disciplinaires ? (Gaëlle Théval)

- 19 Excéder les frontières de l'imprimé, cela suppose de se tourner vers la poésie sonore, mais aussi la poésie visuelle, et la poésie action. Ces formes nées à la fin des années 1950, connaissent, depuis les années 1990, un développement important. Pourtant, « nous étions bien peu en...⁷ », rappelle Bernard Heidsieck, en 1955, date de naissance de la poésie sonore à Paris, lorsque lui-même, ainsi que François Dufrêne et Henri Chopin, réalisent en parallèle leurs premières expérimentations à l'aide du magnétophone. Lionel Ruffel, observant, en 2010, une « généralisation de ces pratiques au-delà des seuls territoires de la "littérature d'avant-garde" », ne peut que constater la « multiplicité » et le « caractère massif⁸ » de ce qu'il propose, avec Olivia Rosenthal, de nommer les « littératures exposées », dans la revue *Littérature*. Il s'est donc bien produit

quelque chose, d'assez important pour que les études littéraires finissent par s'ouvrir à des pratiques longtemps exclues de leur champ.

- 20 Cette relégation en marge du champ littéraire, et *a fortiori* universitaire, s'explique par plusieurs facteurs, à commencer par la sortie partielle hors du médium livresque qu'effectuent ces poésies. Diffusées sur disque ou en performance pour la poésie sonore et la poésie action, sur affiches, ou d'autres supports alternatifs pour les poésies visuelles, elles circulent hors des réseaux consacrés. Aux circuits habituels de l'édition et de la diffusion en librairie se substituent des incursions dans d'autres domaines artistiques, et d'autres lieux, à commencer par les galeries d'art. Prévues pour la performance, certaines se diffusent dans des espaces dévolus à la scène. Les revues, nombreuses, elles-mêmes espaces d'expérimentations qui les font déborder de l'objet livre à bien des égards, trouvent à se diffuser dans quelques librairies, mais circulent essentiellement via des réseaux alternatifs comme celui du *mail art* ou des fanzines. Bien que cherchant, par des stratégies diverses, à ne pas se diluer dans ces autres espaces artistiques, la scène des poésies expérimentales reste brouillée, plurielle, ce qui a contribué à en rendre l'identification comme objet littéraire malaisée.
- 21 En lien avec ces modes de diffusion, la nature même des objets produits, sémiotiquement hybrides et dépendants de leur médium, est un obstacle. Traitant le langage de manière concrète, ayant recours au ready-made ou au document, accueillant toutes sortes de matériaux non langagiers, images, sons, gestes, les poésies expérimentales ne se laissent tout bonnement pas appréhender comme relevant de la littérature ou de la poésie. Elles en revendiquent pourtant le « terrible label⁹ », qui leur est encore refusé par certains. Il n'est que de lire les propos tenus par Jacques Roubaud en 2010 : « pourquoi les baptiser "poésie" ? Pourquoi ne pas les nommer musique, gymnastique, air d'opéra, numéro de cirque, sketch, chanson, ballet, strip-tease ? ». Le paradigme ne permet pas d'identifier ces objets comme « littéraires », entraînant une forme de « stupeur critique¹⁰ ».
- 22 Depuis quelques années, on assiste pourtant à un phénomène de mise en visibilité de ces formes, dans le champ universitaire, grâce à la tenue de plusieurs colloques, visibilité aujourd'hui parachevée par une reconnaissance institutionnelle majeure, puisque Bernard Heidsieck voit son nom associé à un prix, qui a récompensé trois auteurs de littérature hors du livre, lors du festival « Extra ! » au Centre Pompidou en septembre 2017. Outre la nécessité d'en faire l'histoire, et de les réintégrer de la sorte au sein d'une histoire littéraire plus large, se pose la question de savoir comment approcher ces objets, de quels outils se doter pour en proposer une analyse qui n'en manque pas les enjeux propres.
- 23 Prenons comme seul exemple la désormais « figure rassembleuse » que représente Bernard Heidsieck, en nous penchant sur le poème-partition « B2/B3 : exorcisme », composé en 1962. Le poème se compose de deux parties, qui se déroulent simultanément : l'une est constituée par la lecture d'un texte, « description quasi minutieuse et purement technique de certains mécanismes de financements bancaires », l'autre de fragments de poèmes-partitions antérieurs.
- 24 Comme la majorité des poèmes de Heidsieck, celui-ci connaît plusieurs modes de publication. La première se fait sur scène¹¹. Pour le poète sonore, ce seul moment correspond au point d'achèvement du poème, qui est donc considéré comme « publié » dans cet instant éphémère qu'est la performance. Le poème est également publié sur disque¹², puis au sein d'un objet hybride, le livre-disque : le livre présente une

transcription graphique de la pièce par Paul-Armand Gette et Gianni Bertini¹³, audible quant à elle sur le disque qui l'accompagne. Enfin, le poème sera repris au sein du recueil où l'on trouve à nouveau l'enregistrement, mais aussi la reproduction de la partition¹⁴. Le poème connaît donc, concrètement, quatre modes d'implémentation différents. Doit-on considérer que l'œuvre se situe dans le seul moment de la performance, et considérer les autres publications comme relevant d'une documentation ? Ou prendre en considération chacune de ces publications comme une occurrence particulière de l'œuvre, admettant alors que celle-ci puisse exister sous différentes formes ? On comprend tout ce que ce poème peut présenter de problématique eu égard au paradigme littéraire, non seulement en raison de son hybridité sémiotique, mais aussi en raison de ces différentes manifestations matérielles qui en sont le corrélat. Seule une attention conférée aux phénomènes de transmédiation à l'œuvre dans cette pièce permet de l'appréhender.

- 25 Que devient le matériau premier du poème ready-made, le « texte bancaire » au cours de ces transmédiations ? La mise en voix « anonyme. Sérieuse et familière. Égale – calme – Étale. [...] Ton professionnel [...] »¹⁵ d'un document écrit produit des connotations liées à la diction. Dit « sur le ton de la conférence » par le poète, il renvoie au métier de ce dernier, qui fut cadre dans une banque. Enregistré sur bande, le texte connaît une seconde médiation, technique. Une seconde voix enregistrée sur l'autre piste fait en effet entendre avec force échos des extraits de poèmes-partitions, cris, onomatopées, fragments de langue déliés, qui viennent perturber le déroulé mécanique de l'exposé bancaire, confrontant une voix policée, cadrée par la technicité du vocabulaire, et la voix d'un corps pulsionnel – celui du poète. Troisième transmédiation : l'ensemble est destiné à être performé sur scène : « Lorsque ce texte a été donné en public, j'ai toujours lu ou dit, sur scène, [...] l'exposé de technique bancaire qui en constitue l'une des deux parties, l'autre partie, sur bande, étant retransmise par les haut-parleurs, simultanément¹⁶ ». La lecture/performance confronte alors une « voix technique », enregistrée, à une voix « corporelle », *live*, déplaçant le dispositif enregistré sur la bande, à quoi s'adjoint une médiation visuelle, via le corps et les gestes du poète. Mais le poème connaît deux mises en livre différentes. Le texte, qui reste identique à lui-même, fait donc l'objet de multiples médiations, qui le chargent de sens nouveaux : ce qu'Antoine Compagnon identifiait comme les « valeurs de répétition¹⁷ » dans la citation, liées au geste de déplacement, se décèlent dans ce processus de remédiation. Par ailleurs, les différents contextes d'implémentation de la pièce elle-même jouent sur sa réception, la plaçant tantôt à proximité des Nouveaux Réalistes, dans la revue *KWY*, pour souligner la proximité du geste appropriationniste qu'Heidsieck partage avec ces artistes, tantôt en relation avec d'autres poèmes d'un recueil dont le titre, *Partition V*, indique une proximité avec les recherches musicales (« V comme Ville, Vitesse, Varèse »).
- 26 Ce poème, en raison de son caractère intersémiotique, intermédiatique et interartistique, comme beaucoup d'autres relevant de poésie expérimentale, serait donc à envisager conjointement à l'intérieur d'une histoire de la littérature et de la poésie, mais aussi à l'intérieur d'une histoire de la diffusion de la littérature, d'une histoire des arts plastiques et de la musique, d'une histoire des media et des techniques de communication. Son analyse demande la mobilisation d'outils élaborés dans des champs disciplinaires autres que celui de la littérature, auquel est traditionnellement associée l'analyse de la poésie, fondée avant tout sur l'analyse du texte.

- 27 Deux risques majeurs se profilent dès lors. Celui, tout d'abord, de voir ces pratiques se diluer dans des champs qui semblent plus propices à les accueillir, celui des arts plastiques, ou des arts du spectacle. Les écoles d'art ont depuis longtemps intégré l'étude de ces formes à leur cursus, où leur appréhension ne semble pas faire problème. Si les pratiques ici évoquées semblent sortir de la littérature, faut-il, pour autant, les en exclure, et en déduire l'existence d'une poésie « non littéraire », prenant acte de sa désinstitutionnalisation, pour en faire par exemple une branche de l'art contemporain ? Mais n'est-ce pas en manquer une partie des enjeux propres, qui se dessinent précisément au regard du champ de la littérature ? Le second risque encouru est celui d'une dilution « dans une histoire générale des moyens de communication et de transmission », dans la mesure où les études intermédiales « ont reçu leur impulsion initiale d'un corpus disciplinaire particulier qui est celui des sciences de l'information et de la communication¹⁸ », nous met en garde Bernard Vouilloux.
- 28 Il importe cependant de les maintenir dans le champ littéraire, de prendre acte de leur présence, pour envisager ses conséquences sur l'idée même de littérature, et la nécessaire « reconfiguration épistémique » que leur prise en compte nécessite. Étudier ces formes en intégrant en premier lieu un point de vue communicationnel, c'est notamment prendre le contre-pied d'une conception de la fonction poétique comme autocentrement du langage sur lui-même, afin de nier l'autonomie de l'œuvre, condition de possibilité de réception adéquate de ces objets. C'est ce qui constitue l'apport majeur des études en intermédialité. Si le langage verbal « entre dans la définition du médium littéraire, il n'en est qu'une condition nécessaire, mais non suffisante ; un texte nécessite un support d'inscription¹⁹ ». Cette condition générale et commune à toute œuvre littéraire est exacerbée dans les poésies expérimentales, mais ce renversement de paradigme permet, précisément, de les inclure dans le champ littéraire. Ce support demande à être caractérisé, et « seul un examen attentif des conditions d'émission et de réception d'un texte est à même de décider de l'incidence sur son élaboration et sur sa lecture des caractéristiques attachées à son médium²⁰ ». La première qualité de l'approche intermédiaire est ainsi de prendre soin de partir d'objets concrets, pour déterminer dans quelle mesure « les effets de sens sont aussi des dispositifs sensibles²¹. » La spatialisation des textes poétiques et la prise en considération des supports d'inscription n'est cependant pas tout à fait un point aveugle de la critique littéraire, et plusieurs travaux ont été entrepris depuis le début des années 1980²² en ce sens, que l'on pense aux approches d'Anne-Marie Christin ou à la « médiopoétique » développée par Jean-Pierre Bobillot à partir, précisément, de la poésie sonore.
- 29 La prise en considération des poésies expérimentales par une histoire littéraire ouverte à d'autres champs, ouverte à l'idée d'une poésie hors livre, doit ainsi conduire à adopter une approche interdisciplinaire, au sein de laquelle l'apport des sciences de l'information et de la communication, dans l'attention que celles-ci portent au médium et aux contextes de circulation des objets considérés, paraît central. C'est aussi la condition à laquelle, nous semble-t-il, une grande partie des productions littéraires actuelles pourront être situées et comprises, en se gardant de tomber dans l'illusion d'optique qui consiste à donner au seul numérique l'apanage d'une révolution médiologique.

La poésie dedans / dehors (Benoît Auclerc)

- 30 La diversification des multiples supports et moyens de diffusion permet de décrire en termes d'« extension » les évolutions actuelles du champ poétique. Mais la redéfinition des frontières du poétique, sur un tout autre mode que celui de la conquête de nouveaux territoires (médiologiques, sociologiques, publics), est aussi le fait de pratiques qui se situent délibérément dans une situation indécise, parfois ambiguë à l'égard du genre poétique, passant du dedans au dehors (et réciproquement), désirant parfois être simultanément dedans et dehors. De telles positions, indécises, sont à mettre en rapport avec une tradition, critique à l'égard de la poésie elle-même, qui ne considère pas nécessairement comme une chose désirable l'idée d'une « extension » de la poésie – « merde pour ce mot²³ », écrivait Ponge. Les écrivains dont il sera question dans ces lignes (comme Olivier Cadiot ou, selon une trajectoire sensiblement différente, Nathalie Quintane) n'entretiennent pas nécessairement un rapport aussi conflictuel que Ponge à la poésie en tant que telle, mais, par les passages qu'ils opèrent entre le dedans et le dehors, continuent d'en interroger les limites, et cette interrogation n'est certes pas dénuée d'enjeux. À certains égards, leur rapport à la poésie peut sembler dédramatisé (ni lieu essentiel où la parole trouverait son assise, ni idée honnie dont il s'agirait coûte que coûte de s'éloigner), mais cette relation souple à la poésie peut, précisément, inviter à en repenser les effets, et les outils de lecture.
- 31 Cette dédramatisation suppose en premier lieu de se tenir à bonne distance de conceptions qui font de la poésie un discours ayant des spécificités ontologiques ou formelles qui la distingue radicalement d'autres genres. On songe à la conception d'Yves Bonnefoy, pour qui la poésie recèle une « vérité de parole²⁴ » à même de produire une Présence à l'être singulière. Selon une approche très différente, Michel Deguy envisage la poésie comme lieu par excellence où peuvent *com-paraitre*, sur la scène du poème, des réalités hétérogènes. Cela suppose une spécificité du dire poétique, qui réside en particulier dans sa capacité à produire des figures : cette capacité à figurer des différences est ce qui en fait un outil de *résistance*, d'*opposition* à l'arasement dont, selon Deguy, le culturel menacerait toutes choses²⁵. Une telle spécificité du dire poétique se trouve également au cœur de la pensée de Roubaud, pour qui la délimitation d'une aire poétique formellement identifiable reste une condition essentielle à ce que s'effectue un travail de poésie. Cette conception d'un lieu poétique spécifique, qui tend dans les formulations récentes à se raidir, a du reste donné lieu il y a quelques années à une controverse révélatrice des différends persistants quant aux délimitations de ce qu'il convient de considérer comme poésie. Dans un texte publié en 2010 dans *Le Monde diplomatique*, Roubaud défendait à nouveau la spécificité formelle du poème, reprenait en particulier ses critiques contre ce qu'il nomme le « Vers International Libre », et allait jusqu'à exclure du champ poétique la performance²⁶. Sans entrer ici dans les arguments développés par Roubaud, notons qu'ils engagent la délimitation même du domaine de la poésie, ce qui n'a pas manqué de susciter de vives réactions²⁷.
- 32 Ces conceptions (celles de Bonnefoy, de Deguy, de Roubaud), pour différentes qu'elles soient, ont en commun de caractériser une spécificité du dire ou de la forme poétique. En cela elles s'opposent à la conception critique évoquée plus haut, pour qui la mise en cause de la poésie, ou son amoindrissement, n'est pas quelque chose de regrettable, mais est au contraire désirable, peut-être même rageusement désirée. La figure la plus

emblématique de ce courant est Denis Roche, écrivant : « La poésie est inadmissible. D'ailleurs elle n'existe pas²⁸. » La déclaration se situe assurément dans le sillage de la rage pongienne, que Denis Roche a bien en tête. Cette rage destructrice à l'égard de « la poésie » est en même temps une forme de dépense érotique – un *Eros énergumène*²⁹. Elle se conçoit toutefois encore comme une profanation, et s'accompagne d'une violence certes jubilatoire, mais non exempte de mélancolie. Il y a un « pourrissement poétique » qui accompagne cet abandon de la poésie : « Aux amis je tire mon chapeau. [...] L'obélisque dans la cour de l'usine, je lui pisse à la raie (mais je dirai ça en vers évidemment), aspergeant de quelques gouttes, c'est toujours comme ça, la banderole sur laquelle je rajouterai cette nuit : "Poésie c'est crevé, en petits carrés mangée aux mites, Dieu l'ait³⁰ !" » Dans la proximité de Denis Roche, Jean-Marie Gleize formule la nécessité de tenir compte de ces « sorties » (celles de Rimbaud, de Ponge, de Roche) hors de la poésie, même si ces « sorties internes » sont toujours à recommencer, même si elles ont aussi un coût : celui du renoncement au chant, celui d'un regard dénudé sur le réel qui est, là encore, pourrissement, ou réduction des corps à l'os, à la poussière³¹. De même, pour Christian Prigent, et sans que la question de la « sortie » soit pour lui aussi centrale, il n'est d'écriture que dans l'interrogation, dans l'inquiétude (voire l'incertitude) de ce qu'est le poétique : la réflexion critique se déploie chez lui contre le danger de ce qu'il appelle « l'oubli du moderne³² ». Elle se développe corrélativement dans une méfiance à l'égard du poétique dans ses définitions les plus strictes : lorsqu'il revient sur la question hölderlinienne « à quoi bon encore des poètes ? », Prigent note d'emblée que « l'exigence de "poésie" » ne peut perdurer que « contre la poésie, dans le meurtre de la poésie, dans la poésie comme mise en cause de la poésie.³³ »

33 Un dernier nom doit ici être évoqué, parmi les écrivains dont l'œuvre se situe (ou est située) dans la sphère poétique, mais qui entretiennent avec la poésie une relation conflictuelle : celui d'Emmanuel Hocquard, qui formule dans « La bibliothèque de Trieste » un idéal bien connu (et paradoxal) d'une « poésie sans accent poétique, aussi sèche qu'une biscotte sans beurre³⁴ ». La « modernité négative » dont il se revendique est « celle de la suspicion, du doute, des interrogations surtout sur elle-même », « marquée par des remises en question radicales des règles du jeu et des enjeux de l'écriture poétique³⁵. »

34 Pour les écrivains de la génération suivante, la question de la sortie brutale, polémique, qui finalement témoigne d'une relation encore brûlante à la poésie, ne semble plus de mise. À cet égard, la publication des deux numéros de la *Revue de Littérature Générale*, à l'initiative de Pierre Alferi et d'Olivier Cadiot, en 1995 et 1996, constitue un point de repère. Dans le texte liminaire au numéro 1, intitulé « La mécanique lyrique », Alferi et Cadiot entendent sortir de la « récession conceptuelle » qui leur paraît marquer l'époque de cette publication, et se donner des moyens de penser leurs pratiques. Ils proposent un modèle qui a connu dans la littérature critique comme chez les créateurs une grande fortune : la fabrication d'« Objets verbaux non identifiés » conçus à l'images d'objets manufacturés, reproductibles. Ce modèle tranche avec celui de l'objet artisanal, unique, portant la marque singulière de son auteur, mais aussi avec les productions monstrueuses et anormales valorisées par une certaine modernité à la suite d'Artaud et de Bataille³⁶. Par rapport aux positions modernistes de défense voire d'exaltation du poétique, ou au contraire d'attaque frontale des genres littéraires, cette revue de « Littérature générale » – qui dès son titre semble congédier la question générique – opère un déplacement significatif. Le parcours d'Olivier Cadiot est de ce point de vue caractéristique : son *Art poétic*³⁷, publié en 1988, rassemble des matériaux

hybrides (vers accentués à la façon d'un manuel de prosodie, extraits de partitions, phrases tirées de manuels de grammaire). L'apocope désigne un rapport *a priori* distancé à la chose poétique. Cadiot a publié depuis des livrets d'opéra, des textes qualifiés de romans ; ses œuvres ont donné lieu à de multiples réalisations scéniques. Les derniers livres parus, *Histoire de la littérature récente*³⁸, prolongent ce déploiement vers la littérature embrassée dans sa totalité et, ironiquement ou pas, ces pseudo-manuels d'écriture continuent à revendiquer un « premier degré » de toute façon problématique³⁹. Il y aurait là une « extension » au sens d'un prolongement dans la voix, dans le geste, de ce qui au départ s'est inventé du côté de la poésie, mais qui finalement ne semble plus avoir besoin de s'y référer. La catégorie pertinente semble être celle de la littérature, même si elle peut être convoquée de façon polémique elle aussi : « Ne parlez jamais de vos tourments, ils ressembleront à des manèges. Vous allez vous réfugier dans la *littérature*⁴⁰. »

- 35 On terminera par l'exemple de Nathalie Quintane qui a elle aussi commencé à publier, d'abord dans des revues de poésie puis en volumes, des formes brèves, comme les *Remarques*⁴¹, qui peuvent s'apparenter à des formes poétiques. L'œuvre a ensuite évolué vers des formes plus amples, parfois désignées comme romans⁴², ou, plus récemment, vers des textes se rapprochant de l'essai⁴³. Ces livres peuvent du reste paraître en contexte littéraire – en l'occurrence chez P.O.L, éditeur de littérature – ou non⁴⁴, et il est de fait très important pour Quintane d'investir des lieux de réflexion non littéraires. Pour autant il ne s'agit pas de renoncer à toute inscription dans « la littérature », ou même dans « la poésie ». Si, en 1997, *Chaussure* se revendiquait sur la quatrième de couverture comme « un livre de poésie pas spécialement poétique, de celle (la poésie) qui ne se force pas⁴⁵ », *Tomates* a été récemment réédité dans la collection « Points Poésie ». Ce n'est certes pas nécessairement un choix d'auteur⁴⁶, mais certains indices suggèrent que Quintane, délibérément, entend maintenir un lien avec le domaine poétique : le texte publié sur *Sitaudis.fr* intitulé « Les poètes et le pognon » est nettement écrit en première personne et relève clairement de ce qu'elle appelle ailleurs, à la suite des sociologues, « l'observation participative⁴⁷ », ce qui implique que l'auteur se reconnaisse un minimum dans le groupe des « poètes », et que, tout en occupant d'autres terrains (de jeu, de luttes), elle n'entend pas abandonner celui de la poésie.
- 36 Pour les écrivains que l'on vient d'évoquer, il semble que le « champ poétique » n'est pas tant un domaine doté de caractéristiques propres, qu'il faudrait défendre, qu'un terrain d'expérimentation dont la vertu réside au contraire dans une part d'indétermination. D'où l'intérêt qu'il peut y avoir à s'en revendiquer ponctuellement (et notamment en contexte extra-littéraire, depuis un dehors), mais aussi de le désertter, en fonction des circonstances et des effets visés. Cet espace, plutôt lieu de transit, lieu de tentatives, se trouve de fait désacralisé.
- 37 En termes de méthode et de transmission, il est possible d'imaginer que ces objets à poéticité variable et contextuelle, ne requièrent pas un espace particulier à l'université, mais puissent dialoguer dans les programmes avec les nombreux textes qui, rattachés à d'autres traditions génériques ou relevant d'autres pratiques artistiques, se pensent eux aussi comme instruments d'enquête.

La poésie selon les lycéens : quand Baudelaire rencontre Booba (Olivier Belin)

L'extension de la poésie, les écrivains amateurs – poètes du dimanche, selon l'expression consacrée et condescendante – la mettent en pratique sans même en avoir conscience : c'est entre autres cette indifférence aux délimitations académiques du genre, tout autant qu'à ses remises en cause telles qu'elles viennent d'être évoquées, qui pourrait définir ces poètes comme « naïfs ». Située à la confluence de la récitation scolaire, de la chanson, du journal intime, de la lettre ou du gribouillis, l'écriture poétique en amateur se glisse de manière polymorphe dans les interstices de cet « infra-ordinaire » décrit par Georges Perec, souvent pour mieux y faire naître une part d'évasion et de rêverie. Ces pratiques d'écriture, bien souvent dédaignées par les études littéraires, sont en revanche bien balisées par les travaux que la sociologie de l'écriture a pu leur consacrer : on peut penser en particulier aux livres d'Aude Mouaci sur les poètes en herbe⁴⁸, ou de Claude Poliak sur les écrivains amateurs⁴⁹. Les enquêtes ainsi conduites qui montrent que la poésie telle qu'elle est concrètement « faite par tous », selon le mot de Lautréamont repris à l'envi par les surréalistes, les situationnistes, les oulipiens ou aujourd'hui les tenants de la littérature numérique, est bien souvent aux antipodes de l'esthétique et des pratiques de tous ces mouvements, et de ce que les disciplines littéraires entendent et enseignent sous l'étiquette de « poésie » ou de « poésie moderne ».

Cette pratique « naïve » et « ordinaire » de l'expression poétique pourrait être vue de loin – et de haut – comme une écriture illégitime, ignorante et déviante. Si en effet elle détonne face aux habitudes de la poésie moderne, elle présente surtout l'intérêt d'engager une redéfinition et un déplacement des frontières de la poésie. Pour en donner témoignage, je m'appuierai sur un travail de recherche effectué en partenariat avec le Centre de Liaison de l'Enseignement et des Médias d'information, service du Ministère de l'Éducation Nationale qui accueille depuis 2002 le dépôt légal des publications scolaires. Grâce à ce fonds, qui m'a permis de dépouiller l'ensemble des journaux lycéens français recueillis entre 2008 et 2011 et d'y trouver près de sept cents poèmes, j'ai pu rendre compte dans un ouvrage récent⁵⁰ de la poésie telle qu'elle a été publiée, pratiquée et pensée par toute une génération d'élèves. De ce voyage dans le « coin des poètes », selon le titre d'une rubrique couramment utilisée, je retiendrai essentiellement deux enseignements.

Le premier constat est d'ordre générique et formel : la poésie par et pour les lycéens semble décrochée de l'évolution des formes poétiques modernes, comme si elle avait laissé filer le train du poème en prose, du vers libre, des expérimentations visuelles pour rester quelque part entre Baudelaire et ses *Fleurs du mal*, Banville et son *Petit traité de poésie française*, et Mallarmé diagnostiquant la « Crise de vers ». Bien évidemment, ce jugement ne vaut que si l'on adopte une perspective normative et téléologique qui réglerait sa focale sur les expérimentations poétiques des mouvements avant-gardistes des XX^e et XXI^e siècles. Surtout, ce jugement ne vaut que pour cette part de la poésie lycéenne qui semble chercher à faire figure de bonne élève, voire de première de la classe, en exhibant les codes poétiques et les marques d'allégeance à une tradition que le cadre des épreuves anticipées de français au baccalauréat ne semble guère encourager à transgresser. Le sonnet représente, à cet égard, la forme-reine de la poésie : le journal *Le Mur* lui consacre même une rubrique intitulée « Un sonnet d'enfer ». Bien que la plupart des lycéens prennent des latitudes plus ou moins grandes

avec la forme fixe, le sonnet n'en demeure pas moins une forme de référence (de même que l'alexandrin demeure un mètre mythique, même s'il n'est pas toujours maîtrisé). Un tel prestige tient sans doute, pour une part, à la place de Baudelaire et des *Fleurs du mal* en classe de première ; l'influence baudelairienne est parfois sensible jusque dans l'écriture et les thèmes, à l'exemple de « L'Albatros » que l'on peut reconnaître sous d'autres plumages, comme celui du « Pingouin » évoqué par Penny Lane (« Prince de la banquise et empereur polaire / Il règne sur les glaces autant que sur les mers », *L'Œil du dragon*, mai-juin 2011) ou d'un Pégase revisité (« Le roi est happé par les tourmentes venteuses, / Ses ailes ballottées par les houles rageuses », écrit ainsi Pégase dans « Une plume », paru en 2010-2011 dans *Mad in Mendès*).

Mais à vrai dire, cet attachement à la versification telle que la transmet l'institution scolaire ne reflète qu'une partie, et minoritaire, de la production poétique des journaux lycéens. Car l'autre grand modèle de cette écriture, c'est la chanson. Pour ces poètes amateurs, elle est même l'autre nom de la poésie – un synonyme qui offrirait moins une différence de dénotation que de connotation : la chanson serait alors le versant non scolaire de la poésie, une poésie qu'on fait ou qu'on entend tous les jours. Associée depuis le romantisme à une représentation orale et populaire de la poésie, gratifiée d'une diffusion médiatique qui assure sa circulation et sa mémorisation, utilisée parfois dans l'enseignement du français pour sortir du cadre strictement livresque, la chanson apparaît ainsi comme un référent majeur dans la représentation de la poésie chez les lycéens comme chez les écrivains profanes. Il reste que cette étiquette est assez large pour renvoyer à des genres musicaux et à des univers fort différents. En témoigne par exemple cette « Bouillabaisse des échos » parue en décembre 2009 dans *Pontonews*, sorte de vaste centon qui cite, sur le mode de la nostalgie et de l'ironie mêlées, des bribes d'un demi-siècle de chansons françaises :

La musique
Sens-tu la musique vibrer
Une poupée
Qui fait non
Et un homme qui s'appelle Henri et qui aimerait bien réussir sa vie là-bas la mer la
musique qui sonne et qui donne la couleur café la javanaise Milord et Félicie qui
chante chante chante [...]

- 38 Mais en matière musicale, c'est le rap qui apparaît comme le référent le plus fréquent du corpus. En ce sens, la reconfiguration de la poésie par les lycéens oblige à penser que de Baudelaire à Booba, il n'y a pas de solution de continuité. L'un des poètes lycéens, Julien, écrit ainsi : « Je trouve aussi d'ailleurs une partie de mon inspiration dans le rap, surtout dans certains rappeurs tels que Sinik, Soprano, Kool Shen, l'Algérino » (« Pourquoi écrire ? », *Ô Bahut*, février 2009). À côté du rap, le slam revient lui aussi fréquemment pour caractériser l'horizon générique des textes publiés par les lycéens – le slam, ou plutôt ce que nous pouvons appeler avec Camille Vorger le *spokenword*, cette mise en musique de textes de slam popularisée à la fin des années 2000 par les albums de Grand Corps Malade ou d'Abd al Malik, qui ont pu bénéficier d'une large diffusion et d'un label « chanson française »⁵¹. Signe de cette hybridité, l'écriture poétique des journaux lycéens fleurit par exemple dans des rubriques intitulées « Slam et rap » ou encore « Rap / Poésie ». Chanson, rap et slam contribuent ainsi à reconfigurer le genre poétique dans le sens d'une oralité et d'une musicalité populaires, marquées par des traits formels caractéristiques : la présence d'un refrain, le jeu sur la paronymie et surtout l'usage de la rime, érigé en marqueur par excellence de la poéticité alors même que la poésie contemporaine semble la considérer comme un « tabou », selon le mot de

Jacques Roubaud⁵². En un sens, les lycéens ont contourné la crise de vers mallarméenne par le recours à la rime, solidaire d'une pratique généralisée de l'allitération, de l'assonance et de l'anaphore qui ressortit aussi à l'esthétique du slam, du rap, et plus généralement des littératures orales.

- 39 Le second constat que l'on peut tirer de l'exploration de la poésie des journaux lycéens est d'ordre pragmatique : cette écriture se considère comme une parole transitive, un *dire* qui entend porter un message et si possible déboucher sur un *faire*. En d'autres termes, loin de la dépersonnalisation dont Hugo Friedrich faisait l'un des marqueurs de la modernité⁵³, la pratique de la poésie pour les lycéens correspond à un usage de la parole en tant que moyen d'expression au service d'un Moi, dans sa dimension intime (le poème-déclaration d'amour ou le poème-catharsis qui témoigne de souffrances telles que les violences familiales, la drogue, les troubles alimentaires) aussi bien que publique (avec tout un versant de poèmes socialement et politiquement engagés, jusqu'aux tribunes ou éditos en formes de poèmes).
- 40 La convergence avec le rap et le slam, là encore, est nette. La référence au slam, si l'on se réfère aux origines du mouvement né dans les années 1980 aux États-Unis, s'inscrit plus largement dans une vision anti-élitaire de la poésie, qui prend pour horizon politique l'exercice démocratique du droit à la parole. De la poésie en liberté à la liberté d'expression, en ce sens, il n'y a qu'un pas que les journaux lycéens franchissent allègrement. Aussi les textes poétiques figurent-ils en bonne place dans les rubriques « Expression », « Expression libre » ou « Espace expression » ; dans la même veine, « Expression : poésie » établit une équivalence éloquente entre les deux termes, tandis que « Exprime-toi » ou « Exprimez-vous » lancent une invitation directe à la voix des lecteurs, prolongée par un titre comme « C'est vous qui écrivez ». La parole revient aussi comme un leitmotiv : « Vous avez la parole », « À vous la parole, poèmes » ou « Paroles d'élèves », autant de titres de rubriques qui font fonctionner la poésie comme une réappropriation du discours public par les lycéens, le tout dans l'espace de leur journal. À cet égard, il existe même une urgence de l'expression, dont témoigne la rubrique significativement nommée « Le cri ». À la formule voltairienne « J'écris pour agir », les lycéens semblent donc volontiers substituer « Je chante pour agir », loin de toute idée d'une intransitivité de l'écriture ou de toute contestation d'un modèle communicationnel.
- 41 Au regard du champ poétique contemporain, les journaux lycéens occupent donc un véritable non-lieu. Et pourtant, c'est bien sous l'égide de la poésie que ne cessent de se placer les centaines de textes qui paraissent dans ces périodiques ; c'est bien en tant que poètes (avec certes, parfois, la conscience d'une forme de maladresse, de fragilité ou d'illégitimité) que se présentent aux yeux de leurs lecteurs les signataires des sonnets, haïkus, acrostiches, fables, slams ou chansons qui fleurissent dans ces publications. Autant de revendications qui invitent à faire entrer ces « naïfs » dans la danse des définitions et des représentations de la poésie : tant, comme l'écrivait P. Bourdieu, « la réalité de toute la production culturelle, et l'idée même de l'écrivain, peuvent se trouver radicalement transformées du seul fait d'un élargissement de l'ensemble des gens qui ont leur mot à dire sur les choses littéraires⁵⁴. »
- 42 En ce sens, l'idée même d'une poésie extensive ne pose pas seulement des questions d'ordre disciplinaire ou méthodologique : intégrer la chanson, le slam ou le rap au canon poétique, faire dialoguer les études littéraires avec des disciplines comme la cantologie, la sociologie de l'écriture, l'esthétique dans son versant pragmatiste, les

cultural studies... Elle impose également de penser, à la façon de Jacques Rancière, une « politique de la littérature » où la poésie, à rebours de toute une tradition qui sacralise ou marginalise la figure du poète, serait chargée d'incarner démocratiquement « ce nouveau régime de l'art d'écrire où l'écrivain est n'importe qui et le lecteur n'importe qui⁵⁵ ».

Pour l'étude du « poetrytelling » (Olivier Gallet)

- 43 À rebours de l'idée d'une poésie autonome et pure, qui n'aurait d'autre visée qu'elle-même et n'appellerait qu'une traditionnelle approche herméneutique vouée à conforter sans cesse une religion révélée du dire poétique servie par quelques prêtres ordonnés, la prise en compte sans restriction des usages de la poésie pourrait donc à la fois revivifier notre rapport à la poésie et nous en apprendre beaucoup, tant sur sa pratique elle-même que sur sa façon d'informer nos autres pratiques. On a vu que la poésie des lycéens en offrait un bon exemple, et avec elle toutes les pratiques poétiques amateurs. Mais d'autres usages récents de la poésie dans le champ public, en particulier dans la communication politique, ouvrent des voies intéressantes. Déjà dans certains domaines comme la communication publicitaire et le marketing, lesquels entretiennent des liens avec la communication politique (qu'on songe seulement au slogan de la campagne d'Eisenhower « I like Ike » qui servit à Roman Jakobson pour définir la fonction poétique), le sujet est mieux connu et étudié. Le programme de recherche ANR LITTÉPUB par exemple, qui explore les croisements entre littérature et publicité, s'y emploie activement et systématiquement aujourd'hui⁵⁶. En revanche, dans le domaine de l'expression politique les approches sont encore assez unilatérales, en tant qu'elles se concentrent généralement sur les formes de la « poésie engagée », recoupant un canon scolaire bien établi. Or la poésie est de plus en plus utilisée non plus seulement par les poètes comme moyen d'engagement mais par un personnel politique dont l'ambition première n'est pas littéraire. Nous verrons que la récente campagne présidentielle de 2017 en France peut servir de révélateur de la recrudescence de ces usages. Il est alors moins question de créativité poétique que de citation de poèmes, moins de recherche d'une reconnaissance poétique à part entière que de la volonté d'élargir son autorité et son pouvoir, moins d'interprétation fidèle des textes que de détournements qui déplacent leur signification en fonction d'enjeux politiques. « Usage » de la poésie donc, mais au sens d'« utilisation » puisqu'il s'agit alors pour l'essentiel d'une poésie déjà faite, plutôt que « pratique », qui supposerait plutôt la mise en œuvre d'une rhétorique perçue comme poétique.
- 44 Ce sujet porteur pour la recherche peut le devenir également pour l'enseignement. C'est alors la formation des citoyens autant que des étudiants selon leur discipline qui se redessine, avec la promesse de mettre au centre de l'enseignement universitaire non pas la seule « professionnalisation » qui pourrait s'apparenter à une conformation hasardeuse, mais la citoyenneté et le sens critique, sans rien céder sur la qualité des savoirs disciplinaires. Certains cursus paraissent à l'évidence plus concernés que d'autres par l'analyse des usages de la poésie dans la communication, notamment lorsque celle-ci concerne la politique : outre la littérature et les différentes filières de « littérature appliquée », celles d'information et communication, de langues vivantes, de sciences politiques, voire d'histoire. Les cursus de bi-licence en littérature et sciences politiques, dans lesquels certains d'entre nous enseignent, trouvent déjà des

étudiants réceptifs à ces problématiques. Et qu'en serait-il de l'étude des usages de la poésie à l'ENA ?

- 45 La question qui se pose à nouveaux frais à travers l'utilisation de la poésie en politique est celle des pouvoirs de la littérature (sont-ils vraiment spécifiques ?) et des formes qui lui sont associées. On a beaucoup débattu récemment du *storytelling* et donc du récit dans la communication politique. Les livres de Christian Salmon et d'Yves Citton⁵⁷, suivis du programme de recherche « Storytelling » de l'Obvil à Paris-Sorbonne⁵⁸, ont largement – mais aussi peut-être partiellement et parfois partialement – structuré une réflexion qui ne saurait certes aller sans débats, eu égard aux enjeux politiques impliqués. Il serait cependant peut-être opportun, pour élargir et compléter le tableau, de commencer à se pencher sur ce que l'on pourrait appeler le « poetrytelling », ce qui aurait pour premier effet d'éviter une restriction au seul champ de la narration imposée par la forme de ce concept américain, tout en précisant d'emblée que la poésie n'exclut en rien le récit. Alors, qu'est-ce que le poetrytelling ? Existe-t-il à côté du storytelling ? à l'intérieur de lui ? au-dessus ? en-dessous ? le poetrytelling ne peut-il exister que par rapport à un storytelling déjà identifié et étudié ? S'agirait-il alors d'une spécification ? ou d'un instrument d'opposition au storytelling ? ou est-ce autre chose ?
- 46 Posons que la notion de « poetrytelling », fondée sur un démarquage volontaire, a sans doute sa pertinence pour rendre compte de certaines pratiques actuelles, tout particulièrement en France (avec le défaut que le mot choisi n'est pas français, mais présente l'avantage de marquer sa différence partielle avec le mot *storytelling* désormais employé en français). Toutefois, le phénomène qu'il recouvre peut s'observer ailleurs et appellerait une approche comparatiste : un article très détaillé de 2004 de Martina Avanza traite ainsi de l'usage très remarquable que La Ligue du Nord en Italie a pu faire de la poésie dans sa stratégie de communication⁵⁹. On peut en tout cas faire le constat que la dernière campagne présidentielle française a consacré dans des proportions assez inédites l'utilisation de la poésie dans les discours politiques, de sorte qu'il y a matière à de nombreuses analyses. La poésie a été mobilisée tout particulièrement chez des candidats qui ont exercé un pouvoir d'entraînement très fort sur le peuple, ce qui invite à s'interroger sur ce que peut la poésie, lyrique et pas seulement lyrique : Emmanuel Macron a ainsi ouvert la campagne officielle le 4 février 2017 par une citation inattendue du fragment 128 des *Feuillets d'Hypnos* de René Char ; et devenu président, on a pu le voir créer la surprise en publiant un poème de son cru en anglais sur la Tour Eiffel, en réponse à une jeune Britannique qui, enthousiasmée par sa visite de Paris, avait envoyé un poème à l'Élysée. La diplomatie elle-même semble donc ne plus négliger le « soft power » de la poésie. Quant au candidat Jean-Luc Mélenchon, il a imposé à la fin de chacun de ses meetings le « moment du poème » : tantôt une lecture d'un poème d'Éluard, tantôt de Yannis Ritsos, de la poétesse brésilienne Martha Meideiros (« Il meurt lentement »), « L'Albatros » de Baudelaire, des pages d'Hugo (*Choses vues*, *Les Misérables*). Même Marine Le Pen, pourtant peu portée sur la poésie, a placé son premier discours de la campagne officielle de 2017 sous le signe d'une citation d'un vers de Victor Hugo, largement détournée pour la circonstance (« Nous n'avons pas encor fini d'être Français ») – Victor Hugo étant de loin le poète le plus sollicité par les candidats à la magistrature suprême.
- 47 Le recours au poème dans la communication politique, s'il s'est récemment répandu, n'est pourtant pas totalement nouveau en France, loin s'en faut. Christiane Taubira, qui avait déjà répondu naguère à un appel solennel d'Édouard Glissant en faisant voter la

loi portant reconnaissance de l'esclavage comme crime contre l'humanité dite « Loi Taubira », a récemment marqué les esprits à l'Assemblée Nationale en citant de mémoire dans les débats sur le mariage ouvert aux personnes de même sexe un passage de *Black-Label* du poète guyanais de la négritude Léon-Gontran Damas (« Nous les gueux / nous les peu... »), sans compter d'autres poètes, de Verlaine à Césaire en passant par Rabindranath Tagore. On peut la créditer d'avoir remis la poésie à l'honneur dans la politique, ce dont témoigne encore son dernier essai, *Nous habitons la Terre*, constellé de citations poétiques qui révèlent une vraie relation entretenue avec la poésie. Et sans remonter à Georges Pompidou l'anthologiste, ni même à Lamartine le grand prophète romantique candidat à la présidence, on peut par exemple rappeler les affinités qu'ont entretenues avec les poètes les hommes d'État que furent naguère Jacques Chirac et Dominique de Villepin, l'un maniant avec le succès que l'on sait la métaphore de la fracture sociale et l'autre un lyrisme échevelé dans ses prises de parole, communiant tous deux en un goût partagé pour la poésie. Leur usage citationnel de Rimbaud est par exemple resté célèbre comme un coup de génie médiatique dans un contexte de crise lorsque, pris à partie dans l'affaire de la cassette Méry en septembre 2000, le président Chirac pour mettre fin aux allégations qui le visaient fit cette déclaration dans laquelle un seul mot fut entendu, emprunté au « Cœur du pitre » : le mot « abracadabrantique ». La magie poétique de la langue, la survalorisation du signifiant et de la rime, la création lexicale, bref la « sorcellerie évocatoire » de la poésie jadis revendiquée par Baudelaire, fut donc annexée pour l'occasion au service d'une autre sorcellerie, dénégatrice celle-là. Jacques Chirac et Dominique de Villepin, l'un et l'autre sensibles à la poésie et œuvrant ensemble, ont-ils donc relancé un poetrytelling manipulateur, aussi suspect que le storytelling d'Outre-Atlantique nourri quant à lui préférentiellement de culture narrative hollywoodienne et mis au service d'une stratégie de *soft power* ?

- 48 À chacune de ces réappropriations par le discours politique, la compétence du spécialiste et de l'historien de la littérature est requise pour établir le degré de distorsion imposé au sens présumé auctorial, contextuel ou simplement littéral du passage cité. Il ne s'agit toutefois pas essentiellement de s'instituer juge sévère des détournements politiques des messages poétiques, mais aussi de mieux comprendre, par la mesure de ces écarts, le travail original d'actualisation réalisé par les femmes et hommes politiques, au service de leur rhétorique spéciale et de leur propre effort d'expression et de signification. L'interprétation peut alors s'exercer sur des plans nouveaux. Il faut enfin préciser que toutes ces annexions objectives de la poésie par des personnalités politiques, l'utilisation de citations avancées comme des arguments d'autorité flottants, des catalyseurs d'aura, tout cela n'est que la partie émergée de ce que l'on peut nommer « poetrytelling », qui peut s'exercer aussi par d'autres moyens, du maniement de la métaphore aux prises de postures poétiques en passant par l'usage du signifiant ou des rythmes.
- 49 Ainsi peut-on, après ce rapide argument, proposer de recenser *a priori* quatre intérêts ou effets majeurs de la mise à l'étude du phénomène requalifié « poetrytelling », lequel met en lumière des formes d'engagement susceptibles de s'étendre à ces « formes de

vies » que Marielle Macé analyse de façon critique dans son récent ouvrage *Styles, Critique de nos formes de vie*⁶⁰ :

- Combattre l'idée selon laquelle la poésie serait un univers de langage séparé impropre à la communication, élargir son appréhension grâce à une anthropologie du fait poétique explorant jusqu'à ses utilisations hors de la sphère poétique traditionnelle.
- Recadrer l'étude du storytelling en prenant en compte également à travers le poetrytelling ce qui est considéré comme spécifiquement poétique dans ce mode de communication ; encourager l'usage des formes poétiques dans tous les domaines où le storytelling s'applique.
- Contribuer à remettre un peu plus en cause le préjugé tenace d'une exclusion mutuelle de la poésie et du récit⁶¹, en montrant l'interpénétration large des formes du poetrytelling et de celle du storytelling, surtout quand celui-ci recourt à la figuration mythique des sujets, à la métaphore, à la mise en avant d'un singulier universalisable, à l'énonciation affective dirigée, etc.
- Interroger tous les modes d'appropriation de la poésie en considérant qu'elle est faite par ses innombrables usages : écriture, lecture, diction, récitation, écoute, citation, recueil, découpage, interprétation, détournement, destruction, mémorisation, visualisation, performance, incarnation, etc.

50 Car l'*extension* de la poésie – et ce pourrait être la conclusion provisoire de nos propositions non exhaustives en sa faveur, rassemblées dans ce texte programmatique en forme d'intervention de groupe – ne saurait être que la résultante des *actions* que nous nous autorisons à opérer sur elle, avec elle, et qu'elle-même opère sur nous, ces actions qui seules garantissent notre actualisation mutuelle et donc notre vie authentique, renouvelée et motivée à son contact, plutôt que notre survie dans la seule *maintenance* de la poésie sous ses formes traditionnelles.

NOTES

1. Congrès de la Société d'Étude des littératures françaises des XX^e et XXI^e siècles, « Extension du domaine des lettres », A. Gefen et C. Perez (dir.), Université d'Aix-Marseille et MUCEM, 14-16 septembre 2017.
2. Voir le travail de Jean-Pierre Bobillot, Alexandra Saemmer, Stéphane Hirschi notamment.
3. Voir V. Kaufmann, « Du livre au bouquin », dans les actes du colloque « Enseigner la littérature à l'Université », Université d'Aix-en-Provence, 2011, en ligne sur *Fabula/ Les colloques* : <https://www.fabula.org/colloques/document1476.php>.
4. Bertrand Daunay, *Éloge de la paraphrase*, PUV, Saint-Denis, 2002, p. 169.
5. Voir les actes du colloque « L'objet littérature aujourd'hui », 24-25 mars 2011, CRAL, CNRS-EHESS, Annick Louis dir., publiés en ligne : <http://oblit.hypotheses.org>.
6. Voir sur ces questions les travaux de Jérôme David et d'Hélène Merlin-Kajman.
7. Bernard Heidsieck, « Nous étions bien peu en... » (1980), *Notes Convergences. Interventions 1961-1995*, Romainville, Al Dante, 2001, p. 192.
8. Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, « Introduction », *Littérature*, n° 160, « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », Paris, Armand Colin, décembre 2010, p. 10.

9. « Que sont-ils, oui, alors, ces “blocs sonores”, que sont ces projections dans l’espace, de sons/textes ? Enregistrés sur bandes – mais imprimés aussi – , appelés à circuler non seulement sur le papier, mais aussi sur disques et cassettes [...] De la Poésie, assurément ! Ils en revendiquent le terrible label ! », Bernard Heidsieck, « Notes a posteriori », *Derviche/Le Robert*, Romainville, Al Dante/Niok, 2004, p. 14.
10. Christophe Hanna, *Nos Dispositifs poétiques*, Paris, Questions théoriques coll. « Forbidden beach », 2010, p. 10.
11. Au Domaine Poétique, mai 1963.
12. Au sein de la revue KUY, n° 11, 1963.
13. Aux éditions du Castel Rose, 1964.
14. *Partition V* en 1973.
15. B. Heidsieck, « Notes sur le poème-partition B2-B3. Exorcisme », *Partition V*, Bordeaux, Le Bleu du ciel, 2001, p. 49.
16. *Ibid.* p. 38.
17. Antoine Compagnon, *La Seconde Main*, Paris, Seuil, 1970, p. 69.
18. Bernard Vouilloux, « Médium(s) et média(s). Le médial et le médiatique », *Fabula / Les colloques*, Création, intermédialité, dispositif, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4419.php>, page consultée le 07 décembre 2017.
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*
21. Éric Méchoulan, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *Intermédialités* n° 1, printemps 2003, p. 10.
22. Voir les travaux de et autour d’A.-M. Christin et le Centre d’Étude de l’Écriture et de l’Image : <http://www.ceei.univ-paris7.fr>, ainsi que les propositions de J.-P. Bobillot sur la « médiopoétique ».
23. Francis Ponge, « My creative Method » [1948], *Méthodes* [1961], *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 534.
24. Yves Bonnefoy, *La Vérité de parole*, Paris, Mercure de France, 1988.
25. Voir notamment Michel Deguy, *La Poésie n’est pas seule*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1988.
26. Jacques Roubaud, « Obstination de la poésie », *Le Monde diplomatique*, janvier 2010, p. 1.
27. Voir notamment : Christian Prigent, « Vroum-vroum et flip-flap », texte publié sur le site de P.O.L, 1^{er} février 2010 (<http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=editions-pol-blog&numpage=5&numrub=4&numcateg&numscateg&lg=fr&numbillet=91>) – Jean-Pierre Bobillot, « Les humeurs de M. Roubaud (et autres vrais poètes) », *Sitaudis.fr*, 23 février 2010 (<http://www.sitaudis.fr/Incitations/les-humeurs-de-m-roubaud-et-autres-vrais-poetes.php>).
28. Denis Roche, *Le Mécrit*, Paris, Éditions du Seuil, 1972. *La Poésie est inadmissible* est également le titre donné par Denis Roche à ses « œuvres poétiques complètes », où est repris *Le Mécrit* (Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1995).
29. Denis Roche, *Eros énergumène*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.
30. Denis Roche, *Le Mécrit*, in *La Poésie est inadmissible*, *op. cit.*, p. 462.
31. *Sorties* regroupe un certain nombre de textes où sont formulées ces conceptions (Questions théoriques, coll. « Forbidden beach », 2009). Voir également *A noir. Poésie et littéralité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1992.
32. Voir notamment Christian Prigent, *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L, 1991.
33. Christian Prigent, *À quoi bon encore des poètes ?*, Paris, P.O.L, 1996.
34. Emmanuel Hocquard, « La bibliothèque de Trieste » [1988], in *ma haie. Un privé à Tanger 2*, Paris, P.O.L, 2001, p. 26.
35. *Ibid.*, p. 25.

36. Pierre Alferi et Olivier Cadiot, « La Mécanique lyrique », *Revue de littérature générale*, n° 1, Paris, P.O.L, 1995, p. 4-5.
37. Olivier Cadiot, *L'Art poétique*, Paris, P.O.L, 1988.
38. Olivier Cadiot, *Histoire de la littérature récente*, t. I et II, Paris, P.O.L, respectivement 2016 et 2017.
39. « Cherchez désespérément le premier degré, le plus petit dénominateur commun, et restez-y. » (*Histoire de la littérature récente*, t. I, op. cit., p. 36)
40. *Ibid.*, p. 159-160.
41. Nathalie Quintane, *Remarques*, Chambon-sur-Lignon, Cheyne, 1997.
42. Par exemple, *Antonia Bellivetti*, (P.O.L, 2004) ou *Cavale* (P.O.L, 2006).
43. *Tomates* (P.O.L, 2010) ; *Que faire des classes moyennes ?* (P.O.L, 2016).
44. *Les Années 10* a par exemple été édité en 2014 par La Fabrique Éditions.
45. Nathalie Quintane, *Chaussure*, Paris, P.O.L, 1997.
46. À titre d'exemple, *Un privé à Tanger*, de Hocquard, figure dans la même collection « Points Poésie » et *La Rage de l'expression* de Ponge est disponible en « Poésie / Gallimard ».
47. Nathalie Quintane, « Les poètes et le pognon », *Sitaudis.fr*, 23 février 2015 : <https://www.sitaudis.fr/Incitations/les-poetes-et-le-pognon.php>. L'expression « observation participative » se trouve dans *Que faire des classes moyennes ?*, op. cit., p. 86.
48. Aude Mouaci, *Les Poètes amateurs. Approche sociologique d'une conduite culturelle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2001.
49. Claude Poliak, *Aux frontières du champ littéraire. Sociologie des écrivains amateurs*, Paris, Économica, coll. « Études sociologiques », 2006.
50. Olivier Belin, *Le Coin des poètes. L'expression poétique dans les journaux lycéens*, Paris, Éditions Pippa, 2014.
51. « Le slam relève d'un dispositif scénique, soit de ce que nous nommons scénopoétique, quand le spokenword a pour visée la diffusion d'albums qui se rapprochent du domaine de la chanson », écrit ainsi Camille Vorger (« Des lettres et des voix. La lettre dans le slam et le spokenword », dans Jérôme Cabot dir., *Performances poétiques*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2017, p. 161).
52. Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre*, Paris, Ivrea, 2000, p. 207.
53. Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne [1956]*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 1999.
54. Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, septembre 1991, p. 13.
55. Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 21.
56. Voir le site de l'équipe : <http://littepub.net/index.html>.
57. Christian Salmon, *Storytelling, La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, La Découverte, 2007. Yves Citton, *Mythocratie, Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Éd. Amsterdam, 2009.
58. Voir la présentation du projet « Storytelling » sur le site de l'Obvil à l'Université Paris-Sorbonne : <http://obvil.paris-sorbonne.fr/projets/storytelling>.
59. Martina Avanza, « "Une politique qui vole sur les ailes de la poésie", Pratiques politico-poétiques au sein de la Ligue du Nord », dans *Terrain*, n° 41, *Poésie et politique*, septembre 2003, p. 47-62.
60. Marielle Macé, *Styles, Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2016.
61. A la suite du livre fondateur sur la question de Dominique Combe, *Poésie et récit*, Paris, José Corti, 1989.

RÉSUMÉS

Cet article s'interroge sur l'extension des formes et des médiums, des lieux, des publics et des médiations de la poésie aujourd'hui. Il en résulte un appel à reconsidérer sa place à l'université, les outils de son analyse, sa définition et ses limites génériques, sa légitimité populaire et les pratiques amateurs, son utilisation politique et ses usages sociaux.

This article examines the extension of the forms and mediums, places, audiences and mediations. The result is a call to reconsider its place in the university, the tools of its analysis, its definition and generic limits, its popular legitimacy and amateur practices, its political and social uses.

INDEX

Mots-clés : enseignement de la poésie, poésies expérimentales, genre poétique, poésie amateur, poetrytelling

Keywords : poetry teaching, experimental poetry, poetry (genre), amateur poetry, poetrytelling

AUTEURS

BENOÎT AUCLERC

Benoît Auclerc est Maître de conférences à l'Université Lyon 3 et directeur-adjoint de l'équipe Marge (EA 37 12). Ses travaux portent notamment sur la poésie moderne et contemporaine et sur les formes hybrides. Il a notamment dirigé le volume collectif *Nathalie Quintane* (éditions Classiques Garnier, 2015), le dossier *Politiques de Ponge* (avec B. Gorrillot, Revue des Sciences Humaines, n° 316, 2014) et le volume *Lire Monique Wittig aujourd'hui* (avec Y. Chevalier, Presses Universitaires de Lyon, 2012). Il dirige avec Pauline Flepp les *Cahiers Francis Ponge* (éditions Classiques Garnier, depuis 2018).

OLIVIER BELIN

Olivier Belin est maître de conférences en littérature française à l'Université de Cergy-Pontoise et membre de l'équipe "Lexiques, Textes, Discours, Dictionnaires" (LT2D). Spécialiste des avant-gardes poétiques (*René Char et le surréalisme*, Garnier, 2011), il travaille sur la littérature francophone moderne et contemporaine (avec différentes publications sur Bauchau, Bonnefoy, Char, Cocteau, Éluard, des Forêts, Gaspar, Larbaud, Luca, Segalen) et développe plus particulièrement une recherche sur l'écriture poétique en amateur (inaugurée avec *Le Coin des Poètes*, Pippa, 2014). Il s'intéresse également aux archives de la littérature (*Bibliothèques d'écrivains. Lecture et création, histoire et transmission*, co-dir., Rosenberg & Sellier, 2018 ; *Les Éphémères et l'événement*, co-dir., Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2018).

OLIVIER GALLET

Olivier Gallet est maître de conférences à Sorbonne Université et membre du CELLF (Sorbonne Université et CNRS, UMR 8599). Spécialiste de la poésie depuis Baudelaire, il s'est consacré dans sa thèse et ses publications à la question des prototypes et des séries poétiques (notamment Roussel, Reverdy, Ponge, Michaux, Jaccottet, Grosjean). Il a publié également des articles sur la poétique de la rime et a dirigé un numéro de la revue *Littérature* consacré à Pierre Reverdy

(N° 183, 2016). Il travaille aussi actuellement sur les usages de la poésie dans les discours politiques contemporains.

LAURE MICHEL

Laure Michel est maîtresse de conférences à Sorbonne Université, membre du CELLF 16-21. Spécialiste de poésie moderne et contemporaine, elle travaille sur les relations du poème à l'histoire (*René Char, le poème et l'histoire, 1930-1950*, Champion, 2007 ; *Les poésies de langue française et l'histoire au XXe siècle*, avec Delphine Rumeau, PUR, 2014), sur les valeurs de la poésie (colloque "Valeurs de la poésie", Sorbonne Université, 2018), et sur la situation de la poésie contemporaine (colloque "Dominique Fourcade", Sorbonne Université, 2018). Elle est par ailleurs présidente de *Poemata*, association de chercheurs sur la poésie française.

GAËLLE THÉVAL

Ancienne élève de l'Ecole Normale Supérieure de Lyon, Gaëlle Théval est Professeure agrégée à l'Université de Rouen (IUT). Chercheuse membre du laboratoire MARGE (Université Lyon 3) et Chercheuse associée au THALIM (Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle/CNRS), ses travaux portent sur les poésies d'avant-gardes, expérimentales et contemporaines, dans le livre (comme espace de création) et hors du livre (poésie sonore, performance, vidéopoésie, poésie numérique..). Elle a publié *Poésies ready-made, XXe-XXIe siècles*, Paris, l'Harmattan, 2015, coll. « Arts & médias » ; avec Hélène Campagnol et Sophie Lesiewicz (dir.), *Livre/Poésie : une histoire en pratique(s)*, Paris, Editions des Cendres, 2017 ; avec Olivier Penot-Lacassagne (dir.), *Poésie & performance*, Nantes, Cécile Defaut, 2018.