Dernières formes journalistiques en *poésie* ?

The last/latest journalistic forms of poetry?

Luigi Magno

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rief/8323>

DOI : 10.4000/rief.8323

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Luigi Magno, « Dernières formes journalistiques en *poésie* ? », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 11 | 2021, mis en ligne le 13 novembre 2021, consulté le 18 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rief/8323> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.8323>

Ce document a été généré automatiquement le 18 novembre 2021.

Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Dernières formes journalistiques en poésie ?

The last/latest journalistic forms of poetry?

Luigi Magno

- 1 Pour enquêter autour des faits, qui n'existent désormais que dans la saturation des discours et des images en régime « médiarchique »¹, certains écrivains fondent leurs démarches de recherche à même l'information qui rend compte de ces faits et leur donne corps en tant que jeux de langage. Au sein de cette production on s'intéressera ici plus particulièrement à ces travaux qui, parus au tournant de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle, dialoguent (surtout ou uniquement) avec le journal sur support papier – à savoir le premier médium de l'information à l'époque moderne – et qui, en régime conditionnel, peuvent s'appréhender comme autant d'« écritures poétiques »². C'est au moment de ce tournant que la presse sur papier perd son statut et sa centralité dans la diffusion de l'information car de nouveaux médias, à savoir les médias électroniques (la toile et ses potentialités multi-énonciatives avant tout autre), prolongent et, surtout, amplifient certains effets déjà exploités par la télévision et, en moindre mesure, par la radio³. Parallèlement, il est aisé de constater qu'au même moment circulent ce qu'on pourrait définir, pour paraphraser le titre de cette réflexion, comme les dernières formes journalistiques en littérature – à entendre aussi bien comme « les plus récentes » que comme les « ultimes » –, voire peut-être les dernières « poésies » ayant la presse des journaux (et des magazines) papier comme source majeure. Dans ce cadre, on s'en tiendra ici à l'analyse de quelques cas qui exemplifient différentes stratégies d'écriture, et qui ont généralement en commun le choix du livre comme support.
- 2 Pour délimiter une première stratégie d'appropriation et de traitement de la presse par la poésie, un point de départ intéressant est offert par *Didascalie per la lettura di un giornale* de Valerio Magrelli⁴. Qu'on l'interprète comme « una sorta di epicedio al primo grande strumento di comunicazione di massa della società moderna e industriale »⁵, ou alors qu'on en souligne la « tensione civile, quasi pariniana »⁶ et on en parle comme d'une poésie qui « pare riscoprire tonalità civili, eseguite però tutte in sordina »⁷, le

journal papier demeure l'élément matriciel autour duquel ce recueil se construit. Chaque poème de *Didascalie per la lettura di un giornale*, en vers rigoureusement libres, a la forme d'un bref commentaire, souvent d'allure épigrammatique, qui s'échafaude systématiquement à partir d'un élément constitutif du journal – que ce soit l'une de ses sections principales (étranger, faits divers, météo, horoscope, bourse, sport, brèves, économie...) ou facultatives (mots croisés, annonces immobilières, messages classés X, pharmacies de nuit...), voire l'une de ses données (la date, le prix, le code à barres, la publicité, les mentions légales...).

- 3 La quatrième de couverture décrit ce recueil comme un « poemetto eroicomico » (petit poème héroï-comique) nourri d'une « antimateria poetica rappresentata dagli organi di informazione a stampa »⁸, tout en soulignant combien entre ces deux composantes « la contrapposizione non potrebbe essere maggiore »⁹. En effet, ces poèmes-didascalies tirent leur dimension critique d'un déplacement discursif qui est au moins double. D'une part, du côté de la forme, celui-ci consiste à couler l'élément prosaïque relevant du journal et de ses codes dans une forme poétique immédiatement reconnaissable (ici des poèmes brefs en vers libres) et qui, par sa nature, lui est d'habitude étrangère. D'autre part, ce déplacement comprend une réflexion critique autour de l'information, qui débouche parfois sur une réflexion existentielle (aux tons qui varient du sarcasme à l'ironie, non sans passer par la satire, l'humour noir, un certain nihilisme, l'hyperbole ou encore l'argumentation apodictique). Magrelli produit ainsi une poésie analytique de dénonciation qui touche non seulement les codes de l'information et ses fonctionnements (avec, par exemple, ses prétentions à l'objectivité, sa mise en scène permanente, ses effets de fiction, voire de manipulation discursive) mais aussi, plus généralement, certains traits de nos vies courantes au milieu des flux informationnels. La poésie se présente alors dans *Didascalie* comme un lieu de véridiction, un espace où se manifeste une vérité ou un discours différemment véridique que le discours du journal. Autrement dit, la rhétorique poétique se charge ici d'un pouvoir révélateur, qui s'oppose aux discours des journaux ou, plus globalement, à des tendances au maquillage, au mensonge, à la duperie. La poésie devient alors un acte de résistance, un geste qui doit refonder la langue pour que celle-ci recommence à signifier et redonne un sens à la réalité¹⁰.
- 4 Ce recueil de Magrelli offre un modèle de ce qu'on pourrait appeler une « poésie critique par intégration ». Malgré le dialogue avec le journal, l'« universel reportage »¹¹, la prose du journal et les dispositifs informationnels, donc avec son dehors générique, cette poésie demeure un domaine propre, qui a un certain ordre établi, qui garde une essence spécifique (de type poétique) et utilise un langage qui se sert de références extérieures (le cas échéant à la presse) pour mieux souligner qu'il a en lui sa propre fin. C'est du moins en ce sens, celui d'une poésie comme système textuel clos, qu'on peut par exemple lire ce passage de « La poesia », véritable petit manifeste de la poétique des *Didascalie* : « Le poesie vanno sempre rilette, / lette, rilette, lette, messe in carica ; / ogni lettura compie la ricarica, / sono apparecchi per caricare senso ; / e il senso vi si accumula, ronzio / di particelle in attesa / sospiri trattenuti, ticchettii, / da dentro il cavallo di Troia »¹². Le poème se montre en ceci comme un objet autonome qui, usant justement de la relation à la presse pour mieux consolider sa position de recul et détachement, trouve dans cette autonomie son efficacité critique.
- 5 Toujours dans *Didascalie per la lettura di un giornale*, Magrelli offre un partage intéressant pour nous ici. Le poème « Computer e dintorni : web » (Ordinateur et alentours : web)

s'ouvre en effet par ces mots : « Ermeneuta del testo, / ermenauta del resto » (Herméneute du texte, / herménauta du reste)¹³. Ces deux vers liminaux laissent imaginer une sorte de séparation. Il y aurait alors d'une part des textes qui produisent une signification à l'aide d'une herméneutique, à entendre d'abord comme une interprétation discursive qui relève d'un effort premièrement langagier. D'autre part il y aurait ce « reste », la toile, où l'interprétation est surtout affaire de navigation, à savoir d'une activité qui est d'abord d'ordre relationnel et relève surtout d'une hypertextualité en réseau. Ces quelques remarques permettent de mieux souligner, tout en restant ici dans le domaine de la presse et des journaux papier, l'existence d'autres objets « poétiques », qui enquêtent sur la presse à partir de différents outils, voire d'une idée large de l'interprétation et de l'écriture d'un texte. À côté du modèle des *Didascalie* et qui, jouant sur le heurt formel, trouve son fonctionnement dans une esthétisation de certains matériaux journalistiques à l'intérieur du poème comme texte clos, on a vu proliférer d'autres stratégies qui, au contraire, adoptent des postures qu'on pourrait globalement qualifier de « mimétiques » dans le sens littéral du terme, à savoir qui imitent les codes médiatiques de l'information. On assiste en effet depuis quelques décennies à la circulation de certains travaux qui, au lieu de se bâtir dans l'affrontement discursif et se cloisonner dans un retrait esthétisant – déterminé par leur appartenance à un domaine précis (la littérature, l'art, la poésie...) contre un autre (celui de l'« universel reportage », de la prose prosaïque ou encore d'une écriture sans statut particulier) – préfèrent le maniement direct des codes et des discours informationnels afin d'en proposer quelque chose de l'ordre d'un réarrangement pratique.

- 6 Dans la grande diversité de ces travaux, dans laquelle chaque objet ou presque élargit différemment notre compréhension du fait d'écrire, on constate non seulement la permanence d'une action directe menée à même les codes de la presse (avec ses tics, ses lieux communs...), mais aussi sur ses modes d'existence, production, circulation, et qui prend moins la forme d'un discours autre par dénaturation de ces codes et de l'esthétique qui en découle (comme le ferait un *ready-made* ou encore une « poésie documentaire ») que d'un « document poétique »¹⁴. Ce type de document se présente généralement comme un écrit (loin, cependant, de se cantonner au seul support livresque) qui, s'échafaudant par manipulations pratiques dans la proximité de ces mêmes codes et langages, met le plus souvent l'accent sur les transactions, à l'intérieur du champ ou d'un champ à l'autre, qui concrétisent et définissent ces mêmes codes et langages, ainsi que sur les méthodes de production des données-sources. Il s'agit d'une écriture comme *τέχνη*, qui non seulement mobilise en amont, par reprise, des textes et la nébuleuse des procédés et des médiations qui les font exister, les définissent et les font fonctionner, mais déterminent, en aval, de nouveaux modes d'existences et de circulation (lire : de nouveaux publics) de ces mêmes textes – qui se trouvent ressaisis par le document. La palette des stratégies dont relèvent les documents poétiques est très ample¹⁵. Sans prétendre ici en explorer ou décrire la diversité, on reviendra sur deux protocoles en particulier. D'un côté sur certains travaux qui adoptent une démarche conceptuelle et, ainsi, jouent du flou que ce type de démarche entraîne souvent, de l'autre sur ces objets qui, au contraire, enquêtent autour des aspects ambiants et se donnent comme des démarches résolument exploratoires.
- 7 Parmi les nombreux travaux conceptuels on trouve *Poetry in a newspaper*, une performance de Kenneth Goldsmith qui se déroule dans une rue de New York¹⁶. On y voit le poète se rendre dans un kiosque à journaux, acheter un exemplaire du *New York*

Post, se tourner ensuite vers la caméra et dire : « I am Kenneth Goldsmith, a poet who lives in New York city, a city full of words. Poetry is all around us, we just need to reframe it and suddenly it becomes our own »¹⁷. Après une pause et pendant qu'il ouvre le journal au hasard, il ajoute : « Now I'm gonna read you a very short poem. Something brand new, entitled "French Writer wins Nobel" »¹⁸. Suit la lecture d'une brève sur l'Académie de Suède qui, en 2014, a décerné le prix Nobel de littérature à Patrick Modiano. Cette performance ne va pas sans rappeler au moins un autre travail de Goldsmith, tel *Day*, un livre de 2003 où l'écrivain publie, sur plus de quelques 800 pages, une retranscription mot à mot du *New York Times* du 1er septembre 2000¹⁹. On remarquera, au passage, que dans les deux cas, Goldsmith choisit de travailler à partir d'un journal papier, et ce malgré son intérêt théorique pour les langages digitaux et leur effet sur l'idée même de littérature. Mais, comment interpréter ces travaux²⁰ ? Il s'agit à l'évidence de ce que Goldsmith appelle *uncreative writing*, à savoir d'une « écriture sans écriture » (pour reprendre la traduction française de cette expression)²¹. En ce sens, on peut mieux apprécier la portée du verbe « to reframe » (recadrer) que l'écrivain prononce lors de sa performance et qui lui sert à définir la poésie comme un travail de repositionnement, donc de reformatage. Mais ceci ne suffit pas à cerner les effets produits par ces opérations d'écriture qui jouent du flou qu'engendrent les reprises et déplacements sur lesquels se fondent *Poetry in a newspaper* et *Day*, ainsi que les discours théoriques que Goldsmith produit au sujet de sa démarche créatrice et de la poésie conceptuelle²². Pour le dire avec Michel Murat commentant Vanessa Place qui *twitterise* le roman *Gone with the Wind*, « ce qui est recadré dans ce cas, c'est moins le texte que la lecture elle-même »²³. Ces travaux de Goldsmith en dialogue avec les journaux creusent en effet non seulement l'espace entre l'idée et l'œuvre (où la première remplacerait la seconde) avec toutes les implications que cela comporte, mais touchent tout aussi bien aux médiations lectorales. La pratique poétique de Goldsmith ouvre donc aux médiations collectives et institutionnelles qui sont constitutives de la presse écrite, pointe ces mêmes médiations et se donne comme une tentative de ressaisie technique de l'écriture journalistique, sans pour autant afficher un positionnement défini.

- 8 On pourrait rapprocher de ces objets poétiques, en dialogue avec le journal et dont il est difficile de cerner clairement la portée, les deux premiers tomes de la trilogie *Faits* de Marcel Cohen²⁴. Ces volumes contiennent des proses brèves, plates, dénouées de tout pathos, diffusément constatatives, neutres et à la forme souvent impersonnelle, où Cohen réécrit des « faits », à entendre comme ce qui se passe. L'écriture se veut ici comme une présentation, la plus neutre possible, un enregistrement, un archivage, que résume bien la citation de Walter Benjamin placée en épigraphe de *Faits, II* et qui dit : « Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer »²⁵. Le titre de la trilogie, dans sa généralité, permet à Cohen de reprendre ses distances, du moins de façon programmatique, avec le roman (comme genre) et de tout récit dans le goût d'un certain réalisme. Or, là où Goldsmith se borne à reprendre et lire ou reformater un texte, Cohen réécrit (tout en citant). L'écriture de ces proses se fait par reprise d'un certain nombre de transactions verbales, dont fait partie la lecture des journaux – *Le Monde* en particulier. Les sources précises de chaque texte sont systématiquement affichées dans des notes, selon un protocole qui fait entendre l'écriture de Cohen en termes de reformulation ou de collage, voire, plus généralement, d'implémentation d'une parole ambiante qui se trouve ainsi captée et ré-agencée.

- 9 Dans le cadre de cette esthétique, qui découle d'« une méfiance envers toute esthétisation du réel »²⁶, le journal fonctionne d'abord comme source de données²⁷, que Cohen met le plus souvent en résonance avec d'autres sources, comme dans les « notes en vue d'une étude systématique sur l'usage de l'alcool en temps de guerre »²⁸, les « notes en vue d'une étude systématique sur l'exploitation pécuniaire des victimes »²⁹ ou encore les « notes retrouvées sous un fauteuil après la conférence d'un philosophe célèbre sur le thème "Espace(s) et échelle(s)-temps" »³⁰. Ailleurs, le journal offre plutôt des « anecdotes » ou des remarques, qui rentrent en dialogue avec des sources littéraires, comme les *Cahiers* de Paul Valéry³¹ ou *Les Naufragés et les rescapés* de Primo Levi³². Mais le journal ne manque pas non plus de se prêter à une certaine (auto)réflexivité, comme dans le passage suivant : « – Un collaborateur du journal *Le Monde* à propos des journalistes de radio et des cameramen de guerre : "Ils regardent déjà la guerre à la télé, ou sont déjà en train de l'écouter à la radio. Paradoxalement, leurs 'outils' les protègent de la violence de la réalité en la filtrant" »³³.
- 10 Ce travail de Cohen pose à nouveaux frais un problème de lecture. Comment interpréter, en effet, ces proses ? À leur sujet, Marie-Jeanne Zenetti décrit la tension qui se crée entre un fait et son écriture en utilisant le concept poéticien de « factographie »³⁴. Celui-ci serait à prendre comme un « récit factuel » ou une écriture des faits qui s'opposerait (idéalement) à toute littérature de création³⁵. Le concept de factographie aide cependant seulement en partie quand on souhaite interroger la question des médiations constitutives des textes eux-mêmes, aussi bien des textes auxquels Cohen emprunte des extraits que des textes qu'il rédige lui-même. En équilibre entre factographie et document poétique, les proses de Cohen, malgré leur apparente simplicité et leur grande évidence dénotative, mais aussi grâce à ces caractéristiques, en viennent à alimenter à nouveaux frais la question de la lecture. Cette question est à la fois liminaire et centrale pour toute la trilogie, dont le premier volume se présente, dès son sous-titre, comme un manuel de « lecture courante à l'usage des grands débutants »³⁶.
- 11 Une opération autrement conceptuelle, aux contours encore différents, se joue dans *Journal* tout comme, par le biais d'autres médiations, dans *Reconstitutions*, deux livres d'Édouard Levé qu'on peut considérer comme étant complémentaires³⁷. Dans *Journal*, en effet, Levé réécrit des articles de journaux tout en généralisant les traces onomastiques et en effaçant toute sorte d'embrayeurs spatio-temporels³⁸. Réunis, un peu comme dans *Didascalie per la lettura di un giornale*, par chapitres dont les noms miment ceux des sections d'un journal (international, société, faits divers, économie, météo, sports, télévision...), les articles ainsi reconstitués deviennent des textes qui, sémantiquement flottants, exhibent une charpente ou une structure discursive commune et partagée plus qu'ils ne transmettent d'informations. Faisant tourner à vide leurs codes, Levé révèle une sorte de grammaire commune aux articles des journaux tout en publiant des textes qui imitent stylistiquement de près leurs sources. Un travail semblable de généralisation par soustraction et effacement fonde aussi *Reconstitutions*, où Levé refait certaines des images photographiques qui, dans les journaux et/ou les magazines, accompagnent et illustrent le plus souvent les textes³⁹. Le projet démarre du constat d'un aplatissement de l'iconographie journalistique : toutes les images de presse se ressemblent, même si elles sont à chaque fois associées à des contenus textuels différents. Cette interchangeabilité des images demeure incompatible avec leur prétendu pouvoir de véridiction, voire avec leur efficacité informationnelle et/ou

émotionnelle. Levé va donc creuser les codes de fabrication de ces images par un travail de reconstitution qui gomme tout pathos ainsi que toute efficacité référentielle. Il réalise en studio des photographies illustratives tout en décontextualisant les sujets pris et les insérant sur des fonds neutres. Cette démarche désamorce certains traits propres à l'iconographie source pour mieux en révéler la présence ainsi que le fonctionnement. Que ce soit donc par une réécriture de textes journalistiques ou par la fabrication d'images qui imitent certaines grammaires et leurs usages pratiques dans la presse, Levé s'emploie ici à la révélation d'archétypes à travers un travail qui se laisse cependant difficilement appréhender en tant que véritable document poétique.

- 12 Loin de ces démarches conceptuelles, d'autres travaux exhibent leur ancrage bien concret ainsi que ces opérations pratiques qui, ne se bornant pas au rôle de simples outils, leur sont constitutives. Un exemple en ce sens se trouve dans *Le Journaliste*, un travail de poésie sonore de Anne-James Chaton en collaboration avec le musicien Andy Moor⁴⁰. D'une part, en effet, ce travail de Chaton semble s'inscrire dans une relecture, aux allures post-bourdieusiennes, des rouages qui règlent le champ journalistique, reconsidéré ici surtout face aux contraintes du marché et, plus globalement, dans ses rapports de force avec d'autres champs en contexte néolibéral. Dans le portrait du journaliste (« Le Journaliste »), qui ouvre le CD, on peut par exemple écouter/lire une série de données tirées de tous les écrits (tickets de caisse, reçus, tracts, brochures, documents...) que le journaliste en question avait sur lui lors de la rencontre avec l'écrivain. Si le portrait se construit à travers une liste de chiffres, de noms, de slogans, d'adresses psalmodiés par une voix monotone, c'est que le profil du journaliste s'insère dans un contexte fait de transactions, surtout économiques, avec tout ce que ce biais de lecture du monde comporte⁴¹. D'autre part, Chaton mène dans « Newspaper » un travail ciblé sur le journal papier. Dans cette piste, la lecture des titres d'articles dans les journaux s'accompagne aux bruits émis par les pages d'un journal papier que l'on tourne⁴². Ce qui intéresse Chaton ici est non seulement la dimension concrète du support papier, mais aussi l'idée de rendre perceptible l'acte de lecture, aussi bien par les bruits qui l'accompagnent au niveau sonore que par les gestes visibles lors de performances *live* – où on retrouve presque toujours des exemplaires de journaux⁴³. Chaton, en effet, ne se contente pas de retravailler de simples contenus sur lesquels il se livre à un travail de distorsion, d'accumulation, de dégradation sonore, pour mieux souligner le statut d'échantillons des textes eux-mêmes. Il souligne davantage, en le rendant audible et/ou visible, l'insertion du journal dans les conditions de sa consommation marchande et sa circulation lectorale.
- 13 Une dimension autrement concrète et un travail qui déplace nos usages ordinaires de la presse se trouvent dans *Petits poèmes en prose* de Christophe Hanna, un livre qui offre un dernier exemple de *poésie* journalistique sur lequel s'arrêter pour conclure⁴⁴. Ce recueil, paru en 1998, renoue fortement avec le livre éponyme de Baudelaire car il se construit sur une structure qui mime de près le même formatage journalistique dont le poète avait usé pour *Le Spleen de Paris*, en en reprenant la scansion ainsi que, de « L'Étranger » à « Les bons chiens », les titres⁴⁵. Dans ce jeu de répliques s'immiscent cependant au moins deux gestes qui, dès le titre, troublent toute idée de reprise intertextuelle. D'un côté, en effet, Hanna garde la graphie d'époque du mot poème, avec son tréma – qui peut se lire aussi bien comme un (faux) ancrage à une certaine tradition poétique, que comme la marque graphique d'une division ou une disjonction (se jouant, sur le modèle rhétorique de la diérèse, au niveau des poétiques). De l'autre côté, Hanna perturbe la réplique exacte des poèmes de Baudelaire en en multipliant certains par la reprise

réitérée d'un même titre. Ce tréma, de concert avec la répétition double ou triple de certains poèmes à l'intérieur du recueil, ne va pas alors sans faire penser à une autre distance dans la proximité : là où, en effet, la relation au journal et au quotidien chez Baudelaire demeure, somme toute, ambiguë, chez Hanna elle est non seulement revendiquée mais constituée, qui plus est, le centre même de son travail.

- 14 Hanna procède ici par échantillonnage et reprend à la presse, ainsi qu'à d'autres magazines papier, des contenus. Il n'est pas difficile, par exemple, de relire dans ses poèmes des pans de faits criminels des années '90, tels le meurtre d'Abdeladim Ghabiche à Gournay-sur-Marne dans « La Chambre double »⁴⁶, ou l'affaire Romand dans « Le Fou et la Vénus »⁴⁷, de même que des infos de politique internationale par une reprise des commentaires au procès et à l'exécution du couple Ceaucescu dans « Le Vieux saltimbanque »⁴⁸. Avec ces contenus bien connus des lecteurs (du moins ceux de l'époque), Hanna échantillonne en même temps la langue qui dit ces mêmes contenus dans les journaux. Or, le travail de Hanna est loin de se cantonner à ces manipulations. Car les données factuelles, ainsi que les codes dans lesquels elles se disent, ne sont jamais séparés d'une mise en forme d'ordre typographique. Les poèmes de *Petits poèmes en prose* pourraient se lire, en ce sens, comme autant de modes de production visuelle de l'information. Hanna construit en effet des maquettes en agençant des éléments sous forme de blocs et leur donnant une mise en page de journal par un logiciel tel que *QuarkXPress*. L'échantillonnage que l'écrivain réalise porte alors, d'abord et surtout, sur des formats de diffusion dans lesquels et par lesquels l'information se construit. À travers la fabrication de maquettes et de mises en page, Hanna semble échantillonner surtout les manières de mettre en forme des contenus, à savoir des formats, plus que les contenus eux-mêmes dans leur dimension purement linguistique.
- 15 Ces formats ainsi reconstruits déclenchent des lectures réflexes (façon « page de journal ») qui sont cependant systématiquement déçues à travers un travail de dénaturalisation de ces mêmes formats. Hanna perturbe toute saisie réflexe et les manières à travers lesquelles les lecteurs saisissent les événements en injectant des contenus informationnels incomplets, lacunaires ou encore incongrus. D'une part on assiste à un délitement des données factuelles reprises et retraitées qui, loin de se resserrer pour reproduire la même narration que dans la presse, rebondissent d'un poème à un autre. Leur retour est tracé non seulement à l'intérieur des poèmes par un jeu de renvois qui met en place une lecture par réseaux (de l'hypertexte en version papier ?), mais aussi dans la « Table des matières » où, pour chaque poème, sont signalés les pages où ces données apparaissent et réapparaissent. D'autre part, Hanna insère dans les poèmes et mélange aux contenus de la presse des informations apparemment inconséquentes comme, par exemple, des pans d'analyses théoriques⁴⁹. Ce type de conflagration discursive est aussi révélatrice d'un intérêt bien spécifique que l'écrivain affiche envers les implications littéraires des faits divers repris, surtout quand la littérature ou les arts façonnent au premier degré les imaginaires ou sont pointés par les analyses comme ayant joué un rôle de premier ordre dans les faits⁵⁰. *Petits poèmes en prose* revient donc sur un problème de lecture. Mais il le fait par un travail qui prend des blocs de journaux sans jamais séparer des contenus, les jeux de langage de la presse à travers lesquels ils se donnent et les mises en forme qui le véhiculent. C'est dans et par cette perspective holistique que Hanna montre, en dernière analyse, comment des maquettes ou des mises en page produisent

une forme d'accréditation des événements comme vrais, ou alors comment une mise en page produit du sensationnel⁵¹.

- 16 La posture réflexive trouve, chez Hanna, une dimension presque antithétique par rapport au travail critique mené par Magrelli. Là où Magrelli prend de la distance par rapport à ses sources et s'exprime depuis cette distance par la construction d'une langue poétique qui dénonce et critique transitivement, Hanna suscite, plus qu'il ne parle, par une action directe qui s'exerce sur les techniques de la fabrique journalistique et qui vise à produire des effets déceptifs – tout aussi directs – sur le lecteur. Plus que les dénoncer de l'extérieur, Hanna rejoue les protocoles d'écriture de la presse tout en les faisant dysfonctionner. Autrement dit, en parasitant des mises en pages de journal, Hanna désinvisibilise et renverse les encodages qui produisent des réceptions réflexes. Il exploite ainsi le caractère implicite, presque inconscient, de l'adhésion des lecteurs envers les journaux – une adhésion qui n'a rien d'intentionnel, explicite, délibéré ou encore réfléchi – et vise finalement à inverser les saisies réflexes pour les faire voir en tant que telles. D'une part la poésie reste un langage autre et irréductible, qui marque ses spécificités en termes de différence, non seulement formelle mais surtout essentielle, donc redit son autonomie et son cloisonnement. D'autre part, on voit circuler une production où la sortie du langage quotidien ainsi que le partage des savoirs ne sont plus pensables. Ces écritures n'inventent pas une langue poétique *ex novo* mais se donnent comme le résultat d'une série de perturbations locales produites à même le magma informationnel, compte tenu des écosystèmes qui le font exister. Se présentant comme autant de « technologie[s] intellectuelle[s] productrice[s] de réel »⁵², elles visent ainsi à révéler le fonctionnement des langages et des discours propres aux systèmes de représentation institutionnalisés et traditionnellement hégémoniques, voire envahissants.
- 17 Le parcours analytique qu'on vient d'esquisser n'a pas de prétention théorique, encore moins synthétique. Il se veut davantage comme une contribution à une plus ample réflexion poétologique en cours autour des « poésies » informationnelles, qui essaie de comprendre le fonctionnement de ces écritures non plus (ou non seulement) à partir de la recherche de lois ou de structures profondes, mais en tant qu'entreprises « exploratoires » d'élucidation et de clarification des jeux langagiers (le cas échéant pour nous, ici, ceux de la presse)⁵³. Dans le prolongement d'un questionnement philosophique plus général sur le rôle que joue la presse dans la formation des publics, il s'est agi alors de décrire certains objets « poétiques », le plus souvent non conventionnels et parfois d'une grande diversité les uns des autres, qui sont autant de réflexions critiques possibles et spécifiques autour de l'information – ainsi que des transactions qui la font exister – à un moment de changement radical du statut de la presse papier⁵⁴.

NOTES

1. Sur la notion de « médiarchie » et ses conditionnements sur la formation des publics ainsi que de nos démocraties voir Y. Citton, *Médiarchie*, Paris, Seuil, 2017.

2. Ces travaux prolongent toute une tradition qui, née au XIX^e siècle, trouve dans le projet des *Nouvelles en trois lignes* de Félix Fénéon l'une des récupérations littéraires des codes journalistiques les plus emblématiques de tout le XX^e siècle. Tout récemment, les *Nouvelles* de Fénéon ont été reprises par Emmanuel Venet dans *Id., Observations en trois lignes*, Lyon, La fosse aux ours, 2020.
3. La presse aussi continue à être mobilisée, ne fût-ce que pour détourner ses codes et titres (gros titres, sensationnalisme). Les médias numériques eux-mêmes jouent en effet avec cet héritage de la presse papier, dont ils ne peuvent évacuer complètement l'imaginaire.
4. V. Magrelli, *Didascalie per la lettura di un giornale*, Torino, Einaudi, 1999. Ce travail semble avoir trouvé une continuation, non sans des changements de perspectives, de méthodes, de démarches et d'objets de l'enquête, dans un plus récent ouvrage. Voir *Id., Il commissario Magrelli*, Torino, Einaudi, 2018.
5. « Une sorte d'épicède au premier grand instrument de communication de masse de la société moderne et industrielle », F. Nasi, « Due sguardi al quotidiano : sulle *Didascalie* di Valerio Magrelli », dans *Gradiva*, 19, printemps 2001, p. 54-61, p. 56. Toutes les traductions de l'italien ou de l'anglais sont les nôtres.
6. « Tension civile, qui rappelle presque Parini », M. Inglese, Valerio Magrelli. *Poesia come ricognizione*, Ravenna, Longo, 2004, p. 98.
7. « Semble redécouvrir des hauteurs civiles, exécutées cependant en sourdine », E. Testa, « notes », dans *Id., (dir.), Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005, p. 359.
8. « Antimatière poétique représentée par les organes de presse », V. Magrelli, *Didascalie per la lettura di un giornale*, cit., quatrième de couverture.
9. « Le contraste ne pouvant être plus grand », *Ibidem*.
10. Dans un entretien, Magrelli souligne cette spécificité de la poésie en affirmant : « Poetry stands for this “resistance” to the exploitation of words : it's the equivalent of salvaging verbal material from the daily merchandising. And it is just that which makes it so complex, involving, purifying and “ethic” ». (La poésie représente cette « résistance » à l'exploitation des mots : c'est l'équivalent de la récupération de la matière verbale de la marchandisation quotidienne. Et c'est justement cela qui la rend si complexe, impliquant, purifiant, « éthique »), Q. Buchwald, « Why poetry ? Interviewing Valerio Magrelli », cité dans M. Inglese, *op. cit.*, p. 111.
11. S. Mallarmé, « Crise de vers », dans *Id., Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, t. II, p. 212.
12. « Les poésies sont toujours à relire, / lire, relire, lire, mettre à charger ; / chaque lecture accomplit la recharge, / elles sont des appareils pour charger du sens ; / et le sens s'y accumule, bourdonnement / de particules en attente, / soupirs gardés, tic-tac, / depuis l'intérieur du cheval de Troie », V. Magrelli, *Didascalie per la lettura di un giornale*, cit., p. 71.
13. *Ibid.*, p. 67.
14. Sur la notion de « document poétique » voir F. Leibovici, *Des documents poétiques*, s.l., Al Dante-Questions théoriques, 2007 ; *Id., Des opérations d'écriture qui ne disent pas leur nom*, Paris, Questions théoriques, 2020.
15. Pour ne citer que les opérations sur lesquelles s'attarde Franck Leibovici dans son plus récent essai, on peut y inclure, parmi d'autres, le recopiage, la compilation, le couper-coller, la traduction, la republication, la retranscription, l'indexation, la fabrication de tags. Voir F. Leibovici, *Des opérations d'écriture qui ne disent pas leur nom*, cit., p. 29-76.
16. Consulté le 9/02/2021, URL : < <https://www.youtube.com/watch?v=4H4niRPsEYs> >.
17. « Je suis Kenneth Goldsmith, un poète qui vit à New York, une ville pleine de mots. La poésie est tout autour de nous, nous avons juste besoin de la recadrer pour que, soudainement, on se l'approprie », *Ibidem*.
18. « Je vais maintenant vous lire un très court poème. Quelque chose de tout neuf, intitulé “Un écrivain français gagne le prix Nobel” », *Ibidem*.

19. K. Goldsmith, *Day*, Great Barrington, The Figures, 2003.
20. Pour une lecture des rapports de la poésie de Goldsmith avec l'information voir S. Pound, « Kenneth Goldsmith and the Poetics of Information », dans *PMLA Publications of the Modern Language Association*, 130, 2, 2015, p. 315-330.
21. K. Goldsmith, *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, New York, Columbia University Press, 2011.
22. Sur certaines des difficultés à cerner la portée du travail de Kenneth Goldsmith voir F. Leibovici, *Des opérations d'écriture qui ne disent pas leur nom*, cit., p. 113-125.
23. M. Murat, « Uncreative Writing, Close Reading ? À propos de Vanessa Place et Kenneth Goldsmith », dans *Itinéraires*, 3, 2017-2018. Consulté le 18/02/2021, URL : < <http://journals.openedition.org/itineraires/3961> >. Commentant *Day* et certains poèmes tirés de l'anthologie *Against Expression*, Murat précise : « on voit clairement que c'est le rapport entre conception et textualisation qui est productif. J'entends "textualisation" du point de vue du lecteur : il y a "travail" textuel, mais dans certains cas, c'est le lecteur qui fait ce travail », Ibidem.
24. M. Cohen, *Faits*, Paris, Gallimard, 2002 ; Id., *Faits, II*, Paris, Gallimard, 2007 ; Id., *Faits, III*, Paris, Gallimard, 2010.
25. M. Cohen, *Faits, II*, cit., p. 9.
26. J. Majorel, M.-J. Zenetti (dir.), *Lire Marcel Cohen*, Paris, Hermann, 2021, quatrième de couverture.
27. M. Cohen, *Faits, II*, cit., p. 251.
28. M. Cohen, *Faits*, cit., p. 30-32.
29. Ibid., p. 92-94.
30. Ibid., p. 145-146.
31. Ibid., p. 106.
32. M. Cohen, *Faits, II*, cit., p. 193.
33. Ibid., p. 176.
34. M.-J. Zenetti, *Factographies*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
35. Ce point constitue un nœud théorique qui est difficile à objectiver en quelques lignes, et qui serait à mettre en perspective avec, par exemple, les littératures de terrain et les récits d'enquête.
36. M. Cohen, *Faits*, cit., page de garde.
37. É. Levé, *Journal*, Paris, P.O.L., 2004 ; Id., *Reconstitutions* [Phileas Fogg, 2003], Paris, Nicolas Chaudun, 2008. Ces travaux seraient à lire avec, en regard et en ayant à l'esprit d'autres travaux de Levé, tels Id., *Œuvres*, Paris, P.O.L., 2002, ainsi que, peut-être, Id., *Fictions*, Paris, P.O.L., 2006.
38. Pour ne citer qu'un exemple parmi bien d'autres, tiré de la rubrique « International », où le gommage est particulièrement réussi : « Un gouvernement annonce qu'un test exhaustif mené sur un troupeau dont deux animaux montraient des symptômes d'une maladie virale était une fausse alerte. Une épidémie d'une nature similaire avait conduit, l'an dernier, à l'abattage de millions d'animaux », É. Levé, *Journal*, cit., p. 28.
39. Ces observations s'appliquent aux sections « Actualités », Ibid., p. 17-32 ; « Rugby », Ibid., p. 53-69 ; « Quotidien », Ibid., p. 71-83. Tout comme, mais différemment, à la section « Pornographie », Ibid., p. 35-51, où les images constituent l'essentiel de la publication.
40. A.-J. Chaton, A. Moor, *Le Journaliste*, Amsterdam, Unsounds, 2008.
41. Cette perspective s'amplifie et se poursuit dans d'autres pistes du CD, comme « Dans le monde », une tentative de portraiturer certains axes des pouvoirs agissant en régime capitaliste et/ou néolibéral, ou encore « Vous êtes riches », un instantané sonore des rapports économiques qui sont autant de rapports de force sociaux et politiques.
42. Pareillement, mais en regard d'autres supports et d'autres médias, dans « Frequencies » les voix, les bruits et les sons se distinguent difficilement, le tout concourant à une opération aussi

bien matérielle (opérations d'ajustement de la fréquence radio) que matérielle (enregistrement du pur bruit des signaux radiophoniques).

43. Voir, par exemple, les deux premières minutes de la lecture du 5 juin 2009 au Pavillon de l'Arsenal à Paris. Consulté le 9/02/2021, URL < <https://www.youtube.com/watch?v=hX6X0He7IU4> >.

44. C. Hanna, *Petits poèmes en prose*, s.l., Al Dante, 1998.

45. Par cette reprise, Hanna semble insister sur un tournant où les rapports de la poésie à la presse changent définitivement certains traits définitoires de la poésie elle-même. Les travaux qui ont étudié la façon dont la production journalistique et la production littéraire du XIX^e siècle se nourrissent mutuellement, depuis au moins la monarchie de Juillet, sont nombreux. Voir notamment M.-È. Thérenty, A. Vaillant (dir.), *Presses et Plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004 ; M.-È. Thérenty, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2007. Sur les rapports entre la poésie et l'écriture journalistique au XIX^e siècle voir S. Disegni et al. (dir.), « Poésie et journalisme au XIX^e siècle en France et en Italie. L'exemple napolitain », dans *Recherches & Travaux*, 65, 2004.

46. C. Hanna, *op. cit.*, p. 16-23.

47. Ibid., p. 26-31.

48. Ibid., p. 51-52.

49. C'est ainsi qu'au milieu d'un récit pseudo-journalistique on peut par exemple lire : « Je lis de la prose (celle des journaux, des faits divers, des avis de décès) : ma lecture se tend presque entièrement vers l'objet de cette prose (réflexe plus ou moins vif ; jamais nul). Mon attente assourdit la prose, la rend comme absente : elle livrerait alors son objet ; c'est tout ». Voir C. Hanna, *op. cit.*, p. 42.

50. Dans le cas du meurtre de Gournay-sur-Marne, par exemple, la jeune Véronique, qui attire Abdeladim dans le piège où Sébastien le tuera, est une jeune auteure de poèmes et de romans noirs qui veut se lancer dans l'écriture de scénarii (influencée par *Natural Born Killers*, le film d'Oliver Stone scénarisé par Quentin Tarantino).

51. Un exemple de ce dernier aspect se trouve dans les reprises multiples de la mort de Khaled Kelkal, que Hanna dissémine dans un certain nombre de poèmes (qui ont leurs noyaux dans « Le Crépuscule du soir » et « Une mort héroïque »). Hanna y reconstruit/déconstruit non seulement la marge des fausses certitudes construites autour de cette mort, mais aussi et surtout le sensationnalisme par lequel le monde de la presse (et de la télévision avec celui-ci) a rendu compte de cette même mort.

52. F. Leibovici, *Des documents poétiques*, cit., p. 24.

53. Sur la portée exploratoire de certaines écritures aujourd'hui ainsi que sur les enjeux d'un déplacement pragmatique de la lecture de ces objets, voir F. Coste, *Explore*, Paris, Questions théoriques, 2017.

54. Bien que ce soit peut-être inutile en toute logique, on précise que les travaux qui ont ait l'objet de notre analyse ne se réduisent pas aux fonctionnements que cette analyse a essayé de décrire. Si cela avait été le cas, ça aurait été en ignorer la portée complexe et l'ensemble des enjeux qui les caractérisent.

RÉSUMÉS

À travers la lecture de quelques travaux publiés vers la fin du XX^e siècle et qui s'inspirent directement de la presse des journaux papier (quotidiens, magazines...), cet article esquisse une brève réflexion autour de différentes formes journalistiques de la littérature, voire de la *poésie*. L'étude réfléchit en particulier à trois stratégies, qui vont du maintien de la forme poétique (Magrelli) à la fabrique de fausses maquettes de journal (Hanna), en passant par différentes démarches conceptuelles (Goldsmith, Cohen, Levé).

This article analyses some literary works published at the end of the 20th century and directly inspired by the newspaper press (daily newspapers, magazines...). It outlines the current permanence of different journalistic forms of literature, which can also be considered as journalistic forms of *poetry*. This study reflects in particular on three strategies, ranging from the maintenance of the poetic form (Magrelli) to the making of fake layout (Hanna), passing through a variety of different conceptual writings (Goldsmith, Cohen, Levé).

INDEX

Mots-clés : Chaton (Anne-James), Cohen (Marcel), Hanna (Christophe), Levé (Édouard), poésies journalistiques

Keywords : Chaton (Anne-James), Cohen (Marcel), Hanna (Christophe), Levé (Édouard), journalistic poetry