

Christine Andreucci

Université de Montpellier

## *La poésie française contemporaine: enjeux et pratiques<sup>1</sup>*

### **Introduction**

#### **1) La poésie contemporaine: crise ou effervescence**

Faire un état de la poésie contemporaine en France présente une double difficulté: le travail sur le contemporain implique nécessairement une vue courte qui ne peut prétendre à la vision surplombante de l'historien parce que le recul du temps n'a pas encore eu lieu. Nous sommes plus qu'ailleurs susceptibles d'erreurs d'évaluation, de vues partielles et partiales. Cela se double en poésie du caractère quasi clandestin de sa diffusion aujourd'hui. Elle n'occupe plus le devant de la scène, se diffuse souvent dans de petites maisons d'éditions, et dans des revues qui n'ont rien de médiatique. Pourtant durant ces dernières années se sont multipliés en France de nombreux états des lieux, ouvrages-bilans réalisés généralement par des poètes qui entendent faire le point sur la production poétique contemporaine comme pour aider le public à prendre conscience de son existence et de ses débats internes. Je songe ainsi à *Habiter en poète* de Jean-Claude Pinson, *Ceux qui merdRent* de Christian Prigent, *La poésie comme l'amour* de J.M. Maulpoix, ou *Poésie et Figuration* de J.M. Gleize: tous ces ouvrages en même temps qu'ils proposent une mise au point sur l'évolution de la poésie aujourd'hui en revendiquent une définition et incarnent des courants différents voire opposés.

Or ces ouvrages partent tous d'un constat qui serait celui de la crise de la poésie contemporaine, c'est le mot qu'on aime à employer pour désigner l'état de déréliction, voire de désaffection extrême dans laquelle se trouve la poésie et qu'essayent d'enrayer les nombreuses manifestations officielles comme les divers marchés et fêtes de la poésie: quelques titres parleront d'eux-mêmes: *A quoi bon encore des poètes?* (Christian Prigent), *A quoi bon des poètes?* (J-C. Pinson), deux titres parodiant la fameuse question d'Hölderlin reprise par Heidegger "Pourquoi des poètes en temps de détresse?" et qui visent à justifier la place encore valable de la poésie dans la société contemporaine même si l'un des auteurs en parlent comme d'une "*Chère disparue*" et commente: "*En France*

---

<sup>1</sup> Conferência proferida na Faculdade de Letras do Porto, em 16 de Maio de 2003, no âmbito de um Encontro sobre poesia francesa contemporânea, promovido pela Prof<sup>a</sup> Ana Paula Coutinho Mendes. Por circunstâncias alheias às organizadoras deste Volume, não foi possível fazer rever o texto da Conferência pela própria autora.

*on aime beaucoup la poésie qu'on ne lit pas. Comme on n'en lit presque pas, l'amour est immense*".<sup>2</sup>

En 1995, Philippe Sollers titrait un article dans le grand quotidien national *Le Monde*: "La poésie invisible".

Les analyses qu'on peut lire sur cette marginalisation indéniable de la poésie en font porter diversement la responsabilité aux poètes eux-mêmes ou à la société. L'évolution de la poésie en France au cours du XXe est ainsi régulièrement accusée de s'être séparée du public par trop d'intellectualisme et de complexité sophistiquée, se réservant à quelques *happy few* initiés. Ainsi voit-on naître une réaction récente que j'évoquerai plus loin des poètes eux-mêmes pour un retour à la communication simple et directe qui toucherait le grand public...

Mais plus souvent poètes et critiques soulignent la responsabilité de la société parce que celle-ci, préoccupée d'un savoir rentable et rapidement assimilée ne peut intégrer le caractère singulier d'une poésie qui réclame la lenteur de la relecture et qui n'apporte pas de parole claire et aisément assimilable.

*(...) on peut comprendre que nos contemporains manifestent peu de goût pour ce qui n'apporte aucune apaisante clarté ni aucun savoir stabilisé (...) Aujourd'hui, peut-être plus que jamais, les livres sont sommés de nous rassurer sur le monde, c'est-à-dire de le remplir de significations immédiatement consommables. (...) On attend des œuvres de la littérature qu'elles nous guérissent du vertige, qu'elles réorganisent fabuleusement l'insupportable non-sens du réel. (...)*<sup>3</sup>

On trouvera d'ailleurs chez nombre de poètes des propos largement critiques sur la société contemporaine, destructrice de la nature, encourageant un rapport superficiel au monde, à la culture et nivelant le langage. Non rentable, jugée inutile par la société de consommation, la poésie prend alors fonction de résistance et tire sa noblesse de sa marginalité même. Et si l'on s'y penche d'un peu près ce n'est pas son dessèchement qui frappe mais son dynamisme: "*Jamais il n'y eut autant de monde pour écrire ce genre de chose que personne ne lit*", disait déjà le critique Georges Mounin en 1961 et c'est aux mêmes conclusions qu'on peut en venir aujourd'hui. D'où le titre d'un récent magazine consacré à la poésie qui cette fois renonçait à mettre en avant la "crise" pour souligner au contraire comme en réponse à cette vision "l'effervescence", sur laquelle je vais moi aussi insister.

Non sans dire auparavant que c'est surtout au coeur de la poésie qu'est la crise, si crise il y a, je veux dire par là qu'une interrogation inquiète et sans fin non plus sur son rôle ou sa place dans la société mais sur sa propre nature ne cesse de l'habiter: non plus qu'en est-il de la poésie aujourd'hui, mais qu'est-ce que la poésie aujourd'hui? L'histoire de la poésie depuis plus d'un siècle est celle de la disparition progressive de tout critère définitionnel du genre, ceci en grande partie en raison de la dissociation qui s'est faite à la fin du XIXe entre poésie et écriture versifiée. Dès lors que le vers n'est qu'un accessoire et non l'élément nécessaire de la poésie (on assiste en France à une double naissance: celle du vers libre et celle du poème en prose), il devient de plus en plus difficile de savoir de quoi l'on parle lorsque l'on parle de poésie, de qui l'on parle lorsque l'on parle de

---

<sup>2</sup> Christian Prigent - *A quoi bon encore des poètes*, P.O.L., 1996, p. 47.

poètes. Ainsi nombreux sont aujourd'hui les essais de poètes qui s'interrogent sur la définition même du poète et tous mettent en avant leur ignorance plutôt que des affirmations glorieuses:

*De quoi parle la poésie? (...) Peut-être ne sait-elle pas ce qu'elle dit, ce qu'elle dira, ce qu'elle veut dire. Ne le sachant pas, elle entre dans l'inquiétude.*<sup>4</sup>

Plus significatif encore le titre de James Sacré pour ses réflexions sur le genre: *La poésie comment dire?* avec cette fausse réponse: "*est poète celui qui dit que ce qu'il écrit c'est des poèmes*".<sup>5</sup> Dans un entretien plus récent, le même poète rectifie: "*ce sont surtout les lecteurs qui décident (...) qui momentanément donnent cette impression que ceci ou cela est la poésie*".<sup>6</sup>

La poésie ne sait pas de quoi elle parle, elle ne sait pas plus ce qu'elle est, elle est donc fondamentalement une école de doute plus que de certitude et c'est là certainement le trait qui peut réunir la période contemporaine quelle que soit la tendance dans laquelle se reconnaît celui qui écrit.

Mais l'état actuel de la poésie est bien évidemment tributaire de ses héritages. Et je voudrais en dire deux mots avant d'entrer dans le détail d'une présentation de la poésie contemporaine.

## 2) Héritages

On le sait, vous le savez probablement, à la fin du XIXe il s'est opéré en France ce que l'on a parfois appelé une révolution poétique sous les deux figures tutélaires de Rimbaud et Mallarmé, deux figures marquantes dont l'influence est déterminante sur toute la suite.

Avec Rimbaud d'abord, modèle pour les générations futures, la poésie s'identifie à une exploration intérieure, à une descente dans l'inconnu du moi, d'un moi obscur à la conscience, du "je autre" pour celui qui écrit. Je songe bien évidemment à sa fameuse lettre dite du voyant dans laquelle le jeune poète:

*La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver! Cela semble simple: en tout cerveau s'accomplit un développement naturel (...) Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens.(...) Il arrive à l'inconnu! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun! Il arrive à l'inconnu, et quand affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues! et la formule péremptoire du "je est un autre".*

La poésie s'identifie dès lors à une aventure intérieure qui s'opère dans le moi jusque dans ses replis les plus obscurs au détriment de toute recherche esthétique ou de tout respect d'une forme établie. Plus le poète investira son univers propre plus il produira une langue singulière, voire incommunicable à autrui.

Ainsi la poésie s'affirme comme la quête de l'identité profonde du sujet.

Mais elle se donne aussi par là-même la chance de ressources inattendues qui

---

<sup>4</sup> Jean-Marie Gleize - *La poésie. Textes critiques, XIVe-XXe siècles*, Paris, Larousse, 1995, p. 13.

<sup>5</sup> James Sacré - *La poésie comment dire?*, Marseille, André Dimanche, 1993, p.14.

<sup>6</sup> James Sacré - *Nu(e)*, p. 12.

enrichissent la langue de sa seule fonction de communication, par l'imagination, productrice d'images ouvrant un champ illimité, un monde inconnu et infini:

*Profondeurs de la conscience  
On vous explorera demain  
Et qui sait quels êtres vivants  
Seront tirés de ces abîmes  
Avec des univers entiers  
Voici s'élever des prophètes  
Comme au loin des collines bleues (Calligrammes, 1916)*

Et l'on sait le parti que les surréalistes dans les années 20 tireront de cette investigation. Aujourd'hui peu se revendiquent encore explicitement de l'exploration intérieure ou de l'appel de l'inconscient. On peut même dire que nous nous situons dans une période de reflux par rapport à l'exploitation directe de celui-ci et notamment de l'écriture automatique. Toutefois cette conception qui tend à assimiler le poème à un produit de l'inconscient n'est abandonnée par personne; elle est simplement intégrée complètement comme une donnée de départ. Les poètes continuent de reconnaître leur écriture comme d'abord ancrée au plus profond d'un état premier et obscur qui échappe à leur conscience claire:

*à chaque fois que j'ai vu paraître dans un poème un élément vraiment neuf, confie Yves Bonnefoy, c'est de mon inconscient qu'il venait (...) Ecrivant, [...] j'essaie de repérer telle image ou 'idée' ou simple rapport de mots qui brillent, mais faiblement, aux confins en grisaille de la conscience.*

Et Lorand Gaspar:

*mon sentiment, lorsque j'écris, est que je cherche à donner une figure à des événements en moi confus, enchevêtrés, mal distingués, mais d'une grande intensité, surgis en apparence spontanément ou à l'occasion d'une rencontre (...) Je ressens comme une promesse (...) et je ne peux rien faire d'autre pour m'en sortir qu'entreprendre un long et patient travail de "dégagement" ...<sup>7</sup>*

Ainsi de Salah Stétié inaugurant l'un de ses recueils par ces vers:

*De cela qui s'écrit, je ne sais rien ...*

Depuis Rimbaud la poésie s'est donc identifiée à une exploration de "l'espace du dedans", comme dirait Michaux l'un de nos plus grand poètes du XXe siècle mort en 1984, et tend à confronter le langage à ses limites car comment dire ce qui paraît impartageable, tout au moins incommunicable par la langue de tous. "J'ai seul la clef de cette parade sauvage" disait Rimbaud dans ses *Illuminations*.

Mais Mallarmé ouvre une autre voie à la poésie moderne, ou plutôt deux autres voies. D'une part, il incarne le travail acharné sur la langue et sa réflexion théorique, difficile car d'une écriture hermétique souvent équivoque, a beaucoup influé sur la poésie près d'un siècle plus tard. Elle est consignée dans ses *Divagations*. Je rappellerai seulement cette citation:

*L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle*

---

<sup>7</sup> Lorand Gaspar - *Apprentissage*, Paris, Deyrolle, 1994, p. 73.

*traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction enthousiaste de la phrase.*

Cette phrase programmatique déplace la fonction du langage poétique: dégagé de "l'universel reportage" la poésie est avant tout épiphanie verbale, travail de la forme et calcul des effets, contre la prééminence de l'inspiration et du lyrisme c'est-à-dire de l'expression du moi. Nous y reviendrons avec un des courants majeurs aujourd'hui, se développe ainsi une poésie du signifiant, qui récuse la référence au monde extérieur à celui de la langue.

Mais on oublie trop souvent que Mallarmé ne s'est pas contenté (à la suite d'E. Poe du reste) de valoriser la langue comme matériau sonore et graphique. La seconde voie ouverte par sa réflexion est celle d'une poésie qui révèle le sens secret du monde: "*La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence: elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle*". "*L'explication orphique de la Terre (...) est le seul devoir du poète*". Renoue avec le Romantisme allemand qui confère à la poésie une fonction métaphysique et quasi sacrée où le langage, loin d'être moyen de communication, ou jeu, se fait décrypteur des secrets de l'univers. Nous verrons combien là encore cette conception influe sur certains courants d'aujourd'hui.

Je voudrais ajouter enfin que le XXe siècle qui vient de s'achever et qui est tributaire de ces deux monstres sacrés de la poésie française a été marqué par les notions d'avant-garde et de rupture. S'y sont succédés en effet une multitude de mouvements collectifs, chacun avec son manifeste entendant rénover de fond en comble la poésie, au point qu'être poète s'est confondu avec la révolte contre tout ordre préexistant, social comme littéraire. Pour mémoire, je vous signale les courants successifs qui ont marqué cette période, d'abord nombreux durant le premier quart du siècle: le futurisme avec Marinetti en 1909, le cubisme associant peintres et poètes jusqu'en 1917 avec Apollinaire comme chef de file, le dadaïsme avec Tzara entre 1916 et 1919, le surréalisme enfin à partir de 1920, son manifeste en 1924 avec Breton pour chef. Ce courant-là ne sera pas éphémère comme les précédents, et va occuper le devant de la scène en France et au-dehors jusqu'aux lendemains de la deuxième guerre. Les années 50 voient alors une série de réactions contre la prééminence des conceptions surréalistes (qui doivent aussi beaucoup à l'exploration rimbaldienne). Et c'est dans ces années d'après-guerre que se met en place un clivage encore vivace aujourd'hui entre poètes laborantins et poètes métaphysiciens, poètes du signifiant et poètes du signifié, poètes de la forme et poètes du sens. Ce clivage détermine des familles plus que des mouvements constitués et le paysage poétique contemporain est encore tributaire de leur antagonisme.

### **I. D'une poésie textualiste:**

#### **a) la poésie contre la poésie: Ponge, Denis Roche et Jean-Marie Gleize.**

Dans les années 60 naît la revue *Tel Quel*. Elle détermine l'un des derniers courants d'avant-garde d'envergure, avec prise de position dogmatique et revendication révoltée.

La revue se place sous l'égide de Francis Ponge. Pourquoi? D'une part, parce que celui-ci avec *le Parti pris des choses* (1942) se situe contre une poésie du moi et de l'inspiration intérieure: il tient des propos très violents contre le lyrisme. Il lui reproche une

exhibition impudique du sujet et une affectation déplacée du style, une illusion et une emphase, et dénonce la fadeur de cette subjectivité étalée: “je pleure dans mon mouchoir, ou je m’y mouche, et puis je montre, j’expose, je publie ce mouchoir, et voilà une page de poésie”.<sup>8</sup> On sait que dans le *Parti pris des choses* Ponge ne va s’intéresser qu’aux objets les plus communs les plus quotidiens les plus éloignés de toute connotation poétique: bougie, cageot, cigarette...

De plus ses poèmes sont en prose. Là encore c’est prendre position contre l’écriture à la fois traditionnelle, codifiée mais aussi sacralisée de la poésie. Double désacralisation donc dans le sujet et la forme qui plaît à cette génération de *Tel Quel*. De plus après le *Parti pris des choses*, Ponge se livre à une expérience insolite et inédite: il publie désormais ses dossiers de travail, c’est-à-dire ses brouillons (innombrables) qui ont précédé l’écriture des poèmes, ses notes, ses recherches dans les dictionnaires. Bref ce qu’il montre au public c’est un chantier, un travail en cours et qui déstabilise complètement la notion de poème comme oeuvre close et courte, achevée. Le travail d’écriture, le travail sur la langue y est mis en avant absolument. Et c’est cet aspect-là qui inspire les poètes de *Tel Quel*, cet irrespect à l’égard de l’oeuvre finie valorisant en revanche le travail sur le matériau de la langue toujours en train de se faire. De là s’affirme une revendication de la poésie que j’ai dit textualiste, ou formaliste ou expérimentale parce qu’elle consiste à considérer le travail du poète

1) comme un travail sur le signifiant essentiellement. Le sens, la réalité référentielle, extra-textuelle n’y a aucune importance.

2) comme la production de formes neuves, inédites et qui ne doivent rien au code commun. Elle pousse à son point extrême la disparition du vers régulier. Mais il ne s’agit point tant de chercher à y dire sa vérité singulière par une forme propre et adaptée mais de produire un objet abstrait que Jean-Marie Gleize, le porte-parole officiel aujourd’hui de cette tendance, aime à appeler “objet mal identifié” pour éviter le terme de poème et pour faire référence aux OVNI de la science fiction.

3) la poésie tend à sortir donc des limites de la poésie comme genre et s’inscrit toujours contre la poésie. Même si, il faut le reconnaître, c’est toujours par rapport au champ de la poésie que ces poètes qui ne se veulent pas poètes se trouvent définis et se définissent eux-mêmes.<sup>9</sup>

Dans cette perspective, il faut signaler l’expérience de Denis Roche constamment citée en référence par les textualistes. D’une part dans ses propos théoriques, D. Roche s’en réfère à Ponge comme anti-poète, mais surtout il publie en 1972 *Le Mécrit* dont la quatrième de couverture prend position violemment contre “l’idéologie rétrograde et naïve dont s’entourent ceux qui écrivent de la poésie” avec cette phrase clef: “la poésie est inadmissible d’ailleurs elle n’existe pas”. Les textes de ce livre miment la disposition typographique du vers mais en fait le contenu est en contradiction avec cette mise en page versifiée: syntaxe hachée, mots interrompus, écritures inintelligibles, l’ensemble bascule dans le non-sens. C’est surtout le paroxysme d’une remise en question qui frappe et qui reste comme tel. D. Roche se tournera ensuite vers la photographie comme Jean-Marie Gleize aujourd’hui se tourne vers l’audio-visuel comme nouveau support de l’écriture dite

---

<sup>8</sup> Francis Ponge - *Entretiens avec Philippe Sollers*, Gallimard/Le Seuil 1971, p. 27.

poétique. Mais pour le travail du texte en tant que tel il faut retenir de ce courant la prééminence de la recherche formelle inédite avec le caractère expérimental des procédés, la prise de position anti-lyrique et anti-sacralisation du poème et la réflexion critique sur les moyens langagiers souvent incluse dans le texte même. C'est pourquoi ce courant est parfois qualifié d'autotélique, mot d'origine grecque qui signifie qui se prend soi-même pour fin. Ces courants assignent "à la littérature un but propre" rappelant que celle-ci est avant tout fondamentalement un travail de la langue sur elle-même et luttant contre "la religion du sens".

La différence entre les jeunes textualistes d'aujourd'hui par rapport à leurs aînés des années 70 et 80, c'est une moins grande croyance en la possibilité de faire table rase du passé et l'intégration dans leur perspective rénovatrice de la tradition dont il joue, ne serait-ce que parce que la notion même d'avant-garde et d'expérimentation contestataire appartient à la tradition moderniste du XXe siècle!

### **b) Jacques Roubaud et l'Oulipo.**

Pour rester du côté de ceux qui seul compte la lettre du texte, je voudrais signaler un mouvement bien constitué et clairement identifié celui-là né dans les années 60 également mais qui perdure aujourd'hui, celui de l'Oulipo, abréviation et sigle signifiant Ouvroir de littérature potentielle. Il s'agit d'un groupe littéraire (fondé par François Le Lyonnais et Raymond Queneau) associés à des mathématiciens dont le principe est une écriture à contraintes et un travail collectif. Les oulipiens recherchent et établissent des règles d'écriture qu'ils s'imposent de respecter; de fait c'est en groupe qu'ils recherchent les contraintes et en tirent un système. Ajoutons que leur activité ne distingue pas entre les genres et qu'il se définissent comme ni modernes ni post-modernes ni contemporains puisque toutes les époques ont connu des écritures à contrainte; cependant chez les Oulipiens la contrainte est généralement inventée par le compositeur et non reçue de la tradition. Exemples:

1 - R. Queneau *100 000 milliards de poèmes* : 10 sonnets à partir des vers desquels on peut composer à sa guise un nouveau sonnet en déplaçant un vers dans un autre sonnet; on obtient ainsi théoriquement 10 puissance 14 sonnets: potentialités de la combinaison.

2 - *Epsilon* (Gallimard, 1967) de J. Roubaud : 361 poèmes qui figurent les 180 pions blancs et 181 noirs du jeu de Go; recueil rigoureux et ouvert au jeu avec le lecteur.

Dans tous les cas, travail conscient contre inspiration et écriture automatique (très anti-surréaliste). Et suspicion à l'égard de la métaphore et de l'image surréaliste qui s'était identifiée peu à peu à la poésie.

## **II. Poésie et sens du monde**

Face et contre cette veine textualiste, un autre grand courant de la poésie contemporaine, peut-être plus connu, incarné par de grandes voix, est celui d'une poésie ontologique c'est-à-dire appuyé sur une méditation métaphysique et qui conçoit la poésie non comme une forme mais comme une fonction salvatrice, donneuse ou révélatrice du sens que le monde peut prendre aux yeux du poète et à travers son oeuvre. Précédée sur cette voie par deux grandes figures poétiques de l'après-guerre: René Char et Saint-John Perse. Les poètes semblent prendre le relais d'une philosophie qui se détourne, elle, des

questions métaphysiques et ontologiques, c'est-à-dire sur l'être des choses, sur ce qui par essence échappe à notre intelligence et aux mesures objectives. Dès lors ceux-là se sentent investis de la charge de méditer sur la part obscure de l'expérience humaine. Le poète a pour fonction de s'interroger sur le sens de l'existence et donner en quelque sorte un fondement spirituel à celle-ci. Une famille de poètes, nés dans les années vingt, peuvent être rassemblés autour de leur quête commune du **lieu** et de la **présence**, ainsi que d'un rapport insistant à l'élémentaire. Tous se démarquent du surréalisme triomphant lors de leurs débuts. Ils rejettent l'écriture automatique, l'exaltation de l'imagination, tout ce qu'il peut y avoir d'idéologique et de "romantique" dans le surréalisme. Yves Bonnefoy interroge ce qu'il appelle la présence du monde, c'est-à-dire ce qui fait la valeur de la chose présente, ici et maintenant, devant moi, et cette valeur est aussi le signe de sa précarité, de sa prochaine disparition; il est des moments où les éléments autour de soi prennent comme une intensité de vie sous le signe de la finitude. C'est ce qu'Yves Bonnefoy appelle la présence et que la poésie lui semble avoir pour vocation d'éclairer: d'une part ce sont les réalités extérieures à la conscience qui sollicitent l'attention du poète — souvent sous la forme de l'élément naturel: "J'ai reconnu la primauté du fait d'être sur l'écrit, du dehors sur ma langue toujours trop close".<sup>10</sup> "l'objet sensible est présence (...). Dans la mesure où il disparaît, il impose, il crie sa présence (...)".<sup>11</sup> Celui-ci provoque une "épiphane"<sup>12</sup> à la fois illuminatrice et questionnante; illuminatrice parce que l'objet s'impose dans son évidence, et questionnante parce que s'y entend un appel qui dépasse la seule perception:

*Il ne s'agit pas (...) de la simple apparence, de la texture du monde, mais de ce qui au contraire échappe à la perception, quitte à lui conférer en retour son intensité, son sérieux. Plus volontiers dirais-je aujourd'hui la présence, l'univers au degré de la présence. Et c'est, en un sens, (...) une expérience de l'instant, de sa plénitude sans mémoire.*<sup>13</sup>

Les "grands aspects simples du monde terrestre", comme dit Bonnefoy, sont ainsi très présents dans ses poèmes.

*Objets mystérieux, que je rencontre parfois, dans une église, un musée, et qui me font s'arrêter comme encore à un carrefour. Beaux et graves comme ils le sont, j'en emplis ce que j'ai vu de la terre: mais c'est par un élan qui la dépossède à chaque fois... En vérité, il suffit que quelque chose me touche — et cela peut être la plus humble, une cuillère d'étain, une boîte de fer rouillée dans ses images d'un autre siècle, un jardin aperçu à travers une haie, un râteau posé contre un mur, un chant de servante dans l'autre salle — pour que l'être se clive, et sa lumière, et que je sois en exil.*<sup>14</sup>

Son recueil le plus connu, qui date de 1953 *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* est cependant aussi le plus complexe et hermétique. Son écriture, toujours versifiée mais en vers libre, ira vers plus de simplicité et pour illustrer cette présence des choses illuminées par leur fragilité je citerai un poème de *Début et fin de la neige*:

*A ce flocon*

---

<sup>10</sup> Y. Bonnefoy – *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1980, p. 56.

<sup>11</sup> Y. Bonnefoy – *L'improbable*, Paris, Gallimard, 1980, p. 24.

<sup>12</sup> C'est le sous-titre de la première section d'Egée de Lorand Gaspar, qui part d'une vision de la mer sous le soleil.

<sup>13</sup> Y. Bonnefoy – *Entretiens sur la poésie*, op. cit., p. 58.

<sup>14</sup> Y. Bonnefoy – *L'arrière-pays*, Paris, Poésie/Gallimard, pp. 23-24.

*Qui sur ma main se pose, j'ai désir  
D'assurer l'éternel  
En faisant de ma vie, de ma chaleur,  
De mon passé, de ces jours d'à présent,  
Un instant simplement: cet instant-ci, sans bornes.*

*Mais déjà il n'est plus  
Qu'un peu d'eau, qui se perd  
Dans la brume des corps qui vont dans la neige.*

Au côté d'Yves Bonnefoy on doit évoquer Philippe Jaccottet car lui aussi ne cesse de répondre à un questionnement que lui pose le monde: le regard sur le visible suggère une réalité derrière les apparences, une harmonie perdue que le poète aurait pour tâche de restituer: il évoque un "insaisissable", un "illimité" "que le visible semble tantôt contenir, tantôt cacher, refuser ou révéler"<sup>15</sup> et se fonde sur des "instants inespérés" laissant pressentir une "plénitude à saisir". Mais après l'émerveillement devant, par exemple, un verger en fleurs, s'impose l'interrogation: "Qu'est-ce qui naît à la rencontre du ciel et des yeux?"<sup>16</sup> Dans *Cahier de verdure* (Gallimard, 1990), c'est à partir de la vision d'un cerisier que l'auteur reformule sa double interrogation sur le moteur du poème et sur le mystère de la beauté du monde:

*Je pense quelquefois que si j'écris encore, c'est (...) pour rassembler les fragments, plus ou moins lumineux et probants, d'une joie dont on serait tenté de croire qu'elle a explosé un jour (...) et répandu sa poussière en nous.*

La poésie étant "comme une attention à ce qui semble une parole dite par le monde, et la recherche de la traduction la plus juste de cette parole",<sup>17</sup> le poète doit lutter contre sa vision singulière avec la volonté de ne pas laisser le moi et ses interprétations involontaires, interférer. Il ne reste alors plus que le recours à la simple nomination comme le procédé le plus court pour échapper au piège de l'imaginaire, au piège des mots, que tend tout développement, y compris purement descriptif — car "on est presque aussitôt entraîné à jongler avec les mots"<sup>18</sup>: "sénéçon, berce, chicorée".<sup>19</sup>

Philippe Jaccottet formule le voeu d'une langue transparente. Ainsi rêve-t-il d'une poésie sans image qui ne serait que la dénotation de l'objet-là, et dont il voit le modèle dans le *Haïku*: "Enfin, une poésie sans image. Si précieux que puisse être le rôle de l'image, j'ai dit ici, plus d'une fois, combien je la croyais redoutable (...)", écrit-il après sa découverte émerveillée de l'anthologie anglaise de Haïku par M. R. H. Blyth.<sup>20</sup> Le *haïku* c'est d'abord un langage heureux, sans culpabilité, qui sait apparemment nommer l'imédiateté des choses sans avoir besoin de les ramener à un principe qui leur donnerait sens. Ce court poème dit l'univers sans visée anthropocentriste, "ne dénomme que la

---

<sup>15</sup> "On comprend mieux (...) de quelle sorte de réalisme il s'agit dans la poésie moderne: non pas simplement d'un minutieux inventaire du visible, mais d'une attention si profonde au visible qu'elle finit nécessairement par se heurter à ses limites; à l'illimité que le visible semble tantôt contenir, tantôt cacher, refuser ou révéler", in *L'entretien des muses*, Paris, Gallimard, 1968 p. 304.

<sup>16</sup> Philippe Jaccottet – *À travers un verger*, Montpellier, Fata Morgana, 1975, p. 49.

<sup>17</sup> Philippe Jaccottet – *Cahier, op.cit.*, p. 25.

<sup>18</sup> Philippe Jaccottet – *La semaison* (carnets, 1971, nouv. éd. revue et augmentée), 1984, p. 156.

<sup>19</sup> Philippe Jaccottet – *Cahier, op.cit.*, p. 50.

nature” “déployant à nouveau partout l’énigmatique beauté de l’origine”: “A la forme anthropomorphique de la terre se substitue dans le haïku celle, privé de sens, vide de sens, de ce qui l’a précédé et la suivra dans le monde.”<sup>21</sup> Réussite exemplaire que cet accueil du monde lorsque l’homme et ses fantasmes, ses désirs s’en absentent qui permet à Jaccottet de redéfinir un art poétique idéal:

*Pauvreté, discrétion, effacement sinon abolition de la personne (...), refus aussi de l’intelligence pure, non au profit de l’imprécision des sentiments, des ténèbres de l’inconscient ou d’un quelconque primitivisme, mais pour aboutir à une clairvoyance supérieure, tels sont quelques-uns des éléments de l’état à partir duquel cette poésie, comble de limpidité, devient concevable.*<sup>22</sup>

Moins connu je crois pour vous et dont la notoriété en France s’affirme ces dernières années, Lorand Gaspar exprime également son émerveillement devant la beauté du monde mais rarement sur le mode de l’éloge, plutôt sous celui de l’interrogation comme dans “Epiphanie”. Comme chez Jaccottet, l’inspiration vient de lieux réels, géographiques, porteurs d’histoire. L’oeuvre s’enracine dans le dehors tremplin à une interrogation métaphysique sur l’ordre du monde et la place de l’homme. Avec cette idée qu’il n’est pas possible d’obtenir une réponse:

*Nuits du désert où l’on s’endort les yeux grands ouverts, fasciné par la solitude d’une ampleur qui ne se brise pas, où l’on écoute le rien entrer dans les battements de son cœur. Et la pensée court, vérifie et ne comprend pas.*<sup>23</sup>

Un autre poète, Salah Stétié définit ainsi la position de l’homme et du poète: “L’homme, face à l’univers, se trouve en situation interrogative. Que lui veut-on, et pourquoi ce nid de merveilles, ce nid de vipères?”<sup>24</sup> Or si les religions offrent des réponses, la poésie elle “hésite au seuil de toutes les réponses possibles”.

Dans l’équilibre précaire entre le doute sur la parole et l’éloge du monde, se développe, à la différence d’oeuvres comme celles des aînés glorieux que furent Char ou St John Perse, une poésie hésitante. Si la première veine textualiste dénonçait sans cesse l’installation dans une forme assurée et les prétentions poétiques, notamment celle à donner sens au monde que cette tendance au contraire développe, les poètes du sens eux se défient non de la poésie mais de leur parole toujours ressentie comme inadéquate et insuffisante.

Lorand Gaspar consacre son essai *Approche de la parole* à tenter de définir le phénomène poétique. Malgré l’acuité de l’expérience et l’indéniable nécessité de l’écriture, il en consigne les manques: “Inefficacité de la parole?” s’interroge-t-il.<sup>25</sup> Et l’incurie du langage contamine le poème lui-même; dans *Egée*, l’auteur évoque les “hommes à la parole trouée, saccagée de silence, ici et là inextirpable”,<sup>26</sup> et expérimente l’impossible accord entre les mots et les actes:

<sup>21</sup> Cf. Y. Bonnefoy dans la préface à l’édition des *Haïku* par Roger Munier, 1978.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 130.

<sup>23</sup> “Nuits d’hiver transparentes au désert de Judée, d’une densité, d’une compacité difficile à expliquer. Sentiments de toucher du doigt, d’ausculter les pulsations d’un corps qu’aucun extérieur ne vient limiter”, Lorand Gaspar – *Feuilles d’Observation*, Paris, Gallimard, 1986, p.13.

<sup>24</sup> *L’interdit*, Paris, Corti, 1996, p. 7.

<sup>25</sup> Lorand Gaspar – *Approche de la parole*, Paris, Gallimard, 1978, p. 130.

*Voici, me dit-il, le mortel cerné de toutes parts.  
enserré dans les fils de sa langue, son trépas.*

*Entends sa musique discordante, la bouillie sonore de sa bouche.*

*Vois comme est insensé son dire, en désaccord flagrant avec le sens de son faire, le destin  
qui le porte*

Et Jaccottet:

*Brûler en esprit, tous ces livres, tous ces mots — toutes ces innombrables, subtiles, pro -  
fondes, mortelles pensées. Pour s'ouvrir à la pluie qui tombe, traversée de mouchérons, d'in -  
sectes, à ce pays gris et vert.<sup>27</sup>*

### III. Le néo-lyrisme

Plus récemment, c'est-à-dire à partir des années 1980, apparaît un courant que l'on a pu baptiser "néolyrique". Jean-Michel Maulpoix en est le principal "théoricien" avec des ouvrages comme *La voix d'Orphée*, puis *La poésie comme l'amour* par exemple dont les titres disent assez leur renouement avec la tradition lyrique (Orphée et sa lyre) et les thématiques romantiques (l'amour). Jacques Réda en a favorisé l'émergence notamment lorsqu'il dirigeait la revue *La NRF*. La réaction de cette nouvelle génération se fait surtout contre le privilège accordée à la forme par les mouvements avant-gardistes et textualistes, contre la notion d'expérimentation. S'exprime alors un rejet très net des recherches formelles qui souvent se traduit par un retour au vers régulier. La poésie cherche également à redevenir "lisible" pour le plus grand public, pensant ainsi enrayer la désaffection dont elle tient pour grandement responsable les avant-gardes modernistes. En général l'expression sentimentale est à nouveau à l'honneur ainsi que le sujet personnel dont les années 60 avaient en quelque sorte décrété la mort. Mais sur un mode mineur. En effet cette nouvelle génération lyrique refuse l'ambition exaltée qui a pu exister avant eux, refuse de croire que leur parole peut changer le monde (cf. Rimbaud "changer la vie"). Formellement le vers domine aux dépens du poème en prose, de l'aphorisme ou du fragment. En 1991, J. Réda publie *Lettre sur l'Univers et autres discours en vers français*. Il s'essaie aux divers mètres traditionnels, le poète s'étant déclaré pour un retour au "plus strict des règles" face au désarroi des poètes et du public contemporains.

Frappe également la fluidité de l'écriture, dans un discours suivi qui se déploie sans rupture, la syntaxe de la communication quotidienne n'est plus cassée, la correction grammaticale est de retour et le discours n'offre rien de lacunaire ni d'hermétique.

Au plan thématique la nature y redevient centrale, objet de contemplation comme l'annonce la mention fréquente des saisons dans de nombreux titres comme ces *Poèmes des saisons* de Paul de Roux, le *Calendrier élégiaque* de Jacques Réda ou *La fin des vendanges* d'Hédi Kaddour...

L'attention des poètes se porte sur les instants fragiles du quotidien, sans ambition métaphysique ni volonté emblématique, comme chez les poètes de l'ontologie. Les petits faits quotidiens y sont consignés avec émotion et modestie. C'est un lyrisme sans emphase, plutôt sur le mode mineur, toujours dans la conscience de la fragilité de la voix, conscient aussi de la critique par laquelle il est passé. Ainsi de son ambivalence sont

représentatifs les propos de James Sacré: “J’ai bien l’impression que la poésie ça a toujours été une affaire intime, pour commencer”. Le poète retrace un rapide historique de la poésie jusqu’au romantisme: “enfin le romantisme substitue sa figure du moi à celle des anciens dieux et signe cet extraordinaire renversement en inventant le mot “lyrisme” (...) Rien d’étonnant à ce qu’un tel lyrisme intime, institué à son tour en principe de la poésie (...) ait eu si mauvaise presse (...) Mais en fait plutôt qu’à une vraie contestation du lyrisme, il me semble que c’est à un approfondissement continu de la notion d’intimité qu’on assiste”. Sacré invente la notion de “lyrisme critique” pour désigner une expression de soi qui n’exclut pas la distance critique: “l’opposition entre critique et célébration lyrique est une fausse vue de l’esprit”.

James Sacré exalte l’enfance paysanne en Vendée, encore évoquée dans son récent recueil *Si peu de terre, tout*. Son tout dernier livre *Une petite fille silencieuse* consacré à la maladie puis à la mort de sa fille confirme une tonalité élégiaque revendiquée dès 1972 en plein structuralisme avec *Cœur élégie rouge*. Cependant ce lyrisme inclut sa propre critique, une position toujours distanciée, où le poème réfléchit sur le poème et met bien souvent en scène sa propre genèse:

*A cause du sentiment qui me vient  
Que j’écris pour pas grand chose et sans rien dire  
de si important, trop occupé je vois bien  
D’un tourment tout personnel, à cause de cela soudain  
Je ne sais plus comment continuer, j’essaie  
De voir si des notes prises (petits carnets rouges pleins d’encre et  
de silence obscur)  
Pourraient m’aider à grossir autant que je voudrais  
(Mais pour aboutir à quoi?) ce livre en chantier.  
Tellement peu de projet et je me souviens si mal de tout.  
Continuer c’est pourtant pas comme s’arrêter (mais j’en sais rien non plus),  
Malgré les mots de quelques uns qui font semblant de savoir;  
Le sentiment d’écrire à côté. Des choses dont le contexte échappe à mon poème aveugle.*

Des polémiques assez vives opposent depuis une décennie les nouveaux lyriques et les tenants d’une poésie expérimentale, entre ceux qui chantent et ceux qui déchantent: je citerai ici Jude Stéfán par exemple attaquant les néolyriques comme le retour d’une littérature “conventionnelle et rétrograde”, où “même la poésie professionnelle ressort en beaux vers simples et coulants”.<sup>28</sup> Lui “n’a jamais eu le cœur à chanter”<sup>29</sup> et ne fait pas partie “des heureux” libres de “s’arrêter en route et de chanter leur peine, leur joie”.<sup>30</sup> Ainsi pour lui, “mieux vaut expectorer un cri” et attendre que “l’homme ait fini de chanter en période de vacance”,<sup>31</sup> mais elles tendent à s’atténuer, sans chef de file ni véritable école.

Au terme de cette étude, de ce panorama qui établit trois courants dominants, je voudrais insister sur les limites d’un tel quadrillage. Les oeuvres restent des voix singulières, les plus intéressantes et les plus grandes échappent à de tels clivages. Et tout en

---

<sup>28</sup> *Variété*, Paris, Le Temps qu’il fait, 2000, p. 21.

<sup>29</sup> *Xénies*, Paris, Gallimard, 1992, p. 68.

<sup>30</sup> *Idem*, p. 20.

<sup>31</sup> *Hordé*, p. 151.