

## UN NOUVEAU MONDE ?

(À propos d'Yves di Manno & Isabelle Garron, *Un Nouveau monde, Poésies en France. 1960-2010*, Flammarion, « Mille pages », 2017)

L'ouvrage d'Yves di Manno et Isabelle Garron<sup>1</sup> apporte sur un demi-siècle de production poétique en France une masse considérable d'informations, souvent inédites, qu'elle s'efforce de présenter et d'organiser de façon intéressante. On ne peut qu'être reconnaissant envers ses auteurs pour le travail qu'ils ont accompli et qui a permis à leurs lecteurs de découvrir beaucoup de poètes, d'œuvres et de revues peu ou mal connus. Il leur a valu à sa parution des éloges presque unanimes et mérités, qui demandent cependant à être nuancés. Il a été souvent reçu alors comme une véritable « somme », appelée à devenir un ouvrage de référence. Or, avec le recul, un examen plus attentif fait apparaître des lacunes surprenantes et de sérieuses distorsions, sur lesquelles les critiques sont passés rapidement, comme si elles étaient marginales, et qu'il me semble utile de préciser parce qu'elles peuvent échapper à un lecteur non averti.

Pour qui connaît un peu le champ poétique français, cette somme s'avère bien incomplète et les références qu'elle accumule sont à l'évidence filtrées par les préférences des auteurs, qui ne s'en cachent d'ailleurs pas : malgré les 1500 pages dont ils disposaient, ils ont conçu une anthologie délibérément partielle et partielle, un simple « passage anthologique » (*passim*). C'est sans doute la loi du genre et on ne leur en ferait pas grief s'ils ne prétendaient « combler une étrange lacune » en proposant « un vaste panorama des écritures de poésie en France depuis 1960, tenant compte de leur remarquable diversité<sup>2</sup> » et « un récit répertoriant les étapes majeure » de leur histoire (p. 10). Il n'y aurait sans doute pas lieu d'y revenir, si la critique n'avait jusqu'à présent donné l'impression que cet ambitieux programme avait été honnêtement, si ce n'est complètement, honoré. Or les anthologistes ont exclu de leur sélection nombre d'œuvres importantes et représentatives des « diverses » tendances qui ont animé la vie poétique en France pendant cette période. Ces omissions ne sont bien sûr pas de simples oublis ; ils ne résultent pas d'un manque de place et ne reflètent pas seulement le goût des auteurs mais des parti-pris théoriques et esthétiques, assumés comme tels mais insuffisamment explicités. Je me propose donc de dégager plus nettement certains d'entre eux car ils conduisent à donner une fausse image de la production poétique de la période et de son histoire. Le récit qu'en font les auteurs au fil des chapitres est passablement biaisé et comporte d'« étranges lacunes », qui n'ont rien d'accidentel.

Il serait long et fastidieux de dresser une liste exhaustive des victimes de ce tri sélectif, qui n'accorde droit de cité et de citation qu'à une centaine de privilégiés, à l'œuvre desquels sont

---

<sup>1</sup> Que je désignerai désormais par « les auteurs » ou « les anthologistes » ; il est difficile et il n'est pas souhaitable ici de distinguer leurs contributions respectives à cette œuvre qui est le fruit d'une étroite collaboration. La plupart des citations suivantes seront extraites des textes qu'ils ont rédigés pour introduire les différentes sections de l'ouvrage et pour présenter les poètes dont ils reproduisent les textes ; elles seront accompagnées du renvoi à la page d'où elles sont tirées.

<sup>2</sup> Ambition affichée sur la 4<sup>ème</sup> de couverture de l'ouvrage. Sans doute conscients que le terme de pan-orama n'est guère approprié à l'image sciemment tronquée qu'ils proposent du paysage poétique français, les auteurs lui préfèrent plus modestement celui de « passage » (*passim*), qui connote une étroitesse et/ou une rapidité pourtant difficilement compatibles elles aussi avec le volume de leur ouvrage.

consacrées en général 10 à 20 pages de l'anthologie. Certains des refusés ne sont même pas mentionnés, on cherche en vain leur nom dans l'index final ; d'autres le sont au détour d'une phrase mais aucun extrait de leurs textes n'est reproduit et leur œuvre n'est pas même évoquée ; en guise de lot de consolation, quelques-uns ont droit à une brève notice dans les « bibliographies complémentaires » placées en toute fin de volume. Plusieurs de ces exclusions sont proprement scandaleuses, frappant des figures majeures, qui ont marqué la période et qui ont acquis une notoriété durable et internationale, comme Edmond Jabès, Édouard Glissant ou Philippe Jaccottet. Certaines absences sont pour le moins surprenantes, s'agissant d'auteurs qui ont produit une œuvre importante, tels Roger Munier, François Cheng, Lionel Ray, André Velter ou Antoine Emaz. D'autres sont regrettables, car elles contribuent à déséquilibrer le bilan établi par l'anthologie, en écartant les représentants de courants qui se trouvent ainsi minorés voire occultés. Citons, parmi tant d'autres, en allant des aînés aux plus jeunes : Marcelin Pleynet, Robert Marteau, Pierre Oster, Jean Ristat, Jean-Claude Schneider, Jacques Darras, Dominique Grandmont, Marie-Claire Bancquart, Jean-Marie Gleize, Jean-Michel Maulpoix, Christian Doumet, Benoît Conort, Jean-Pierre Lemaire, Didier Cahen, François Rannou, Pierre-Yves Soucy, Olivier Barbarant, Olivier Domerg<sup>3</sup>...

Tous ces noms dessinent les contours d'une vaste zone blanche ignorée par la « carte » du « territoire » (p. 11) poétique français contemporain dressée par les auteurs, qui est loin d'être panoramique. Leur exclusion n'est nullement le fruit du hasard : elle résulte de choix cohérents, même s'ils sont discutables et dommageables. Il convient donc d'en expliciter les critères esthétiques et les présupposés théoriques. Pour ce faire, je repartirai du titre donné à cette anthologie : *Un nouveau monde*. Il fait attendre une large ouverture sur le monde de la poésie et de la poésie sur le monde. Or cette attente est vite déçue, du fait d'une double restriction, qui affecte le corpus et la conception de la poésie sous-jacente aux choix des anthologistes.

Ils ont décidé de s'en tenir plus ou moins à la production hexagonale, alors qu'un des phénomènes majeurs des dernières décennies a été la montée en puissance des poésies de langue française hors de France. Les auteurs ont estimé qu'elles constituaient « un autre monde », « participant de traditions différentes et suivant chacune sa logique propre » (p. 683), qui n'est précisément pas celle qu'ils entendaient mettre en avant. Il leur était certes difficile, dans les limites (pourtant assez larges) de leur ouvrage, de faire place aux divers contextes spécifiques dans lesquels se sont développées ces écritures francophones, mais cela ne les empêchait pas d'évoquer au moins les relations étroites qu'elles entretiennent avec la poésie franco-française. Cette indifférence contraste avec le rôle qu'ils accordent, à juste titre, aux traductions et notamment à celles de la poésie américaine. Le nom d'Édouard Glissant, pourtant français comme tant d'autres poètes relégués hors champ pour cause de « francophonie », n'est nulle part mentionné, alors que son œuvre a connu depuis 1990 un retentissement croissant en France et hors de France. Si les frontières du territoire couvert par l'anthologie ne s'étendent pas à la Martinique, elles incluent la Belgique ou du moins une partie de la production belge, annexée par les anthologistes parce que compatible avec leur vision de la modernité poétique ; mais pas un mot sur Christian Hubin ou Werner Lambersy par exemple, ni sur la revue *L'Étrangère* qui défend depuis 15 ans une poésie il est vrai étrangère à leurs parti-pris, alors que d'autres revues, plus éphémères, ont droit à de généreux développements. Quant à la poésie suisse, tout aussi proche et intimement mêlée à la poésie française, elle est écartée parce que « nettement plus conventionnelle » (p. 683). Le silence est fait sur Philippe Jaccottet, dont presque toute l'œuvre a été écrite et publiée en France, où elle a conquis un large public, et il n'est pas même fait une

---

<sup>3</sup> J'en passe, et des meilleurs. Une anthologie ne peut bien sûr être exhaustive, mais elle ne saurait être aussi massivement soustractive si elle entend rester fiable et ne pas s'exposer au reproche de sectarisme voire au soupçon de conflit d'intérêt.

seule fois mention du nom de Pierre Chappuis, dont les principaux ouvrages sont édités à Paris depuis un quart de siècle.

Le « monde » auquel se réfèrent principalement les anthologistes est donc celui de la poésie hexagonale. Force est de constater qu'au cours des dernières décennies il est devenu un microcosme, peuplé de nombreux auteurs et éditeurs mais déserté par les lecteurs, éclaté en de multiples « cercles » (p. 1143), « laboratoires » (p. 789, 1090) voire « officines » (p. 1144). Et ce rétrécissement affecte l'entreprise anthologique elle-même qui, dans sa dernière partie, tend à se concentrer sur le catalogue de la collection « Poésie », dirigée chez Flammarion par Yves di Manno. Que son directeur ait souhaité promouvoir ainsi ses auteurs et ses livres est certes compréhensible et à la rigueur admissible, mais cela aboutit ici à leur sur-représentation, aux dépens de trop d'autres auteurs, éditeurs et collections, marginalisés ou tout simplement ignorés<sup>4</sup>.

Cette réduction du champ résulte surtout d'une conception restrictive de la poésie elle-même, qui est essentiellement, aux yeux des anthologistes, un univers de langage. Le « nouveau monde » annoncé par le titre de l'ouvrage est d'abord « un nouveau monde prosodique » (p. 149) ; et lorsque Franck Venaille, dans *La Descente de l'Escaut*, tente une « traversée du territoire », c'est bien sûr d'un « territoire de langage » qu'il s'agit « au premier chef » (p. 478). La relation du poème avec le monde extérieur passe au second plan, et l'on comprend mieux pourquoi une poésie comme celle de Glissant, ouverte au « Tout-Monde », ou celle de Jaccottet, centrée sur le paysage, n'ont pas trouvé place dans cette anthologie. Le monde de la poésie est avant tout pour ses auteurs celui des formes et ils ne cessent d'insister sur « la dimension formelle du travail poétique » (*passim*). Dès lors, il n'est pas surprenant qu'ils privilégient, bien qu'ils s'en défendent, des démarches d'inspiration formaliste ou textualiste.

Ils s'inscrivent ainsi dans le prolongement de « la grande révolution du moderne », qui « reste l'armature principale » de leur ouvrage (p. 683), quitte à en rejeter certains des acteurs les plus influents, comme le surréalisme, accusé d'avoir « longtemps discrédité l'idée d'une redéfinition des formes poétiques » (p. 68), ou Tel Quel, coupable d'avoir cédé au démon de la théorisation. Même s'ils évoquent ici ou là une rupture entre le moderne et le contemporain, ils n'apportent guère d'arguments à l'appui de cette hypothèse, évitant prudemment d'aborder la question du postmoderne. Ils restent en effet fidèles au principe fondateur de l'art moderne, qui est le primat de la forme sur la substance de l'expression. « L'invention formelle » (p. 68) est pour eux le critère essentiel de la modernité poétique. Bien qu'ils se montrent souvent critiques à l'encontre des avant-gardes et des « néo avant-gardes », ils perpétuent ce culte du nouveau qui est un des articles de foi du credo moderniste, dont le théoricien, Harold Rosenberg, est d'entrée cité avec éloge (p. 12). Il n'y a donc dans cette posture rien de bien nouveau et elle fait peu de cas de la remise en cause de la logique moderniste qui a marqué le dernier quart du 20<sup>e</sup> siècle. Le modernisme, qu'il ne faut pas confondre avec la modernité (définie par Baudelaire comme l'alliance de la mode et de l'éternité), se caractérise par la valorisation exclusive et la recherche systématique de la nouveauté. Cette quête du nouveau pour le nouveau a fini par montrer ses limites et, dans les années 1980, beaucoup d'artistes, d'écrivains et de philosophes ont refusé de proroger une surenchère devenue stérile et ont éprouvé le besoin de revisiter et de réévaluer la tradition.

---

<sup>4</sup> Citons parmi tant d'autres, les collections « Poiesis » (La Lettre volée), « L'extrême contemporain » (Belin) ou « Poésie » (Gallimard), les éditions Lettres vives, Arfuyen ou Cheyne dont les auteurs sont sans doute jugés trop lyriques, intellectualistes ou spiritualistes...

Ce tournant majeur dans l'histoire de l'art, de la littérature et des idées a également affecté l'évolution de la poésie française. Dans les années 1980, une nouvelle génération de poètes, encouragés par l'exemple de certains de leurs aînés, qui s'étaient tenus à l'écart des mouvements d'avant-garde, a rouvert des questions qui avaient été refoulées au cours des deux décennies précédentes. Ils ont notamment souhaité rendre au monde et au sujet la place qui leur revient dans le poème et qui avait été minorée voire déniée par une poétique et une pratique d'inspiration formaliste ou textualiste. Les auteurs de l'anthologie ne veulent voir dans cette évolution qu'une régression fâcheuse, « une tendance » qu'ils n'hésitent pas à « qualifier de réactionnaire » (p. 1087), visant à « la restauration pure et simple de la poésie d'avant-hier » (1147). Ce qu'on a appelé le « nouveau lyrisme », en particulier, n'est à leurs yeux qu'un « néo-lyrisme » (p. 833), « un retour aux valeurs ancestrales d'un lyrisme superficiel », « hostile à toute velléité de bouleversement formel » (p. 833). Les représentants de ce courant, qui a joué un rôle important, sont donc écartés du top 100 établi par l'anthologie.

Peut-on prétendre dresser un inventaire de la poésie française contemporaine et en raconter l'histoire, en escamotant ainsi une partie significative de sa production et en élidant une des étapes de son évolution ? Y aurait-il encore en poésie, comme jadis en politique, un « sens de l'Histoire », qui permettrait de reléguer dans ses marges ceux qui s'en écartent ? Ceux-là mêmes qui « résistent » (p. 789) vaillamment à cette prétendue « réaction » poétique, ne sont-ils pas à leur manière passésistes, dans « leur fidélité aux tentatives de nouveauté » (p. 791), quand ils reprennent des procédés en vigueur dans les premières décennies du 20<sup>e</sup> siècle et qui ont perdu depuis la valeur subversive qu'ils avaient alors ? Prisonniers d'un modèle théorique qui remonte aux années 1960 et 1970, qu'ils considèrent comme l'âge d'or de la poésie française<sup>5</sup>, les anthologistes sous-estiment des phénomènes qui se sont fait jour depuis 1980 et qui ont contribué au déclin du textualisme et du formalisme qui avaient dominé la scène poétique française au cours des deux décennies précédentes : notamment la réhabilitation et la redéfinition du lyrisme, une plus large ouverture au monde, et la recherche d'une « nouvelle oralité<sup>6</sup> ».

La résurgence du lyrisme, durablement tenu pour suspect en France par le poétiquement correct, est saluée par les auteurs de l'anthologie, mais ils voient dans certaines de ses manifestations « un retour pur et simple aux épanchements les plus éculés, alors que l'un des efforts les plus constants de la poésie, au 20<sup>e</sup> siècle, aura justement été d'échapper à tout ce qui relève de la complainte, des états d'âme ou de la plus triviale expression de soi » (p. 1355). Or l'un des soucis majeurs de la plupart des « néo-lyriques », que les anthologistes ont bannis de leur sélection, a été d'éviter la confession autobiographique et l'effusion sentimentale, à l'encontre desquelles ils ont fait preuve d'une vigilance critique. Le « nouveau lyrisme » ne cherche pas à exprimer l'identité et l'intériorité d'un moi narcissique mais une intime altérité : celle d'un sujet qui se découvre autre à travers les mots et les choses. L'anthologie fait bien place à ce que ses auteurs appellent un « lyrisme réinventé » (p. 833), dans une section qui réunit quelques grandes voix de la poésie française contemporaine, mais ce renouvellement, tel qu'ils l'interprètent, s'apparente souvent à un reniement des fondements même de tout lyrisme : celui-ci ne s'avère admissible qu'à condition d'être « contrarié » (p. 834), expurgé de toute composante subjective par une vigoureuse « application » du « détergent objectiviste » (p. 716) et « dégagé des formules de l'ancien chant » (p. 834) au profit des « formes nettoyées d'aujourd'hui » (p. 1325),

<sup>5</sup> « La décennie des années 1970 apparaît bien comme la plus riche et la plus inventive en matière de renouveau poétique, au sein du demi-siècle que traverse notre récit » (p. 467).

<sup>6</sup> L'expression a été notamment mise en avant par André Velter, qui a réuni sous le titre *Orphée studio* une anthologie de textes faisant entendre la « poésie d'aujourd'hui à voix haute » (parue dans la collection « Poésie », Gallimard, 1999).

grâce à un langage « dégraissé » (p. 780) et à « un travail de précision, de montage et de démontage » de la « mécanique lyrique<sup>7</sup> » (p. 789), apte à produire, avec l'aide d'une bonne « caisse à outil » (p. 1005), « un objet » (p. 1143) aussi « neutre » que possible (*passim*). Le lyrisme que les anthologistes entendent ainsi promouvoir reste compatible avec l'objectivisme et le textualisme. Ce qui compte à leurs yeux dans un poème, fût-il lyrique, c'est la part qu'il fait à l'*expérimentation* formelle (p. 68), qui permet de mettre à distance l'*expérience* dont il est issu.

Or beaucoup de poètes lient aujourd'hui encore étroitement l'aventure de l'écriture à une expérience tout à la fois esthétique et existentielle, qui n'est pas purement intérieure : elle est à entendre, selon l'étymologie, comme une traversée qui fait sortir de soi le sujet lyrique pour le porter à la rencontre des autres et du monde, — une « expérience extérieure » (p. 974). Cette ouverture sur un dehors qui peut prendre divers aspects me semble s'être affirmée de plus en plus nettement depuis les années 1990, au cours desquelles ont paru nombre de recueils dans le titre desquels figure le mot *monde*<sup>8</sup>, qu'on retrouve dans l'anthologie, mais entendu le plus souvent comme « le monde de la poésie » (p. 29). Son ouverture au monde extérieur y est assez peu représentée, du fait notamment de l'exclusion des poésies « francophones », et trop peu commentée, à l'exception notable des dernières sections de l'ouvrage, consacrées aux représentants des générations les plus récentes. Pour beaucoup d'entre eux, comme jadis pour Théophile Gautier, « un monde existe<sup>9</sup> » et il est présent dans leurs textes sous des formes variées, qui ne relèvent pas toutes de l'objectivisme, privilégié par les anthologistes. On remarque en particulier le renouvellement d'une poétique du paysage, qui n'est pas réservée aux héritiers de Philippe Jaccottet mais se trouve au cœur de démarches très différentes, comme celle d'Olivier Domerg, d'inspiration plutôt pongienne.

Yves di Manno et Isabelle Garron remarquent d'ailleurs à juste titre dans plusieurs œuvres significatives de cette dernière période l'insistance d'un tropisme géographique ou géo-poétique, et ils en viennent à parler d'un « amour des lieux » (à propos d'Ariane Dreyfus, p. 1313), d'un « paysage intérieur » ou d'une « poésie de l'eau » (à propos d'Eric Sautou, p. 1332), qui paraissent bien éloignés de la « neutralité » qui semblait jusqu'alors être la règle d'or de la modernité poétique. On assiste même à l'apparition d'un nouveau sentiment de la nature<sup>10</sup>, qui s'écarte du lyrisme romantique et se rapproche parfois de l'*ecopoetry*, trop oubliée parmi les sources américaines de la poésie contemporaine.

L'émergence d'un nouveau lyrisme est allée de pair avec celle d'une « nouvelle oralité », qui s'exprime elle aussi de multiples façons et qui, passant outre la méfiance longtemps professée en France à l'encontre du « phonocentrisme », met l'accent sur le lien qui unit la poésie à la voix, voire au chant et à la musique. Les auteurs de l'anthologie se montrent très critiques à l'encontre de ses manifestations les plus spectaculaires (les performances) ou les plus populaires (la chanson, le slam...), qui témoignent selon eux d'une soumission fâcheuse aux valeurs et aux usages des médias et d'une société du spectacle. Mais l'oralité poétique ne se réduit pas à la performance orale : elle s'inscrit dans le texte lui-même, notamment par le travail des rythmes et des sonorités et elle a pu apparaître à plus d'un comme un « remède à

<sup>7</sup> « La mécanique lyrique » est le titre donné par Olivier Cadiot et Pierre Alferi au premier numéro de la *Revue de littérature générale*, qui n'a eu que deux livraisons (1995-1996) et à laquelle l'anthologie consacre plusieurs pages (p. 1091-1095).

<sup>8</sup> J'en ai dressé une liste non exhaustive dans *Paysage et Poésie* (Corti, 2005, p. 159).

<sup>9</sup> C'est le titre d'un recueil de Stéphane Bouquet (Champ Vallon, 2002), auteur bien représenté dans l'anthologie (p. 1363-1375).

<sup>10</sup> Auquel la revue *Zone sensible* a consacré en 2015, dans son deuxième numéro, un dossier intitulé « Quel sentiment de la nature ? ».

l'abstraction formelle » (p. 745) que dénonce entre autres Jacques Darras, dont les textes sont absents de l'anthologie bien qu'ils doivent beaucoup à la poésie américaine et présentent souvent des formes assez peu conventionnelles, pour donner à entendre le chant du monde.

Le chant, qui est intimement lié à la notion même de lyrisme, a été un moment proscrit de la poésie française, qui se devait de déchanter pour dire le désenchantement du monde. « (R)ouvrir le chant<sup>11</sup> » ne signifie pas reconduire les formes traditionnelles ni céder à l'illusion lyrique : un des poètes qui avait le plus de raisons de déchanter et qui a été le plus novateur, Paul Celan, écrivait : « Il y a encore des chants à chanter<sup>12</sup> ». Il est regrettable que l'anthologie fasse le silence sur les multiples tentatives qui se sont récemment fait jour pour ouvrir au chant des voi(es)/x poétiques nouvelles, comme les vocalises d'Alain Duault, les livrets d'opéra d'Olivier Cadiot ou les chansons de Pierre Alferi. Les scènes où se produit la voix du poème ne sont pas toutes des « estrades », sur lesquelles le poète « chercherait à briller sous les feux d'une rampe largement imaginaire » (p. 1336). Il existe un théâtre poétique, comme celui de Valère Novarina, dont les textes auraient mérité un « passage anthologique » : n'y aurait-il de « théâtre » que « typographique » (p. 15) ? Quant aux lectures publiques, qui se sont développées en France au cours des dernières décennies, elles ne relèvent certes pas du spectacle mais du besoin de rétablir entre le poète et ses lecteurs une communication vitale, à laquelle le livre seul peine aujourd'hui à suffire.

C'est dans les pays où la tradition orale est restée vivante que la poésie a gardé une large audience. Elle pourrait la retrouver dans notre pays, pour peu que les poètes fassent un effort pour aller vers leur public, et tienne compte de ses attentes, sans pour autant céder à la démagogie, au lieu d'écrire pour leurs pairs au risque de succomber à l'élitisme ou au snobisme. La communication poétique suppose entre l'horizon d'attente de l'auteur et celui de ses lecteurs un minimum de points de contact, grâce auxquels leurs horizons s'échangent et se changent mutuellement. Faute de cela, chacun reste dans son monde, au lieu de faire émerger un nouveau monde commun, dans lequel la poésie aurait de nouveau sa place. L'attitude à laquelle semblent au contraire adhérer les auteurs de l'anthologie, et qui n'est pas nouvelle, consiste à « maintenir l'écart que la poésie souligne, depuis la fin du 19<sup>e</sup> siècle, face à ce qui continue de s'écrire dans un registre plus étroitement littéraire » (p. 795). Si les œuvres qu'ils promeuvent « n'ont pour l'essentiel plus grand-chose à voir » « avec l'idée même que la plupart des gens se font de la poésie » (p. 10), il n'est pas étonnant que « la plupart des gens » se détournent de la poésie ou aillent la chercher ailleurs, dans la chanson, le cinéma ou le roman, vers lesquels se tournent parfois les poètes eux-mêmes, en mal de lecteurs.

Michel Collot

---

<sup>11</sup> C'est le titre d'un recueil d'André Velter, sous-titré : *partitions* (Le Castor astral / Écrits des forges, 1994).

<sup>12</sup> Paul Celan, « Soleil-filaments », dans *Choix de poèmes*, « Poésie », Gallimard, 1998, p. 234-235.