

## AVANT-PROPOS

J'ai emprunté le titre de ce livre à Baudelaire : « Pour piquer dans le but, de mystique nature, / Combien, ô mon carquois, perdre de javelots ? » demandait-il d'un air narquois<sup>1</sup>. L'image m'a paru convenir à l'avant-garde, qui s'est conçue à la fois comme une mystique du nouveau et comme une guerre dans laquelle les œuvres servent de projectiles offensifs. Beaucoup de ces efforts se perdent, mais l'important est le mouvement vers l'avant qu'ils impriment à leur temps. Les années 1960-1980 ont été celles de ma formation et du début de ma vie intellectuelle : je leur dois une passion pour la théorie qui n'est pas retombée, et qui me fait considérer avec tendresse, quand je parcours les vieilles revues, jusqu'aux élucubrations de Guy Scarpetta ou de Jean-Claude Montel. L'avant-garde est aussi une jeunesse de l'esprit.

Il ne sera pas question ici de théorie mais de poésie. Ce livre est le second volume d'une histoire de la poésie récente en France, après un premier consacré à *La Poésie de l'après-guerre*<sup>2</sup>. De l'un à l'autre une continuité s'impose. Certains acteurs, comme Yves Bonnefoy ou Philippe

1 Charles Baudelaire, « La mort des artistes », *Les Fleurs du mal*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 120.

2 Michel Murat, *La Poésie de l'après-guerre. 1945-1960*, Paris, José Corti, 2022.

Jaccottet, poursuivent leur œuvre et accèdent à la notoriété. Edmond Jabès, de poète francophone égyptien devenu juif littéraire, forme un trait d'union entre les deux périodes. Les propositions théoriques formulées au lendemain de la guerre continuent de nourrir le débat : de la *Lettre sur l'humanisme* de Heidegger à *L'Écriture du désastre* de Blanchot, de la consécration de Hölderlin à la redécouverte du groupe d'Iéna, on voit essaimer les thèses du romantisme spéculatif. La sociologie du champ littéraire n'est pas bouleversée ; l'emprise des éditions Gallimard, un moment ébranlée par l'interdiction de *La N.R.f.*, s'exerce à nouveau sur les lettres françaises dont elles forment le pôle central.

Pourtant lorsque *Tel quel*, après des débuts hésitants, remet l'avant-garde à l'ordre du jour, c'est une vraie mutation qu'on observe. La revue a servi de porte-drapeau ; elle était portée par un mouvement plus large de réflexion critique, et par un désir de révolution d'abord diffus, puis insistant, puis explosif, qui n'a abouti à rien sur le plan politique, mais qui au fil des ans a changé nos comportements et nos mœurs. La production de l'époque en est colorée comme par une injonction qui s'imposait à tous.

Ce n'est pas le seul déplacement. Dans la période de l'après-guerre la poésie était *en situation* dans l'histoire, obligée de repenser l'humain sur un fond de ruines et de terreur. Elle était aussi, après un épisode de compromission avec l'ennemi, confrontée aux bouleversements de l'identité nationale, dont la littérature est en France l'emblème et le depositaire. L'émergence au sein de l'espace colonial de voix de poètes indigènes a été un événement majeur, qui apparaît rétrospectivement comme un prélude aux combats de la décolonisation. À cet égard l'arrivée au pouvoir du général de Gaulle et la fin de la guerre d'Algérie représentent un tournant. Le mythe national français est pris en charge par un pouvoir qui tire sa légitimité de la Résistance.

## AVANT-PROPOS

L'ambition impériale est reversée dans le domaine culturel sous le nom de francophonie. Après les indépendances, tandis qu'une littérature francophone prend son essor dans le roman, ces questions disparaissent pour longtemps du monde intellectuel ; le Vietnam efface l'Algérie. Le futur des élans révolutionnaires fait table rase du passé douloureux et coupable qui pesait sur la conscience nationale, et qui referra surface à la fin des années 1970.

Les années 1960-1980 voient la poésie se retourner vers elle-même, dans une revendication d'autonomie que réaffirme, contre la littérature engagée, le programme initial de *Tel quel*. Cette période peut être qualifiée comme celle d'une poésie *expérimentale* : dans l'expérience de langage se conjuguent l'affirmation d'autonomie et le désir du nouveau. Mallarmé en avait donné l'exemple sur tous les plans : travail du vers, mise en page, réflexion critique. Le premier volume de sa correspondance, avec les lettres de Tournon qui contiennent la formulation la plus claire de sa poétique, paraît en 1959 ; en 1980 Mitsou Ronat et Tibor Papp publient une édition du *Coup de dés* qui met en évidence l'invention typographique<sup>3</sup>. Alors que Rimbaud planait sur l'époque précédente, c'est Mallarmé qui ferme l'horizon, d'un bout à l'autre de cette période.

Le passage de Rimbaud à Mallarmé montre que d'une avant-garde à l'autre le statut de la poésie a changé. Pour les surréalistes la poésie était « le réel absolu » : une forme accomplie de la vie, le contraire de la littérature. Dans les années 1960 cette idée se perpétue, mais elle a perdu son tranchant. La poésie, pour l'essentiel, retourne à la littérature, et même à son genre propre. Les événements qui

3 Stéphane Mallarmé, *Correspondance. I, 1862-1871*, Paris, Gallimard, 1959 ; *id.*, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, édition mise en œuvre et présentée par Mitsou Ronat, réalisée par Tibor Papp, Paris, Change errant/d'atelier, 1980.

l'affectent concernant ses moyens d'expression dans ce qu'ils ont de plus spécifique. L'histoire que je retrace est dans une large mesure une histoire du vers ; c'est aussi une histoire de la mise en page du poème, dont les données initiales sont fournies par Mallarmé et par Reverdy. C'est pour une moindre part une histoire de la prose, car la prose est en quelque sorte prise dans le poème, toujours envisagée dans sa différence avec le vers. C'est une histoire des images – de l'amour et du refus des images, du désir et de l'impossibilité de s'en passer. Cette histoire se nourrit d'un dialogue avec la tradition lyrique – les élégiaques latins, les troubadours, les baroques, les modernes, et chez Jacques Roubaud, jusqu'aux anthologies impériales du Japon. Nous ne sortons pas de la poésie.

Pour autant c'est bien l'avant-garde qui donne la couleur du temps. La visée politique qui caractérise celle-ci n'y est impliquée que de façon indirecte, par un accord de principe. Même les interventions de Denis Roche ne sont politiques que dans la mesure où elles contribuent à la *théorie d'ensemble* de *Tel quel*, et pour un temps limité, puisque Roche se sépare du groupe avant l'épisode maoïste ; dans leur ordre elles ne s'en prennent à rien d'autre que l'insitution poétique. Mais les composantes d'une esthétique d'avant-garde sont représentées chez tous les poètes importants de cette période. Trois jouent un rôle essentiel : la subversion, où se manifeste une intention critique à l'égard des formes, des topiques et des genres existants (c'est celle qui touche le plus au politique) ; l'invention de formes nouvelles, qui peut prendre l'allure d'un constructivisme systématique ; la spéculation, qui met la poésie en rapport avec elle-même et avec les autres modes de la pensée. Ces trois dimensions sont difficilement séparables, mais leur équilibre varie. Chez Denis Roche, le plus typiquement avant-gardiste, la subversion est à l'honneur ; *Trente et un*

*au cube* de Jacques Roubaud est un chef-d'œuvre constructiviste ; *État* d'Anne-Marie Albiach est un livre hautement spéculatif (et formellement très original). Mais aussi bien l'œuvre entière de Michel Deguy est spéculative ; celle d'André du Bouchet est vouée à la mise au point d'une manière d'écrire dont dépend toute approche du réel ; celle de Jude Stéfan à l'invention d'un vers qui lui soit propre. Même Jacques Réda, le plus attaché au monde ancien, a travaillé à un renouvellement de la tradition. Je me situerai donc dans ce cadre d'ensemble, sans me soucier de définir ce qu'est l'avant-garde ni de vérifier, à propos de chaque poète, si cette étiquette lui convient ; mieux vaut qu'une leçon se dégage de l'étude des œuvres.

Dans cette période l'avant-garde est indissociable du développement de la théorie et du renouvellement du discours critique : ce furent de brillantes années pour les intellectuels français. Mais l'histoire de la poésie n'interfère que peu avec celle de la théorie. Certes Sollers s'est efforcé de promouvoir Denis Roche tant que celui-ci restait dans sa ligne. Michel Deguy, qui a dirigé le Collège international de philosophie, a engagé avec ces nouveaux maîtres à penser une collaboration active ; il a été l'ami de Derrida, qui lui a tardivement consacré une étude<sup>4</sup>. Mais dans les livres qui ont compté, Blanchot parle de Jabès et de Bonnefoy, Derrida parle d'Artaud et de Jabès, Lacan parle de Gide et de Duras. Lévi-Strauss analyse avec Jakobson des sonnets de Baudelaire. Barthes ne s'est intéressé qu'au *haiku* comme « préparation du roman ». La révolution du langage poétique qu'attend Julia Kristeva a déjà eu lieu, sous

4 Jacques Derrida, « Comment nommer », *Le Poète que je cherche à être, Cahier Michel Deguy*, dir. Yves Charnet, La Table ronde / Belin, 1996, p. 182-207. Deguy est l'auteur de la première grande étude sur Derrida, « Husserl en seconde lecture », *Critique*, n° 192, mai 1963, p. 434-448.

les noms de Mallarmé et de Lautréamont. Pour la poésie dont ils sont contemporains, les grands noms de la *french theory* forment une toile de fond – mais en trompe-l'œil.

Autant que les maîtres à penser, les machines à écrire doivent être tenues à distance. J'emploie ce terme dans une double acception. La première appartient à la tradition de l'avant-garde : il s'agit des procédés de composition mécanique expérimentés par dada et le surréalisme, sous forme principalement de l'automatisme « psychique » (pulsionnel) et du collage ; dans ces procédés l'aléatoire n'intervient pas en tant que tel, mais sous forme de hasard objectif, par l'effet d'une corrélation entre le monde empirique et le désir humain. Ces découvertes ont été assimilées ; elles font partie du langage de la poésie moderne et de son arsenal critique à un moment où le surréalisme historique est encore bien présent (Breton meurt en 1966). Elles venaient d'être réactivées de façon radicale par Brion Gysin et William Burroughs sous le nom de *cut-up*. Mais celui-ci laisse peu de traces dans la poésie française des années 1960 ; même chez Denis Roche, qui peut sembler le plus proche, c'est l'automatisme surréaliste qui reste le point de référence. L'autre perspective est celle de procédés stochastiques, agissant de manière combinatoire, indifférents au sujet psychique et à la topique mise en œuvre. Un modèle en est fourni par Raymond Queneau en 1961 avec *Cent mille milliards de poèmes*, dont la combinatoire s'applique à un sonnet. Il se présente comme un ingénieux dispositif (réalisé par Massin) de feuillets et de languettes, dont le caractère artisanal contraste avec l'abstraction mathématique dont le texte est le produit. Créé en 1960 par Queneau et François Le Lionnais, l'OuLiPo (ouvroir de littérature potentielle) s'est efforcé de faire de la littérature à contraintes un genre, et de la promouvoir. Il a mené une activité presque clandestine jusqu'à ce que la publication

en 1973 de *La Littérature potentielle*, puis le succès de *La Vie mode d'emploi* de Perec en 1978, le mettent en pleine lumière. Il ne sera ici question de l'OuLiPo qu'indirectement, en fonction de Jacques Roubaud. La mathématique des ensembles, les règles d'agencement et la combinatoire sont au cœur de l'œuvre de Roubaud ; on peut le considérer, avec Perec, comme le principal représentant de ce groupe qu'il a rejoint en 1966. Toutefois les livres originaux de Roubaud ne relèvent pas d'une littérature à contraintes ; ils en manifestent l'esprit sans se soumettre à leurs procédures. Je n'examinerai pas ici la part proprement oulipienne de son travail, dont le massif principal est le cycle romanesque d'*Hortense*.

À la différence de la précédente, la poésie de cette période est peu préoccupée de se définir comme poésie française. On n'y trouve pas l'équivalent de la promotion par Aragon des formes « nationales » ni du geste de Ponge intitulant un article « Nous, mots français ». Les données sociologiques ne varient guère, toujours marquées par la domination d'un « centre » parisien sur des « marges » européennes ou exotiques, à l'exemple de Michaux vivant à Paris et publiant chez Gallimard. Mais les prétentions à l'universalisme sont en recul, bien qu'elles animent encore la francophonie ; l'esprit des avant-gardes, même quand il n'est pas dominé par le marxisme, est internationaliste.

Ce qui marque en revanche ces années est ce qu'Abigail Lang a nommé la *conversation transatlantique*<sup>5</sup>. Je renvoie à son ouvrage pour l'analyse de ce phénomène qui ne concerne pas seulement la traduction réciproque, mais inclut des formes plus inventives de collaboration. La plupart des poètes dont je parle y ont contribué : Denis Roche a traduit et publié Ezra Pound ; Deguy et Roubaud

5 Abigail Lang, *La Conversation transatlantique. Les échanges franco-américains en poésie depuis 1968*, Dijon, Les Presses du Réel, 2021.

ont constitué l'anthologie *Vingt poètes américains* ; Anne-Marie Albiach, qui a vécu à Londres, s'est attaquée à l'œuvre la plus difficile de toutes, *A* de Louis Zukofsky ; Emmanuel Hocquard a créé le « bureau sur l'Atlantique », une entreprise de traduction et d'édition collective consacrée principalement aux Américains : son vœu était de faire entendre une « poésie américaine en français », qui ne serait ni d'une langue ni de l'autre, mais dans l'espace entre les deux. Le littéralisme de Charles Reznikoff, dont Roubaud a traduit en partie *Testimony*, a fourni un modèle dont l'influence a été décisive jusqu'à l'heure actuelle.

Je tenterai d'ouvrir deux autres fenêtres vers l'extérieur. L'une donne sur la poésie japonaise classique, qui entre de façon originale dans la composition des recueils de Roubaud et lui fournit une matrice de formes. L'autre concerne la traduction de Paul Celan, qui fut, à l'initiative d'André du Bouchet, une des entreprises marquantes de la revue *L'Éphémère*. Dans ce cas encore, il ne s'agit pas seulement de traduction, bien qu'un débat important sur la traduction soit parti de là. Celan est le plus grand poète de langue allemande du second XX<sup>e</sup> siècle, celui dont la poésie répond à la barbarie du temps. Son œuvre met en jeu notre rapport à la culture allemande et avec l'héritage du romantisme, que le nazisme a compromis, de même que la langue allemande est devenue celle des bourreaux. Celan a vécu et travaillé à Paris, traduit des poètes français ; son dialogue avec Adorno et sa rencontre avec Heidegger se répercutent en nous ; c'est un honneur qu'il fasse partie de notre histoire.

Mon ouvrage comprend trois parties, dont chacune présente une construction différente. La première s'intitule « La seconde crise de vers » : je reprends à Jacques Roubaud cette expression suggestive. Le travail de destruction et



de réinvention du vers, après une stase marquée par le vers libre des surréalistes, réunit Denis Roche et Jacques Roubaud dans une entreprise commune, avec des visées contraires. Le commentaire par Roubaud des procédés de subversion de Denis Roche les inscrit dans une histoire globale des formes et en fournit une clé d'interprétation. C'est pourquoi cette partie se présente comme une double monographie : une étude sur Denis Roche précédant une étude sur Roubaud, les deux étant liées par ces fortes charnières historiographiques. Sur un autre plan, les deux poètes ont en partage un rapport avec la photographie, professionnel pour le premier, indirect et plus intime pour le second. Ils apparaissent tous deux dans le dernier moment, mélancolique et poétique, de la photographie indicielle que le numérique a renvoyée dans le passé.

La deuxième partie, intitulée « Contrefeux », montre comment les acteurs traditionnels du genre, ceux qui occupaient des positions dominantes, ont réagi face au succès des avant-gardes et repris à leur compte le mot d'ordre d'innovation. Un premier chapitre s'appuie sur la politique éditoriale de Gallimard et du Mercure de France, et décrit les actions entreprises pour le compte de Gallimard par Georges Lambrichs dans la collection « Le Chemin », puis dans les *Cahiers du chemin* qui l'accompagnent de 1967 à 1977. De cet ensemble ressortent trois poètes auxquels je consacre une étude : Michel Deguy, Jude Stéfan et Jacques Réda. Deguy est le principal représentant de la postulation théorique qui travaillait alors la poésie ; Jude Stéfan, inventeur d'une manière et d'un monde hautement personnels, représente un point limite de l'idiosyncrasie poétique ; avec Jacques Réda, c'est le rapport avec les formes et les thèmes urbains de la tradition moderne qui est déterminant. Un second chapitre est consacré à *L'Éphémère*, qui sous l'enseigne de Maeght fut de 1967 à 1972 la plus belle revue de

cette période. Après un passage par Louis-René des Forêts, dont *Les Mégères de la mer* ont paru en dehors de la revue qu'il dirigeait, je m'attache à deux aspects de *L'Éphémère* dans lesquels André du Bouchet joue le premier rôle : le dialogue avec Alberto Giacometti et les traductions de Paul Celan. La poésie s'y confronte avec son dehors, visuel et langagier, et au-delà, avec le réel dont elle est issue et dont elle cherche sans fin à s'approcher.

La dernière partie emprunte son titre, « L'ablatif absolu », à un livre de Michel Couturier. Elle traite d'un courant plus souvent qualifié de « modernité négative », incarnation d'une avant-garde à la fois radicale et restreinte ; le fil conducteur de cette étude est la question du littéralisme en poésie. Elle se décline en quatre brefs chapitres. Le premier traite de deux maîtres effacés, Roger Giroux, qui fait le lien avec la période précédente, et Michel Couturier. Le second, « Quatre sibylles », forme un développement à part. Consacré à quatre femmes qui ont publié dans cette période, de manière très marginale comme Sophie Podolski, ou jouant un rôle central comme Anne-Marie Albiach, toutes patronnées par des hommes, il montre dans quelles conditions et à quel prix, dans ce moment-là, une femme pouvait être reconnue comme poète d'avant-garde. Le troisième confronte Claude Royet-Journoud et Emmanuel Hocquard autour de l'idée d'un refus de l'herméneutique, et montre comment Hocquard, en rompant avec l'idée de l'absolu et en dédramatisant le jeu, inaugure une période nouvelle. Le dernier chapitre est consacré à la lecture publique de poésie, dont Royet-Journoud et Hocquard ont été, à côté de Jacques Roubaud, les principaux promoteurs en France. La restitution à la poésie de son espace sonore est un événement majeur de la fin de cette période, déterminant pour l'avenir.

Si une borne chronologique peut être fixée en amont, l'année 1960 étant à la fois celle du Nobel de Saint-John Perse et de la naissance de *Tel quel*, l'année 1980 ne permet qu'une approximation. J'ai essayé de constituer des ensembles cohérents, autour d'une entreprise commune (chose facile pour les revues), ou bien au sein d'une œuvre qui se poursuit. Le seul cas où je déborde franchement sur la période suivante, celui d'Emmanuel Hocquard, se situe à la fin de ce parcours.

Excepté dans le dernier chapitre, le lecteur averti ne fera pas ici de découverte. Les auteurs que j'aborde sont considérés comme canoniques, et ont été largement commentés. Cinquante ans s'étant écoulés, il me semble que leur importance n'est guère discutable, mais leur place dans une histoire de la poésie n'est pas établie; c'est à l'évaluer que tendent mes efforts. Je n'ai pas cherché à dresser un panorama, préférant choisir quelques objets et les mettre en lumière<sup>6</sup>. Mais je voudrais m'expliquer sur certaines absences.

La plus regrettable est celle de la poésie sonore. Mais il aurait fallu lui consacrer un livre à part entière<sup>7</sup>. Il s'agit incontestablement d'un phénomène d'avant-garde. Les années 1960 sont marquées par la convergence du travail de Bernard Heidsieck sur la « poésie-action » et les esthétiques urbaines, avec celui d'Henri Chopin et de François Dufresne, consacré à la voix et à la physiologie du son. Un

6 Pour des informations plus détaillées on consultera : Michel Jarrety, dir., *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, P.U.F., 2001 ; Yves di Manno et Isabelle Garron, *Un nouveau monde. Poésie en France 1960-2010*, Paris, Flammarion, 2017.

7 Sur cette question, voir Céline Pardo, *La Poésie hors du livre, 1945-1965. La poésie à l'ère de la radio et du disque*, Paris, PUPS, 2014 ; Cristina De Simone, *Proférations ! Poésie en actions à Paris 1946-1969*, Dijon, Les Presses du Réel, 2018 ; Jean-Pierre Bobillot, *Poésie sonore. Éléments de typologie historique*, Reims, Le Clou dans le fer, 2009.

courant de poésie sonore se développe, en relation étroite avec les poètes américains de la *beat generation*, et avec les artistes du mouvement Fluxus. Mais ce courant reste presque autonome, parallèle à la poésie écrite, en marge du genre et des débats qui l'animent. La poésie sonore, bien que contemporaine des avant-gardes textuelles, est une autre avant-garde. Son histoire passe par Apollinaire, dada et Kurt Schwitters, puis le lettrisme, avant de prendre forme au milieu des années 1950. Dans son principe elle s'est pensée comme une rupture avec le livre. Mais cette rupture ne s'est pas accomplie. À la fin de la période que j'étudie, les promoteurs de la lecture publique ont été, paradoxalement, des poètes du texte.

Les absences que l'on peut constater correspondent dans certains cas à des poètes que j'ai laissés dans l'ombre pour me focaliser sur celui qui me semblait le plus significatif : j'ai négligé Marcelin Pleynet au profit de Denis Roche, et, ce qui est plus fâcheux, Jacques Dupin au profit de du Bouchet ; mais mes conclusions n'auraient pas été différentes. D'autres figures m'ont paru ne pas être au premier plan, comme les poètes du *Manifeste électrique aux paupières de jupes* (1971). Certains auteurs, comme Franck Venaille, ne se sont vraiment révélés que plus tard. D'autre part il y a deux poètes importants par qui, malgré mes efforts, je n'ai pas été convaincu : Jean Tortel et Bernard Noël. Tous deux interviennent assez tôt ; Tortel, héritier du symbolisme converti à l'avant-garde, trace un fil conducteur entre les époques ; Bernard Noël introduit dès 1958 une thématique nouvelle avec *Extraits du corps*. Mais l'identité poétique de Tortel continue de m'échapper. Quant à Bernard Noël, il ne sort pas entier de la comparaison avec Artaud ; ses positions politiques sur la « censure » sont empreintes de naïveté, et, si l'on me permet ce jugement à l'emporte-pièce, ses vers ne sont pas bons. Enfin j'ai un véritable regret. J'aime la poésie

## AVANT-PROPOS

et la personne de Georges Perros. Bien qu'il soit connu surtout pour ses *Papiers collés*, il a signé en 1967 avec *Une vie ordinaire* un livre à contre-courant, à la fois archaïque par son usage narratif de l'octosyllabe, et très neuf par sa position de plain-pied dans le langage ; il apportait au milieu même de *La N.R.f.* ce que ses contemporains allaient chercher outre-Atlantique, une poésie qui se dispense d'être un autre état de la parole. Mais pour lui faire une place il aurait fallu réorganiser ce livre, et le détourner de ce qui devait être son propos.

Je n'ignore pas que la poésie peut être tout autre chose. Mais elle est aussi *cela* qui s'est appelé poésie et qu'on a salué comme poésie. Une ligne d'ensemble se dessine. C'est par là qu'il faut commencer.