

LE LIEU DU POÈME

(2021)

Alhama GARCIA

Première partie : L'état du Lieu.

Deuxième partie, (à suivre): Poésie brève et Tanka.

<i>Omoimiru</i>	<i>Lorsqu'on peut exprimer</i>
<i>Kokoro no mama ni</i>	<i>du fond de son cœur</i>
<i>Koto no ha no</i>	<i>En mots sensibles et justes</i>
<i>Yukata ni kanau</i>	<i>Ce que l'on ressent</i>
<i>Toki zo ureshiki</i>	<i>En vérité c'est joie profonde</i>

KYOGOKU TAMEKANE (1254 - 16 avril 1332)

INTRODUCTION : UN CONFLIT PERMANENT

À l'origine de cette contribution, plusieurs constats. L'invisibilité du tanka comme forme poétique nous concerne particulièrement, les lecteurs de la Revue. Plus généralement, sont en cause le dédain éditorial affiché pour l'expression du *lieu* ; et au-delà, une situation critique de ce qu'on peut appeler la poésie lyrique.

Ultérieurement, une réflexion sur la place que le tanka pourrait, et devrait, tenir dans les courants poétiques actuels sera proposée dans ces pages.

Il est question, dans cette première partie, d'une situation particulière à la francophonie. Souvent, la poésie lyrique que nous lisons, ou dont nous avons des échos dans la critique, vient de l'étranger, majoritairement du

monde anglo-saxon, vu son poids commercial, mais aussi bien germanique, italien, suédois...

La difficulté de trouver un consensus sur la forme elle-même, entre distance obligatoire entre les modèles anciens et les pseudo-libertés d'outre-Atlantique, crée déjà suffisamment d'incertitudes sur les choix d'écriture. La tentation de l'exotisme perturbe la création d'un tanka francophone authentique. Par ailleurs, la rareté de l'offre de cette écriture n'a d'égale que ses fréquentes faiblesses, même au niveau de la simple orthographe.

Nous débattons de ces facteurs dans la suite de ce travail. Ils ne sont pas rédhibitoires, ils peuvent être améliorés, des auteurs peuvent accepter d'y porter plus de soin et d'intérêt. Pour y consacrer un minimum d'efforts et si l'on veut en retirer un minimum de plaisir, et de reconnaissance, il faudrait pourtant abolir deux résistances, qui forment les causes de cette invisibilité.

Au premier chef, la rareté des tankas proposés aux éditeurs n'a d'égale que la constance de leur refus¹, le plus souvent privé de toute explication. De ce fait, la critique littéraire, par dédain ou par ignorance, est-elle totalement absente du terrain, aggravant le cercle vicieux de l'invisibilité. Sans une critique littéraire éclairée, les progrès de la forme elle-même, et sa diffusion, indissolublement liés, ne pourront que végéter, accentuant l'effet d'isolement qui, à son tour, etc.

Une autre difficulté majeure fait obstacle. Les liens entre tanka, forme contrainte, et le lyrisme, mode honni de la plupart des critiques, qui ne savent pas plus l'analyser que l'apprécier, n'en favorisent pas l'acceptabilité. Si Gallimard a édité un recueil de tankas, dont on a parlé à sa parution, ne nous faisons pas d'illusions : Jacques Roubaud en est l'auteur, avec son talent, sa notoriété parisienne ; ses poèmes sont des fantaisies formelles

¹ Il est question, sur ce point, des éditeurs et revuistes dont la poésie est le principal domaine. Les Éditions du Tanka Francophone occupent à elles seules la presque totalité des propositions éditoriales.

imprégnées de concepts mathématiques autour de structures poétiques exotiques, jeux oulipiens, divertissants, certes, mais qui n'offrent guère d'occasions pour évoquer, ressentir ou émouvoir.

Cependant, la désaffection pour la chose écrite, (édition et presse), largement documentée ces dernières années, et pour l'économie qui s'y rattache, n'explique pas tout. La séduction de l'image, de l'image mobile en particulier, est un facteur essentiel dans l'évolution de la production éditoriale de ces soixante-dix dernières années. N'oublions pas que l'arrière-pensée de l'édition romanesque aspire autant à l'adaptation cinématographique qu'à l'émergence du best-seller, primé de préférence.

Aucun risque avec la poésie.

Rendons hommage aussi bien au jury du prix Nobel, toujours plein de surprises, qu'à la constance des « petits » éditeurs².

Il nous a paru utile de chercher à comprendre la réalité de ces blocages, leurs causes et leurs conséquences, en relevant la variété de la poésie française, du début du XX^e siècle, puis son rétrécissement, jusqu'à sa misère éditoriale actuelle.

Dans une deuxième partie, nous nous attacherons spécifiquement aux questions sur l'écriture du tanka et ses relations avec le lieu, comme espace et ressenti.

PAYSAGE APRÈS LA BATAILLE

Un article paru en 2016 dans la Revue du Tanka Francophone présentait au lecteur le thème du paysage dans le tanka. Dans ce premier article, l'accent avait été porté sur le rôle et la place du paysage dans la poésie brève.

² Petits, par le chiffre d'affaires, mais remarquables par la ténacité et l'engagement poétique.

La question semblait ainsi posée : le poème descriptif présenterait, en une syntaxe plus ou moins élaborée, la représentation mentale d'un fragment de nature, accessible au lecteur par le biais d'une *figure* littéraire. De quoi se réjouir, se remémorer, partager aussi. Rien de plus ? Rien de mieux qu'un équivalent-photo, utilisant mots et langage pour créer images mentales et ressenti ?

L'ensemble *lieu* englobant le segment *paysage*, les liens entre poésie brève (dont le *tanka*), poésie lyrique et *lieu* méritent une lecture élargie, et si possible, plus précise. Il existe un lien indissoluble entre le *lieu* comme espace du ressenti et l'écriture lyrique qui s'en inspire. Inversement, faute d'ancrage, de repères et de références, ce même mode lyrique ne peut tout simplement pas s'affirmer dans quelque abstraction que ce soit, sous peine d'incompréhension, mais fondera son authenticité sur le concret, le tangible, le réel, l'empathique, ce qui peut émouvoir et se partager.

Il existe, dans la longue histoire du *waka*, des poèmes d'où l'auteur est absent. Il convient de vérifier si dans leur soin à effacer l'ombre de l'auteur, ces textes ne cachent pas dans une métaphore active un sens particulier, beaucoup plus large que celui de la première lecture. Le procédé est fréquent dans les *waka* des anthologies impériales. Il l'est toujours actuellement, lorsque le poète utilise des éléments de la nature (pluie, tempête, vent, saisons, etc.) pour évoquer des situations très personnelles, plus susceptibles d'éveiller le ressenti du lecteur que la description de phénomènes météorologiques.

Nous disposons, dans nos propres corpus littéraires, des textes purement descriptifs, en prose ou versifiés, (un marqueur de l'écriture poétique), qui seraient au minimum des témoignages durables de la sensibilité esthétique du public lettré de l'époque. Typiques de l'écriture romantique, active jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, pourraient-ils ne présenter aujourd'hui qu'un intérêt historique daté, sur l'état de la langue écrite ?

Ainsi considérés, en dehors de l'exercice de vocabulaire ou de syntaxe, sous le rabot du temps, quelle marge de poésie leur resterait-il ? Diraient-ils

autre chose qu'une évocation paysagère du premier degré³, des sortes de manifestes bucoliques qui n'osent pas dire leur nom ? Dans ces écrits, nous chercherons spontanément la présence de l'observateur : dans les mots choisis et précisément disposés, le sens accessible, et par une sorte de surimpression, la marque de son regard.

Prose, prose poétique ou poésie, l'écriture purement descriptive reste insuffisante, elle est piège ou faux-semblant, elle n'est ni le territoire ni l'outil de la double présence incontournable et attendue de l'homme et du *lieu* dans la poésie lyrique.

À l'opposé, très précisément, il existe une autre forme poétique, contemporaine, qui poursuit jusqu'à l'obsession l'effacement du sujet. Mais avec une persévérance et un succès dont les dégâts sont considérables. Nous entrons ici sur le champ de bataille qui a marqué les décennies 1970-1980 et qui a bouleversé à la fois l'écriture et l'édition de la poésie.

La sécession de Jean-Pierre Faye et de ses soutiens de la revue *Tel Quel*, en 1968, pour créer la rivale *Change*, avait pour cause avouée les désaccords de principe sur le rôle du structuralisme et de la linguistique dans les troubles sociaux qui s'annonçaient dans la décennie, et que Mai 68 révélera au grand jour. La question du langage impliquait évidemment ses formes littéraires, dont le roman et la poésie, mais ce qui était en jeu, c'était la primauté idéologique au sein de l'édition parisienne, où la politique jouait un rôle dominant.

Les créateurs de la revue *Tel Quel*, Philippe Sollers et Jean-Edern Hallier, s'opposent d'abord à Jean-Pierre Faye et son équipe sur l'importance du structuralisme et le rôle de la psychanalyse, mais la rupture est politique. *Tel Quel* choisit le maoïsme, *Change* s'aligne sur le P.C. Les dogmes et les théories s'affrontent de part et d'autre avec une violence où la littérature tient lieu de champ de bataille.

³ Cf. le domaine littéraire souvent moqué du « Poète et paysan ».

Les affrontements finissent par imprégner tout le paysage éditorial. Les hostilités ne cessèrent pas à l'arrêt des publications en 1982. Les éditeurs parisiens durent prendre parti. Pour simplifier, disons que l'effacement systématique du sujet, et par conséquent du lieu qui l'entoure et le nourrit forme le cœur du conflit. En ce qui concerne le champ poétique, le poème se réduit au langage lui-même, à sa sonorité, sa diction, mais dans une écriture blanche, appauvrie, abstraite.

Comme un paysage raclé de toute humanité, c'est une langue purgée de toute émotion, qui pendant de longues années, entre 1960 et le présent, domine la poésie, en imposant ses éditeurs, ses revues, sa lecture du langage, ce qui pouvait être dit, et comment le dire. Étouffant, taillant, stérilisant le territoire d'une poésie diverse, jusqu'alors tolérante. Portant l'opprobre sur le sentiment, le plaisir d'écrire, et surtout le lieu, la réalité, tout ce qui contamine la pureté d'un langage abstrait, sans repères, sans références, et sans *lieu(x)*.

Pour éclairer la question des relations entre *lieu* et *poésie*, d'une part, et son contraire, prenons la situation inverse, celle du lieu *surimpliqué*.

Dès l'émergence du « je » dans un espace donné (à voir, à lire, à ressentir), on relève le risque d'un *surinvestissement* personnel. L'excès du *je*, l'envahissement d'un ego pléthorique, dépouille d'un romantisme autocentré, peut créer un réel sentiment d'ennui, de rejet, d'indécence, voire d'aversion. Le lieu, comme le sujet qui voudrait l'habiter, charge d'un sur-sens oppressant tout l'ensemble de son écriture.⁴ À ce stade, dans un esprit de tolérance, pourrait-on croire que le poème lyrique *descriptif* (prétendu externe) et le poème *impliqué* (dans l'intime) ne se différencieraient à terme que par des angles de vue ou par des nuances.

C'est en fait un idéal, une vue de l'esprit.

⁴ Nous reviendrons plus loin sur le danger que représente cette tendance pour l'avenir d'une poésie sous contrainte, comme le tanka.

Du système poétique littéralement totalitaire dont il est question, hérité des antagonismes de la décennie 1960, nous payons toujours actuellement les dérivés. Si l'on voulait considérer les paliers discrets d'une liberté d'écriture, qui demeure⁵, on ne pourrait que déplorer l'absence de la liberté d'être lu. Au moins son extrême difficulté.

Indépendamment de la réduction drastique de l'offre publiée, il faut noter que le début de la concentration éditoriale coïncide avec la disparition des plus faibles. De regroupements commencent à se former dès 1970, qui absorbent les éditeurs survivants. Ceux de quelque importance (par les tirages) renoncent à leur rayon (jusqu'alors éclectique) de poésie à partir des décennies suivantes. Un étrange blocage s'installe, et persiste, chez les « grands » éditeurs, ceux qui publient alors et encore de la poésie, sur les textes lyriques, ceci au moins jusqu'à la décennie 2010.

La conclusion de l'article précédent, et sa vision apparemment balancée de l'édition française de poésie ne tenait pas suffisamment compte d'une opposition profondément ancrée, *et qui persiste* dans la poésie francophone depuis plus d'un demi-siècle entre tenants d'une poésie désincarnée (décharnée?), dé-localisée, littéralement hors-sujet, théorique, abstraite, et ceux qui, dans une approche nuancée, défendent une écriture poétique où persiste, même contenue, l'émotion lyrique.

À LA RECHERCHE DE L'ÉTAT DE « LIEU »

Il existe donc un type de texte, tout aussi volontairement vide de présence humaine que son opposé en est *surinvesti*, une écriture forcément brève qui propose, sur des pages de papier (réel), et avec des mots

⁵ Ce qui demeure, c'est surtout la liberté d'écrire. Pas celle d'être lu, sérieusement limitée. La diffusion de l'écrit reste toujours soumise aux jugements et aux choix des éditeurs et critiques. L'autoédition est un piège, les facilités techniques actuelles ne résolvent pas la myopie générale et les difficultés de la diffusion.

(incolores !), une écriture militante contre le ressenti, le sensible, et surtout le lieu, comme espace poétique de la présence humaine⁶. Ce texte excessif, paysage en *tabula rasa*, poésie publiée en revue *de poésie* mais se niant elle-même, effaçant le regard, occupe l'espace poétique dès 1960 et, dans une certaine mesure, l'occupe encore.

« ...au terme de ce mouvement par lequel la poésie se déborde, se suspecte, sort d'elle-même et parfois se nie, il faut noter quantité de formes ou pratiques résolument **marginales et formalistes** (...) La seconde moitié du XXème siècle, en poésie comme dans les autres arts, voit se multiplier les tentatives formalistes ou déconstructivistes les plus inattendues ». (Jean-Michel Maulpoix, art. cit.)

Mais sous quelle distorsion pourraient-ils être encore un poème ? Car s'il n'est pas difficile de supposer l'observateur en posture de témoin derrière l'image littéraire la plus prétendument objective, l'auteur plus ou moins masqué reste à l'affût, en manipulateur d'un langage devenu outil idéologique.

« ... [vers 1960], une entreprise de vaste envergure sur la langue se développe, tandis que s'impose la notion d'"écriture textuelle" qui tend à se substituer à celle de "littérature". Dans le numéro de *Tel Quel* de l'été 1965, Jean-Pierre Faye affirme que le mot "poésie" est "le mot le plus laid de la langue française." »⁷

Chacun est libre de son écriture, cela reste sans discussion possible. Mais, sur le plan éditorial, la poésie négative (celle qui se nie elle-même comme objet littéraire) imprègne encore à présent certains critiques et conseillers littéraires, ceux qui définissent les courants dominants du bon goût et tracent les ornières de l'impublicable.

Par ailleurs, une indiscutable évolution du lectorat francophone depuis un demi-siècle n'incite guère les éditeurs encore importants à s'investir en poésie. L'inertie d'une situation éditoriale de survie ne compte guère devant

⁶ <https://www.maulpoix.net/Diversite.html>

⁷ Jean-Michel Maulpoix, art. cit.

le poids économique du roman et de ses produits annexes, films ou séries, et ne gêne apparemment personne, ou si peu⁸.

Un survol rapide de la poésie française des dernières décennies reste indispensable si l'on veut en comprendre la situation, en termes de visibilité et de lectorat, par les poètes proches de l'expression lyrique, y compris donc ceux du tanka.

Nous aurons l'occasion, en cours de route, d'observer à quel point l'espace, les lieux, le *Lieu*, à un autre degré, forment la trame inévitable d'un domaine poétique à réinvestir.

Mais de quels textes s'agit-il ?

POURRAIT-ON SÉPARER LA POÉSIE DU LIEU DE SA FORGE ?

De l'antagonisme apparemment irréductible entre poésie abstraite et poésie lyrique découlerait donc l'état actuel de l'édition de poésie ? On pourrait le penser.

La contradiction de la poésie française, au tournant des années 1970, ne peut se résoudre dans la négation du style d'écriture. « On boit dans les verres qu'on a », écrivait Aragon, risquant une métaphore qui forme la cible même des écritures vides mais militantes du nettoyage, dominant la décennie, avec les revues « TXT » de Christian Prigent, « Change » de Jean-Pierre Faye, « Chorus » de Venaille, « Opus international » d'Alain Jouffroy, et « Tel Quel », de Philippe Sollers⁹, déjà citée.

⁸ Cette contribution cherche à comprendre la situation difficile de textes qui sont actuellement écrits et vécus comme poèmes *lyriques*. Il nous semble essentiel d'en comprendre les blocages.

⁹ Même si le « de » ici utilisé est historiquement excessif.

La contradiction se fige, dès 1968, en antagonisme violent, autour de deux blocs, chacun accusant l'autre de ses propres défaillances et postures idéologiques. Dès lors, sous la perte du sens global des choses, après les terribles séquelles de la guerre de 39-45, le positionnement politique pousse avec force vers une désaffection du poétique encore visible de nos jours.

Le terme même de poésie est vilipendé, on chasse la métaphore, on blanchit un texte déjà dépecé, sans accepter la contradiction fondamentale de cette recherche déconstructive, elle-même métaphore douloureuse d'une parole empêchée, d'un sentiment de culpabilité. C'est l'acmé du nouveau roman, lui-même mis à mal dès son apparition. Dans la mission auto-imposée de nettoyage de la poésie, on veut faire table rase de toutes les facilités du langage ampoulé, sentimental et pathétique du lyrique, disons, ancien, celui d'avant le surréalisme. Cette déstabilisation ne sera pas totalement négative, mais excessive, et durable. Même si les nuisances encore actuelles ne peuvent lui être totalement imputables, la responsabilité des intellectuels de l'époque reste un fait majeur.

On observe, avec le recul que chaque décennie impose, que la question *du sens*, pour les ennemis du lyrisme *et* du lieu, territoires affectifs indissolublement liés, persiste. La perte du « sens », au sens général, est un marqueur de l'après-guerre et des interrogations drastiques qui ont suivi. Derrière ces écritures abstraites, l'obscurcissement d'une pensée coupée du monde en découle. Nourrie des bouleversements du conflit mondial et de ses suites, la critique du sens « d'avant » touche toute l'activité intellectuelle, dont la poésie. La posture de la critique dominante se retranche dans le choix militant, agressif et méprisant d'une écriture « neutre », ou même « décharnée ». Que cette critique se soit focalisée sur le langage et ses représentations écrites, en abandonnant le terrain de « la terre où nous marchons », selon l'expression de René-Guy Cadou, pose des questions sur sa légitimité. Qu'elle occupe encore un terrain aussi considérable autant

dans les esprits que chez les directeurs financiers des maisons d'édition de quelque importance justifie quelques interrogations.

Face à une poésie accusée de tous les péchés du sentimentalisme, de l'engagement – ou tout aussi bien de son contraire – et de la facilité, un lieu élitiste, pur et central apparaît, matériellement, localement, mais se niant lui-même, comme l'œil calme d'un cyclone. Qui pourtant n'annule jamais la violence externe.

Les ennemis du lyrisme, dans leur crispation, créent par leur « position-posture » elle-même un lieu dédié à la célébration d'une idéologie littéraire, entachée de modélisations littéralement économiques du texte : rigueur, dégraissement, purification, blancheur... « *Ligne claire* », avancent-ils, comme si les autres écritures étaient sales, brouillées, floues...humaines. S'abritant, avec la malignité d'une foi sans nuances, mélange de rigidité mentale et de naïveté, derrière un rideau métaphorique¹⁰ autour du vide (un paravent ?) qu'ils ont eux-mêmes élaboré dans une tendance auto-destructrice.

Peut-on sérieusement récuser le substrat profond du « *comme* », inhérent à tout acte créateur ? Les auteurs de cette période, ont-ils oublié que le « *pictura ut poesis* » peut non seulement s'inverser, mais s'élargir à toutes les créations de l'esprit et des sens ?

Nous sommes toujours, en 2021, en présence d'une domination : un non-espace volontairement créé, dans sa négation même, un lieu poétique aride et desséchant, d'un côté ; un lieu fragile d'un autre, instable, parfois jardin, parfois dépotoir, à la fois extrême et banal, trivial et délicat... les déprises du monde lyrique.

¹⁰ Sur l'usage des figures de style dans le tanka classique, un article sur ce sujet avait paru dans la revue (2015), qui concluait, *sur exemples*, que la métaphore, liée ou isolée, représentait plus de 50% des figures utilisées dans les *waka* de Fujiwara no Michinaga (966-1028). On retrouve la même tendance dans les œuvres groupées des recueils impériaux postérieurs.

Opposés, donc.

Or, dans les deux cas, le *lieu* existe. Le paysage est habité. On le peuple à son désir, même si au-delà du projet d'exalter dans sa nudité le squelette de la langue, on n'en célébrait que la poussière. Des textes, soigneusement récurés, se donnent à lire dans des lieux réservés (livres et revues, et leurs nouveaux dogmes). Le public, lassé de tant de bouillon clair, s'est déjà détourné, dès 1980, d'un langage insipide que l'évolution culturelle, à son tour, semble vider de son sens. Ce sont des lecteurs, perdus, qui abandonnent la poésie, et s'intéressent à autre chose. L'évidence de la contradiction a fini par peser : les revues en pointe dans cette approche, en 60-70, dix ou quinze années plus tard, ont pour la plupart cessé de paraître.

Mais les traces de leurs dégâts traînent encore dans des comités de lecture d'éditeurs qui, toujours contaminés par une méthodologie de la destruction et de l'auto-dénigrement, gardent une méfiance inaltérable face à l'expression poétique du lyrisme — même expurgé des facilités d'expression, de mode et de pensée qui ont savonné sa planche.

Depuis ces phases de destruction, de nouvelles voix (voies) sont apparues, d'autres deviennent audibles.

« Le « nouveau lyrique » part à l'aventure dans la langue à partir de son désir de prendre langue. Il sait que la langue est un piège, que l'image est une tromperie, que le sujet est un leurre. Cela n'empêche pas que dans le langage il y ait « de l'image et du sujet »¹¹.

L'écriture créatrice de sens se renforce dans la dynamique du trio ainsi formé, l'écrivain, le lecteur et leurs espaces de vie, considérés à la fois comme territoires, référentiels, lieux de vie, de partage, d'affects — domaines privilégiés de la poésie lyrique.

¹¹ J.-M. Maulpoix, art.cit.

« Peut-être doit-on parler ici d'écritures sans théories, a-théoriques, ou post-théoriques. Lassées du théorique, lassées surtout des exclusions ou des réductions qu'il implique, et de l'intellectualisme qui souvent s'y attache »¹².

Domaine privilégié et universel : privilégié, par l'effort permanent de réalité qu'exige l'écriture de la part d'entités faibles et soumises au néant, (on nous en parle souvent, entre 70 et 80...) on observe le retour et la résistance d'abord, puis l'essor aussi, de ce lieu où se crée le sens, dans le même mystère que l'apparition de la vie dans l'océan primordial.

Domaine universel, également, depuis l'invisibilité du sujet dans un texte dissous dans le blanc de la page, niant jusqu'à sa propre existence, jusqu'à l'épiphanie d'un sujet *équivalent*, auteur d'un écrit *comparable*,¹³ mais de mondes et de cultures différentes, et qui aboutit au même résultat : inclure l'écrivain et sa présence dans le monde qui l'entoure, l'impliquer dans les flux en cours et le faire participer à l'élaboration commune d'une sensibilité partagée.

« Le poète est celui qui impose un nouveau rythme, une nouvelle façon de dire ou de provoquer le réel. Mais ce travail de revitalisation peut aussi bien prendre appui sur un usage inédit de la tradition, des « textes-sources » et des modèles formels qui en sont hérités. C'est le cas notamment dans l'œuvre de Jacques Roubaud qui s'inspire des œuvres des troubadours ou des formes fixes de la poésie japonaise, comme le *tanka*. La contrainte est alors délibérément choisie, selon le modèle oulipien, comme principe d'invention et de libération. »¹⁴

Pourtant, le poids culturel des référentiels d'origine, entre deux sociétés aussi particulières que sont celle du Japon ancien et de la France contemporaine ne révèle que des différences externes, anecdotiques, liées aux contingences. Comme les pages de l'Odyssee, les *waka* de l'ère Nara, ceux

¹² J.-M. Maulpoix, *ibid.*

¹³ Par exemple, la comparaison entre un *waka* de Kyogoku Tamekane de 1300 et un poème court, descriptif de prime abord, de René-Guy Cadou de 1945.

¹⁴ J.-M. Maulpoix, *art.cit.*

de Heian ou de Kamakura, nous émeuvent toujours, parce qu'ils évoquent l'essentiel de notre humanité. Ils font partie du fond lyrique de l'écriture.

Ils sont le lieu partagé des figures du monde sensible.

La poursuite du questionnement sur ce domaine particulier de la poésie lyrique nous permettra d'exposer quelques énigmes concernant la poésie brève, et plus particulièrement le tanka, ses contraintes, leur rôle, et sa position. Le biais du *thème du lieu* nous permettra d'éclaircir, peut-être, quelques obscurités sur l'apparente contradiction entre les différents sens en poésie du terme LIEU. Avant de revenir au tanka contemporain et à sa liaison charnelle avec la *poésie de lieu*¹⁵, nous allons, dans les pages qui suivent, nous éloigner de l'espace limité du paysage par son cadre de lecture même, pour nous élargir à l'espace contenant le dit paysage, c'est à dire l'espace englobant, base générique et polysémique du *lieu*.

LA TOPONYMIE DANS LES JEUX DU SENS

Suffit-il de nommer pour faire exister ?

Écoutez le paysage apparaissant derrière les mots :

*Orléans, Beaugency, Notre-Dame de Cléry,
Vendôme... Vendôme...*¹⁶

Et derrière le paysage, le sens. Les sens, en cascade, car ce double quatrain en est richement pourvu... si on sait les trouver.

Des lecteurs actuels de *waka* peuvent rencontrer dans les extraits disponibles des anthologies impériales des noms de lieux. Des notes critiques

¹⁵ Comment le tanka pourrait-il habiter en force le lieu de la poésie, s'il n'était pas lui-même un des *lieux de la poésie* ?

¹⁶ Le Carillon de Vendôme, vers 1420.

peuvent et doivent les éclairer. Que représentaient pour les lecteurs-auditeurs contemporains des *waka* classiques les toponymes fréquemment cités ?

Dans le monde clos des écrivains de la Cour impériale, hommes et femmes, tout texte partagé, lu ou entendu, fonctionne sur la *connivence*. Tous et toutes sont capables de comprendre la moindre allusion à telle ou telle situation, geste, attitude, vêtement, fleur, branche, parfum, climat, phases de la lune, bord de mer, rizière, forêt, montagne, lande, ou *noms de lieu*. Ceux qui ne le sont pas perdent la face, qu'ils aient une mauvaise calligraphie, ou qu'ils soient privés de ce que notre Grand siècle appelait *l'esprit*.

« Cette *connivence*, par laquelle l'inspiration puise dans la mémoire commune dont elle amplifie l'écho, est bien souvent perdue par le lecteur moderne. Il en va de même pour la référence aux « sites célèbres » (*meisho*) (...) »¹⁷,

tels que la baie de Shiogama (les feux des sauniers, évocation des cendres des algues, et donc de la crémation), la barrière d'Osaka (le départ, la séparation), le mont Obasute (contemplation du clair de lune, et faisant référence par onomastie à l'abandon de la femme, devenue vieille), Naniwa, Yamato, Yoshino, le mont Ibuki (célèbre pour ses plantes médicinales et par glissement sémantique, évoquant les douleurs de la passion), etc...

Quitter la capitale, pour les gens de Cour, ne présentait aucun intérêt. Aucune recherche d'exotisme, aucune curiosité géographique exploratoire, sauf erreur, ne semble les avoir intéressés, sauf à se renseigner sur la topographie avant une opération militaire : le monde extérieur au cercle intime de la Cour était un espace inconfortable, dangereux, punition ou exil, ou bien un passage obligé pour les fonctionnaires impériaux. Les nobles

¹⁷ Renée Garde, *Songe d'une nuit de printemps*, Picquier éd., 1998, p.31 (*Texte et commentaires de l'œuvre de Ono no Komachi*)

voyaient dans la campagne leur source de revenus, les militaires un espace de conflit, les marchands, une distance rentabilisable, le moine errant, un espace de contrition ; tous, même les pêcheurs, craignaient la mer, peuplée de monstres et de démons. Il est souvent question de la mer dans les *waka* : pourtant, la grande majorité des Japonais de l'époque ne l'avait jamais vue. Le paysage est un état d'esprit.

Mais parmi tous ceux qui parcouraient par obligation les provinces, les lettrés bénéficiaient d'une sorte de compensation : le monde était un immense réservoir de symboles partagés et d'images personnelles, de sous-entendus, de jeux de mots, de citations littéraires, et donc de connivence et de complicité.

Les noms de lieux ainsi disposés procuraient au lecteur un intérêt supplémentaire, et spécifique à la langue japonaise, basé sur l'allitération. Tel nom de lieu se prononçait de telle sorte qu'il pouvait offrir une signification supplémentaire et cachée derrière le toponyme, mais directement intégrée au sens global du *waka*. Par exemple,

« *Écrit au cours du concours de poésie en quinze cents affrontements :*

*Torture incessant/des vrilles de la douleur/lorsqu'un amour doit être/secret,
lové comme drisse/de pêcheur à Shinobu (Sanuki, Shinkokinshû, n°1096)*

(...) À Shinobu, les pêcheurs fabriquaient des cordes avec les fibres du mûrier à papier, qu'il fallait tordre à grand-peine. Ce travail évoque la souffrance. Le verbe *shinobu* signifie aussi « être secret », en particulier lorsqu'il s'agit de relation amoureuse »¹⁸.

Réduire la poésie *située* aux lieux bénéficiant d'un toponyme paraîtrait aujourd'hui singulièrement réducteur.

¹⁸ Renée Gardes, op. cit. p 53

Nous considérons ici, provisoirement, le postulat suivant : (et toute la discussion s'appuiera dessus) :

On appellera *poésie de lieu* un texte polysémique, élaboré, s'appuyant sur un espace ou un territoire, serait-il sans repères ou sans nom (bord de rivière, plage, maison, jardin, etc.), ou précisément nommé (fleuve, montagne, ville, région, province...)

L'évocation d'un lieu générique (une plage, un verger, une maison), sous-entend un message directement adressé par l'écrivain au lecteur. C'est une clé. Celui-ci est libre d'imaginer le paysage selon son propre vécu, d'y pénétrer, ou non. Si le lieu est précisément nommé (une rue, un quai, un jardin), le lecteur pourra toujours imaginer, mais il devra puiser dans le stock iconographique mis à disposition par son environnement, à moins qu'il ait eu une expérience personnelle des lieux textuellement cités.

Ce point n'épuise pas la complexité de la recherche du sens dans les *waka* classiques, il en évoque simplement la richesse et, du fait de la rareté des traductions disponibles, la difficulté de lecture.

Ce système de réserves d'images fonctionne toujours, et le poète est toujours libre d'en créer à son tour, et de les imposer, s'il le peut, par la réception, l'étendue et l'imprégnation de son écriture.¹⁹

En réalité, il semblerait, contrairement aux critiques de l'ensemble « poésie de lieu », que les deux termes de ce couple soient inséparables, sinon strictement consubstantiels.

Aussi bien, il faudrait inviter le lecteur à élargir considérablement le sens du mot « lieu » quand celui de « poésie » le précède. Le postulat précédent est réellement provisoire.

¹⁹ Paul Valéry, Georges Brassens, et la ville de Sète, par exemple, comme espace de poésie. Chez Cendrars, Apollinaire, les poètes de l'entre-deux guerres, ceux de la Libération, comme chez les peintres de l'impressionnisme, les lieux cités sont nombreux.

DE L'INVISIBILITÉ DU TANKA DANS LA POÉSIE FRANÇAISE

Il semble utile, à ce stade du questionnement, pour mieux comprendre la situation actuelle de la poésie française de rappeler rapidement son évolution, dans ses grandes lignes²⁰. Le long travail critique de Jean-Michel Maulpoix nous a déjà considérablement aidés.

Sur la relation de la poésie avec l'espace, au sens géographique, c'est à dire d'un fragment de territoire, détaché, éclairé, et particulièrement investi, défini comme *lieu*, l'auteur européen a dû évoluer considérablement avant d'apprécier le paysage pour ce qu'il est : une vue subjective d'une minuscule partie de monde, perçue le plus souvent au niveau des yeux de l'observateur et dans la limite de son intelligence, au sens général du terme. Le géographe a surimposé le filtre de ses catégories, puis le géologue, puis les artistes, puis d'autres utilisateurs, à mesure que l'industrie et le commerce se diversifiaient et que se répandaient des cultures collectives, capables de partager ces ressentis.

Il existe donc autant de lectures des lieux parcourus, nommés, viabilisés, que d'individus concernés par leur usage. Notre lecture du monde est strictement soumise à notre connaissance des espaces considérés et à notre approche spécifique de leur contenu. En Occident, la *nature* a subi des lectures différentes, la montagne, par exemple, ses dangers, la menace et l'effroi qu'elle inspire, les espaces à explorer et conquérir, à vaincre et dominer, puis à exploiter, source de profit, d'autres sites, lieux de contemplation et source de bien-être, secret cosmique espéré, message à déchiffrer. La métaphore, toute-puissante, signifiante. Excessive, aussi. On a vu la nature sauvage, cruelle, indifférente, féconde, inépuisable, opulente ;

²⁰ Lire attentivement le travail critique de Jean-Michel Maulpoix sur la poésie française, accessible sur sa bibliographie et sur internet :

<https://www.maulpoix.net/Diversite.html>

puis récemment, victime, proie sans défense. On note, en poésie contemporaine, le développement du thème « Gaia, Vaisseau planétaire », ou celui de respect, d'elle-même et de la diversité, par l'intérêt porté aux montagnes, aux océans, aux arbres, aux insectes, aux oiseaux, comme intermédiaires de notre engagement.

Entre les deux guerres, le surréalisme domine, et par sa doxa, atteindre par certains artifices de style, de figures et de postures un niveau de réel plus que réel, il forge une attitude apparemment destructrice autant pour l'esthétique que pour la société, mais qui présente, avec le recul, une réaction salutaire, sur les ruines de laquelle vont s'édifier et prospérer les écoles poétiques, parfois poreuses, souvent antagonistes, du XXème siècle.

Au sortir du conflit de 39-45, la poésie française retrouve un peu de champ. L'extrême diversité qui la caractérise, depuis un siècle, a perdu les grands courants qui l'ont portée pendant les décennies précédentes : le surréalisme meurt lentement, les autres styles survivent dans une sorte de routine. Globalement, la poésie française n'a jamais été, comme la poésie russe, une affaire de combat, sauf pendant la période de l'Occupation. La règle générale dans les années 1950 est la diversité, parmi des tendances clivées, mais qui, pendant une courte période, trouvent à la fois leur public et leurs éditeurs.

Les désastres idéologiques et moraux des années de guerre ont cependant marqué les esprits d'une conscience morne de la perte globale des valeurs qui fondaient le ciment de la culture sociale. Le scepticisme, qui fait son travail de sape, et son côté positif, la lucidité, vident petit à petit les réserves d'enthousiasme sans que rien ne les remplace, sinon la découverte d'un certain gain de confort et de consommation.

La littérature s'interroge, l'écriture se cherche, entre ruines du surréalisme et déceptions des engagements politiques. Francis Ponge et son écriture iconoclaste s'impose, les héritiers de René Char en oublient leur dû, l'école de Rochefort poursuit encore ses recherches, qui deviennent rapidement

nostalgiques. Le vers persiste, formellement, mais il explose, il se répand en fragments sur la page entière. L'incertitude règne, le doute, le minimalisme gagne du terrain.

Subsistent pourtant les tenants d'une langue classique, Aragon, St-John Perse, Claudel, et ceux qui, par une heureuse longévité, marqueront l'écriture d'une forme d'espoir et de confiance, Jaccottet, Bonnefoy, Guillevic.

Parallèlement à la tendance d'appauvrissement volontaire de la langue, par un étrange souci formaliste de blancheur et de vacuité, subsiste un fort courant de prise sur le réel, voire le trivial : la poésie est toujours censée pouvoir tout dire.

Les chapelles durcissent leurs positions dans les décennies suivantes, d'innombrables revues apparaissent, et disparaissent tout aussi rapidement. La lecture se déshabitude. Le poème chanté progresse, même si toutes les chansons sont loin d'être au moins écrites, un nombre non négligeable défendent une forte qualité d'écriture, qui coïncide parfaitement avec le sens de « lyrique », c'est-à-dire la dimension de texte chanté.

Le public se détache petit à petit de textes qui ne lui parlent pas, qui ont abandonné l'idée de partager du sens, autre que celui de nier celui du langage.

Jean-Michel Maulpoix resitue les enjeux de la poésie française à la charnière du demi-vingtième siècle : *« Dès avant-guerre, s'est manifesté le souci d'une écriture moins métaphorique, plus discrète, plus proche des objets et des situations concrètes, chez des poètes tels que Francis Ponge, Eugène Guillevic, Jean Follain ou, après guerre, chez les auteurs de l'École de Rochefort. René Guy Cadou a ainsi formulé l'une des ambitions fondamentales de la poésie française de ce demi-siècle : il s'agit avant tout de « reprendre pied sur la terre où nous sommes. »*

Yves Bonnefoy et Philippe Jaccottet donnent au concept du lieu une dimension dont le caractère le plus évident serait une conscience aigüe de

l'être dans un espace multiforme, qui s'étend de la page elle-même, de la matérialité de l'écriture à l'interrogation sans fin sur la permanence du lieu et de la *présence* censée l'habiter.

« La recherche de la présence a pour corollaire une interrogation sur le lieu, voire sur ce qu'Yves Bonnefoy appelle le "vrai lieu". Celui-ci n'est pas une abstraction, mais un fragment de territoire concret où se produit soudain une espèce de révélation profane. Le "vrai lieu" est celui où l'infini tout à coup "se déclare" et se donne à lire dans le fini.²¹ »

Ceux qui se penchent avec persévérance et modestie sur l'espace de leur feuille pour en mesurer l'emprise, pour définir leur lieu choisi, tous savent, dans la pratique du tanka, que le moins disant est toujours le plus efficace, avec la priorité donnée au concret, le refus de la facilité, du sentimental, du poétique et du joli.

Revenons à l'évolution de la poésie de lieu, en France. On verra que les liens avec la forme tanka ne sont pas fortuits.

L'ÉCOLE DE ROCHEFORT ET LA POÉSIE DE LIEU

Concernant la poésie contemporaine, il nous faut revenir au milieu du XX^{ème} siècle, autour du mouvement poétique de l'École de Rochefort. Sous l'impulsion (discrète) de René Guy Cadou (1920-1951), le groupe rassemble un nombre important de poètes nés pour la plupart avant 1939. Après le décès de Cadou, puis de la plupart de ses membres, dans les décennies 60/70, il s'éteint progressivement. Pourquoi ?

Né en 1941 du refus de l'Occupation et du régime de Vichy, le mouvement s'oppose après la Libération à la tendance contraire, politique et sociale, défendue par Aragon et le courant issu de la Résistance. Alors que la

²¹ J.-M. Maulpoix, art. cit.

poésie militante et sociale perd lentement son rôle à partir des années 1970, René Char, figure poétique de premier plan, impose longtemps après 1945²², dans une époque indécise et marquée par des antagonismes un rôle de maître à écrire encore fortement repérable actuellement. Des auteurs nés bien longtemps après lui voudront marcher dans ses traces, et se retrouvent dans les ruines idéologiques de la deuxième moitié du XX^e siècle à fouiller dans des cuisines vides, faute de mieux, des restes du surréalisme. Être obscur semble encore gage de profondeur.

Sans rentrer dans les détails, ce n'est pas ici le sujet, à travers la variété d'inspiration, d'écriture et de personnalité de ceux qui ont participé au mouvement, l'École de Rochefort présente une forte défense d'une poésie de lieu, humaniste et sensible. Avec (ou malgré) ses défauts (facilités, sentimentalisme, anecdotes), mais ses réussites également, d'autant plus remarquables dans la situation globale de la poésie, quarante ans après la disparition de ses principaux poètes²³. L'École de Rochefort reste un îlot

²² L'histoire de la poésie française depuis la Libération est évidemment beaucoup plus complexe. Les raisons de la désaffection d'une poésie de combat et plus globalement, de la poésie lyrique, au profit de recherches formelles et d'un décrochage presque systématique du *sens*, au sens large, justement, justifieraient d'autres développements.

²³ « L'École de Rochefort (que René Guy Cadou préférait appeler une “cour de récréation”) fut “fondée” en 1941 par Jean Bouhier et René Guy Cadou, à Rochefort-sur-Loire. C'était un groupe amical de jeunes poètes, tous originaires de la province, généralement de l'Ouest, qui entendaient réagir aux circonstances — l'Occupation, la “révolution nationale” — par une affirmation des pleins pouvoirs de la poésie et de l'absolue liberté du poète. Comme l'a écrit Jean Bouhier lui-même, ces poètes voulaient “dire leurs poèmes à la face du monde, les mêler aux rythmes de la nature, au bruit des arbres, de l'eau, les mêler à la vie”. On trouvera dans cette anthologie des poèmes de René Guy Cadou. Jean Bouhier, Michel Manoll, Marcel Béalu, Jean Rousselot, Luc Bérimont, Maurice Fombcure, Yann Delétang-Tardif, Louis Emié, Jean Follain, Fernand Marc, Louis Guillaume, Luc Decaunes, Guillevic, Gabriel Audisio, Toursky, Henri de Lescoët, Léon-Gabriel

historique, mésestimé et peu visible du public actuel. Il y a certainement beaucoup à apprendre d'elle, quand on souhaite progresser dans l'étude et l'écriture du tanka contemporain en langue française.

On retrouve dans les inspirations des deux domaines poétiques le même intérêt pour la nature, la même attention au détail, au mot précis, concret, la même présence douloureuse du sujet dans un monde instable, mais fortement chargé de sens et de significations, pour ceux qui se donnent la peine de l'explorer et qui prennent le temps de la penser et de la transcrire.

La fin du conflit et le début des Trente Glorieuses annoncent une situation de crise dans le microcosme poétique. Tandis que l'inspiration politique et sociale issue des combats contre l'Occupation s'affaiblit, les tendances de l'écriture prennent deux directions contraires, qui s'affirmeront clairement dès le début de la décennie 1960. D'un côté, ceux qui veulent nettoyer la langue des figures de style, des facilités du surréalisme, du poétique, de l'expression de l'intime et du sentiment ; de l'autre, une conscience du lieu comme espace poétique, maison, champ, verger... et le poème lui-même, circonscrit par la matérialité de son évidence, comme objet écrit. Les deux tendances ne sont pas aussi fermées l'une à l'autre qu'on pourrait le croire, mais dès 1965, les revues expérimentales dominent le marché. Dans le fracas d'une guerre de pouvoir entre deux revues et leurs alliés pour dominer le monde intellectuel français, les éditeurs cherchent les moyens de survivre²⁴. Car il faut faire des économies, la fin de la poésie lisible s'installe à demeure, au profit d'une écriture blanche, abstraite, soucieuse d'éviter toute apparence de facilité attachée à ce qu'on appelle

Gros, Georges-Emmanuel Clancier, André Verdet, Charles Autrand, Paul Chaulol, Louis Parrot et Roger Toulouse, ainsi qu'un choix de textes "théoriques" définissant les rapports des poètes de l'école de Rochefort avec la poésie ». (note sur Amazon.fr)

²⁴ Il est question des grandes unités, Gallimard, Grasset, le Seuil, Flammarion, etc.

poésie lyrique. Les revues disparaissent, le mouvement de retrait du public se confirme durement au cours des décennies suivantes.

La montée en puissance du domaine audiovisuel et les changements de priorités, la perte des repères d'une nation majoritairement rurale jusqu'au milieu du XIX^{ème} siècle et de la sensibilité qui l'imprégnait, et les bouleversements des conditions de vie des néo-urbains ; les guerres de décolonisation, la fin des idéologies venues de l'Est et le poids des « révisions déchirantes », tout accompagne et confirme la dévitalisation d'une poésie plus ou moins expressive, et surtout le malaise et le déséquilibre de poètes souvent engagés.

Mais au profit de qui, cette rupture, ou de quoi ? Le premier résultat fut un effondrement du lectorat de poésie et la fermeture chez les libraires et les éditeurs d'un rayon déjà bien affaibli.

L'exigence de rentabilité et les lois de la concurrence envahissent dès les années 50/80 tout le paysage éditorial. Pourquoi et comment l'édition de poésie aurait-elle pu y échapper²⁵ ?

SOUS LES BULLDOZERS, LES HUMANITÉS

La marchandisation du lien entre le langage et ceux qui le parlent et le partagent a été précocement diagnostiquée (Barthes, Bourdieu, Derrida, Foucault...) mais pas suffisamment comprise sans doute, et donc très faiblement combattue. À la fois sous la pression du marché et, en ce qui nous concerne ici, sous la persistante désaffection du public, attiré par des occupations plus ludiques et rapides, apparemment plus valorisantes que la lecture de revues et de recueils de poésie « moderne ». Auxquels, sans une

²⁵ À ceux que le terme « poésie grand public » pourrait faire sourire, on rappelle que les tirages de la collection « La Petite Sirène », aux Éditeurs Français Réunis, comptaient 2400 exemplaires, numérotés, en 1971.

formation philosophique, ou linguistique, le public ne comprenait plus rien. Plutôt qu'accéder à une initiation difficile, et qui n'ouvrirait sur rien d'autre qu'une certaine idéologie de pureté d'écriture, les groupes d'avant-garde poussent à la rupture avec le grand public, quel que soient les limites de cet ensemble hypothétique. Le goût très contradictoire (avec l'engagement politique affiché) d'un minimalisme théoriciant directement issu des formalistes russes, le goût du bref, du court et du rapide justifie la séduction de l'abstraction, en tant qu'énoncé brut et (en principe) sans figures littéraires.

Sous la pression des éditeurs, affolés par l'augmentation des coûts de production, le rayon poésie cherche à disparaître ou à se transformer. Le mode lyrique semble à ce moment-là se simplifier et se réfugier dans la chanson à texte, tandis que les éditeurs abandonnent les uns après les autres un domaine jusqu'alors préservé et en même temps accessible au plus grand nombre, la poésie du réel.

La poésie lyrique, n'est-elle pas le cœur, le noyau dur de toute la poésie ? quel autre type de texte (lu ou entendu) proposerait une telle capacité d'émouvoir ? De fait, dès 1950, des poèmes d'Aragon sont mis en musique ; de nouveaux auteurs apparaissent, dont Brassens, le plus emblématique des auteurs-interprètes, laissant le champ libre de l'éditorial-papier à l'autre poésie, celle d'une élite germanopratine ayant survécu aux mutations du temps et resserrant les rangs autour de quelques personnalités vivement éclairées par une presse littéraire encore active dans un impénétrable entre-soi, mais sommée de prendre parti entre les frères ennemis des revues *Tel Quel* et *Change*.

Sous les pressions soulignées plus haut, l'agressivité ambiante entre écoles intellectuelles atomise en quelque sorte l'offre éditoriale : les éditeurs se retirent les uns après les autres de champs de bataille où la position politique détermine le domaine de l'activité artistique, obligeant les acteurs à repenser le sens de leurs créations.

« *La conversion progressive du champ littéraire à la mode anti-théorique et son rejet majoritaire de toute prétention d'avant-garde à partir du milieu des années 1970 feront le reste, achevant une histoire tissée inséparablement de fureurs théoriques et politiques et désormais réduite au symptôme d'une époque révolue.*²⁶ »

Paradoxalement, mais sans surprise, le résultat obtenu sera totalement opposé au projet de départ. Ceux qui voulaient libérer la littérature du carcan d'une écriture bourgeoise et d'une pensée aux ordres imposent à leur tour un langage le plus souvent pseudo-scientifique, qui se révèle, avec le temps, tout aussi stérile et verrouillé que celui qu'il fallait combattre. Ce qui est *différent* est disqualifié, l'étiquette « réactionnaire » annule tout débat possible.

« ...le renouvellement esthétique et les conflits théoriques débordent le tête-à-tête Tel Quel/Change, et prennent corps dans des batailles sans doute moins tapageuses mettant aux prises d'autres espaces comme les revues qui leur sont plus ou moins proches, Promesse, TXT, Peinture, Cinématique, Art Press, Manteia et d'autres, côté Tel Quel, Action Poétique, Opus international, côté Change.²⁷ »

Le critère du langage poétique y repose désormais sur une syntaxe la plus obscure possible, l'élimination de la métaphore, au profit de la métonymie, et une absence presque totale du monde réel, le tout habilement présenté — parfois — dans un déroulement musical de morphèmes sonores, aux lignes mélodiques plus ou moins consciemment (bien) travaillées. Au point qu'une fois le texte reposé, on se demande, à part le massage cérébral dont on vient de bénéficier, quel est le sens de ce qu'on vient de lire : son absence, ou l'absurdité de sa quête ?

²⁶ Boris Gobille, La guerre de *Change* contre la « dictature structuraliste » de *Tel Quel* (<https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2005-2-page-73.htm#no12>)

²⁷ Boris Gobille, art. cit.

Nous présenterons, dans la suite de cet article, quelques exemples de ces dérives. Nous payons toujours, actuellement, cette irruption du théorique dans le monde de l'art en général, et de l'écriture poétique en particulier. Quel nom pourrait-on proposer pour le courant abstrait survivant, à ce point coupé du public, qui dure, faute de véritable concurrence, et faute de lecteurs, aussi, et qui occupe toujours une telle place dans la critique, et dans le peu qui s'édite encore ?²⁸

Même Yves Bonnefoy, en publiant *Hier régnant désert*, d'abord en 1958, ne peut se libérer totalement d'une doxa du décharnement. Il en allège le texte (ou le renforce ?) trente ans plus tard, dans la réédition remaniée de 1978, au profit d'une expression moins obscure, et surtout, s'appuyant nettement sur *le rôle du lieu*.

Trente ans plus tard, nous sommes loin du *lieu* intime et ruralisé des poètes de l'École de Rochefort²⁹. Le monde a changé, la ruralité a perdu sa charge de rêve et de refuge. Mais l'accent est de plus en plus fréquemment porté, dans ce qui se publie, sur la spatialisation du poète et du langage lui-même, le déplacement du sujet dans son monde, l'expression de ses interrogations et sentiments. Ce courant, plus ou moins illustré par Philippe Jaccottet, s'attache un public qui retrouve le plaisir de lire.

On pourrait accepter, sur le principe, que des domaines poétiques divers coexistent à nouveau, et partagent en toute courtoisie un lectorat bienveillant.

On pourrait à la fois comprendre et souhaiter le retour en force d'une poésie qui parle en notre nom, qui regarde autour d'elle, et qui exprime,

²⁸ Les progrès techniques de l'édition numérique ont eu au moins l'effet bénéfique de réduire les coûts de publication, et la décennie 2010-2020 a vu apparaître un nombre considérable de périodiques de poésie.

²⁹ Le dernier survivant, peut-être, de cet « état d'esprit » poétique, *Les Cahiers de la rue Ventura*, a cessé de paraître en 2019.

dans ses limites et selon les talents, tout en le maîtrisant, le *ressenti de la personne*.

La redécouverte de *lieux* de poésie, évitant l'anecdotique ou le sentimental tirent l'imaginaire du lecteur vers le retour à l'exploration du réel. Ainsi pourrait s'affirmer une sorte de renaissance du mode lyrique, dégagé de ses faiblesses.

La poésie brève a toute sa place dans ce rééquilibrage indispensable, et le tanka, un rôle de premier plan.

(à suivre)

Notes de lecture, pour un approfondissement du thème :

Boris Gobille, La guerre de *Change* contre la « dictature structuraliste » de *Tel Quel*. Le « théoricisme » des avant-gardes littéraires, in *Raisons politiques* 2005/2 (n° 18), p. 73 à 96.

<https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2005-2-page-73.htm#no12>

J. M. Maulpoix, <https://www.maulpoix.net/Diversite.html>

Postures (*Revue universitaire, Canada*) :

<http://revuepostures.com/fr/articles/ecrire-le-lieu>

Parcourir les lieux : topographies et trajectoires poétiques :

La poétique d'Yves Bonnefoy ou le parti pris du lieu.

Margaux Coquelle-Roëhm

Formes, formats, espaces : du sonnet et du *tanka* chez Jacques Roubaud,

<https://doi.org/10.4000/interfaces.2089>

<https://patricksimon.com/poesie/livres-haiku-tanka.pdf>

“Sur le *Shinkokinshū*, huitième anthologie impériale japonaise”, *Change*, 1968, n° 1, p. 73-106

“Le *Manyōshū* et la première poésie lyrique japonaise”, *Action poétique*, 1968, n° 36, p. 3-24.

Véronique Montémont, Jacques Roubaud : L'amour du nombre,

<https://books.openedition.org/septentrion/53416#ftn2>