
Une invention collective? La poétique des publications d'Orange Export Ltd.

Auteur : Katikakis, Félix

Promoteur(s) : Purnelle, Gerald

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité approfondie

Année académique : 2022-2023

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/16849>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département de langues et lettres françaises et romanes
Année académique 2022-2023



Une invention collective ?
La poétique des publications
d'Orange Export Ltd.

Mémoire réalisé par Félix KATIKAKIS
en vue de l'obtention du grade de Master en langues et lettres françaises et
romanes, orientation générale, à finalité approfondie

Promoteur : Gérald PURNELLE
Lecteurs : Sémir BADIR et Justine HUPPE

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement mon promoteur, Mr Gérard Purnelle, pour son très précieux accompagnement. Sa grande disponibilité, ses nombreux conseils et encouragements, ont dissipé mes doutes et m'ont permis de mieux cerner ce que je voulais faire.

Je remercie Léna pour sa présence, pour sa patience et sa confiance sans faille. Elle a relu chaque page de ce mémoire, a supporté de m'entendre parler pendant deux ans d'obscurs poètes expérimentaux des années 1970, et a souvent cru plus que moi-même en la réussite de ce travail.

Je remercie Marie-Bernadette Mars pour les innombrables heures passées à parler de poésie en sa compagnie. C'est à ses côtés que j'ai appris que la littérature n'est pas tant affaire de chefs-d'œuvre fomentés dans la pénombre solitaire d'une mansarde que d'aventures collectives humbles construites au fil des discussions et des partages.

Je remercie Lénaïg Cariou pour les articles qu'elle m'a aimablement transmis.

Je remercie d'avance Mr Sémir Badir et Mme Justine Huppe pour leur travail de lecture.

Je tiens enfin à adresser une pensée au regretté professeur Jean-Pierre Bertrand. Je me souviens avec émotion de ce jour où, m'ayant interrogé sur mon sujet de mémoire, il m'a demandé avec intérêt : « vous lisez l'illisible, Félix ? » J'espère désormais pouvoir lui répondre par l'affirmative.

Table des matières

1. Avant-propos	p. 6
1.1. Un problème théorique de l'histoire littéraire	p. 6
1.2. Un problème particulier : le cas d'Orange Export Ltd.	p. 7
2. État de l'art	p. 9
2.1. À propos d'Orange Export Ltd.	p. 9
2.2. Autour d'Orange Export Ltd.	p. 10
2.3. À propos de la « poétique collective »	p. 12
3. Introduction méthodologique	p. 14
4. Présentation d'Orange Export Ltd.	p. 18
4.1. Le contexte poétique français des années 1960-1970	p. 18
4.2. L'aventure Orange Export Ltd.	p. 21
4.2.1. Une brève histoire d'Orange Export Ltd.	p. 21
4.2.2. Fonctionnement interne	p. 23
4.2.3. Bref aperçu de la production et du paratexte	p. 26
5. Analyse des publications d'Orange Export Ltd.	p. 28
5.1. Les publications du « noyau »	p. 28
5.1.1. Deux livres inauguraux : <i>Le Portefeuil</i> et <i>3 Lettre</i>	p. 29
5.1.2. Le cas <i>Grands rivages</i>	p. 30
5.1.3. Poésie-archéologie : les « chutes » d'Emmanuel Hocquard	p. 31
5.1.4. <i>Diptyque</i> : un texte de circonstance	p. 34
5.1.5. Poésie-théâtre : Albiach, Royet-Journoud, Giroux, Faïn	p. 35
5.1.6. <i>Objet</i> d'Anne-Marie Albiach	p. 38
5.1.7. Alain Veinstein : une poétique du dépouillement	p. 39
5.1.8. Pascal Quignard : le langage d'avant le langage	p. 41
5.1.9. Jean Daive : une poétique de l'ellipse	p. 44
5.1.10. Joseph Guglielmi : le bruit des langues	p. 46
5.1.11. La « poétique modèle » d'Orange Export Ltd.	p. 48
5.2. Les auteurs issus de <i>l'Éphémère</i>	p. 50
5.2.1. Introduction	p. 50
5.2.2. Analyse	p. 51

5.2.3. Conclusion	p. 56
5.3. Les auteurs issus de <i>Tel Quel</i>	p. 56
5.3.1. Introduction	p. 56
5.3.2. Analyse	p. 58
5.3.3. Conclusion	p. 63
5.4. Les auteurs issus de l'Oulipo	p. 64
5.4.1. Introduction	p. 64
5.4.2. Analyse	p. 66
5.4.3. Conclusion	p. 69
5.5. La nébuleuse Orange Export Ltd.	p. 70
5.5.1. Introduction	p. 70
5.5.2. Analyse des interventions plastiques	p. 74
5.5.3. Analyse formelle	p. 75
5.5.4. Analyse syntaxique	p. 78
5.5.5. Analyse lexicale	p. 81
5.5.6. Analyse énonciative	p. 86
5.5.7. Analyse des modalités herméneutiques	p. 91
5.5.8. Conclusion	p. 95
5.6. Conclusion : une invention <i>collective</i> ?	p. 96
5.6.1. Une communauté d'écriture ?	p. 96
5.6.2. Des étiquettes creuses... ou mal employées ?	p. 98
5.6.2.1. « Poésie blanche »	p. 99
5.6.2.2. « Poésie objectiviste »	p. 100
5.6.2.3. « Poésie littérale »	p. 101
5.6.2.4. « Postpoésie »	p. 102
5.6.2.5. « Modernité négative »	p. 103
5.6.2.6. Conclusion : une impossible classification ?	p. 104
5.6.3. Vers une cartographie tensive de la production d'Orange Export Ltd. .	p. 104
6. Perspectives théoriques : penser la poétique collective	p. 109
6.1. Et après ?	p. 109
6.2. Quels corpus ?	p. 109
6.3. La poétique collective comme « diasystème » ?	p. 111
6.4. Esquisse de méthode	p. 112

6.5. Option théorique, option éthique	p. 114
Bibliographie	p. 116
Annexes	p. 122

1. Avant-propos

1.1. Un problème théorique de l'histoire littéraire

Le discours de l'histoire littéraire fourmille d'étiquettes. On ne cesse de regrouper les écrivains sous des « bannières » communes. On pense, bien entendu, aux avant-gardes en « -isme » qui ont ponctué les XIX^e et XX^e siècles (« romantisme », « symbolisme », « futurisme », « ultraïsme », « dadaïsme », « surréalisme », « textualisme », « lettrisme », etc.) mais aussi à toute une série d'autres catégories référant à des tendances, à des productions que l'on suppose – ou qui se revendiquent comme – collectives : la poésie des « grands rhétoriciens » de la fin du Moyen-Âge, celle de « la Pléiade » au XVI^e siècle, le « Parnasse », le « Nouveau Roman », les « impassibles » de chez Minuit, et ainsi de suite. Tout en étant des outils commodes pour segmenter en chapitres les manuels d'histoire littéraire, ces catégories suggèrent l'existence d'esthétiques collectives, au risque de donner l'impression au lecteur peu averti que les auteurs rangés dans le même tiroir font peu ou prou *la même chose*.

Pour prévenir un tel risque, et parce que la figure romantique de l'Auteur n'a jamais déserté les départements de littérature, la critique s'est toujours attachée à remettre en question ces étiquettes, voire à en contester purement et simplement la légitimité, au lieu de tenter de leur donner un fondement plus solide. Il n'y aurait pas d'esthétiques collectives ; seulement l'infinie variété des écritures, artificiellement regroupées pour les besoins de la théorie. On trouve un beau condensé de ce *topos* critique dans ces quelques lignes de Philippe Forest au sujet du « telquelisme » :

« Si elle ne peut être réduite à un phénomène unilatéral de plagiat, cette « esthétique commune » relèverait-elle du ralliement unanime à une théorie du fait littéraire ? [...] Parce que l'expérience de l'écriture ne se partage pas, la théorie n'est, en ce domaine, jamais au « poste de commandement ». Parce qu'elle procède de l'irréductible d'une biographie, de l'incommensurable d'un désir, la pratique singulière de la littérature ne saurait se conjuguer entièrement au pluriel. S'il y a un savoir propre au texte, celui-ci ne le précède pas : il en est moins la condition que la conséquence. Aucune œuvre authentique ne peut être mathématiquement déduite de postulats esthétiques arbitrairement choisis. [...]

C'est *a posteriori*, essentiellement, qu'intervient le discours théorique. Il est la condition même qui rend possible une « collection » d'écrivains. Se référant aux mêmes positions esthétiques, des auteurs affirment la solidarité de leurs goûts, de leurs dégoûts, de leurs passions, de leurs intérêts : en somme celle de leurs projets. Ils s'enfoncent seuls dans le travail de leur écriture mais lorsqu'ils décident de le donner à lire, pour le rationaliser et l'exposer, ils choisissent d'user des mêmes idées, des mêmes mots d'ordre. Ainsi

se crée l'indispensable et bénéfique illusion d'un « ensemble » qui n'existe que dans et par la théorie. Que la critique se laisse prendre au piège de ces discours, elle cédera à l'illusion d'une sorte de « monolithisme » de l'écriture, découvrant la rigueur d'une « école » là où il n'existe que la dispersion des textes.¹»

Le *nec plus ultra*, pour l'historien de la littérature, serait donc de ne pas prendre au sérieux les étiquettes communément admises. Il ne resterait plus, au critique soucieux de porter un regard lucide sur la production d'un groupe ou d'une génération, qu'à envisager chaque texte dans sa singularité, et à égrener les noms propres comme les grains d'un chapelet.

Nous prendrons, dans ce mémoire, le parti inverse. Notre conviction est que la « poétique collective » n'est pas un fantasme. Sans céder à l'illusion du « monolithisme » dénoncée par Forest, nous ferons l'hypothèse que les étiquettes – certaines d'entre elles du moins – font sens, et améliorent notre compréhension de l'histoire littéraire, pour peu qu'on se donne les moyens théoriques de penser rigoureusement la « poétique collective ». Il est hors de notre portée, dans le cadre de ce travail, d'élaborer une « théorie de la poétique collective » : cela nécessiterait d'étudier des corpus nombreux et variés, aptes à susciter des questionnements divers. Nous nous contenterons d'examiner un cas particulier de production littéraire collective, et d'en tirer quelques conclusions théoriques.

1.2. Un problème particulier : le cas d'Orange Export Ltd.

« Une invention collective » : voici ce que proclame en lettres capitales le bandeau qui accompagne la nouvelle édition du volume *Orange Export Ltd. 1969-1986* (Flammarion, 2020), qui compile l'ensemble des textes publiés à l'enseigne de cette minuscule maison d'édition dirigée par la plasticienne Raquel Levy et le poète Emmanuel Hocquard. Sous ces trois mots qui attirent le regard, une longue liste de noms s'étale sur plusieurs lignes, comme s'il fallait donner une consistance verbale, à défaut de visages, au « collectif » annoncé haut et fort.

Ce bandeau un brin tapageur ne fait en réalité qu'énoncer sans la moindre ambiguïté un implicite du discours critique relatif à la production d'Orange Export Ltd. et plus généralement à celle des poètes qui circulent autour d'Emmanuel Hocquard. Les commentateurs sont souvent tentés d'y voir un « courant » esthétique, même si sa teneur exacte reste mal définie. Nous en voulons pour preuve la multiplicité des étiquettes utilisées pour y référer : on parle

¹ Forest Philippe, *Histoire de Tel Quel 1960-1982*, Paris, Seuil, 1995, coll. « Fiction & cie », p. 216-217.

abondamment de « poésie blanche », de « poésie objective » ou « objectiviste », de « poésie littérale », de « postpoésie » et de « modernité négative », pour ne citer que les désignations les plus fréquentes². Cette multiplicité est selon nous le signe, à la fois, d'une intuition partagée (il existerait une *communauté d'écriture* autour d'Orange Export Ltd.) et d'un malaise (*quelle* communauté au juste ?). Une lecture « naïve » de ces textes, loin de nous aider à trancher, augmente notre perplexité : on perçoit immédiatement un *air de famille* entre les livres publiés par Raquel et Hocquard, mais cette impression est contrebalancée par le constat, tout aussi immédiat, d'une certaine diversité.

Nous reformulerons donc sous forme de question l'assertion péremptoire du bandeau. Orange Export Ltd. : une invention collective ? Dans ce mémoire, nous chercherons à déterminer si la relative cohésion du réseau d'écrivains ayant participé au projet éditorial d'Orange Export Ltd. se traduit par un corpus de publications esthétiquement cohérent. Nous tenterons de mettre au jour les tensions entre une hypothétique « poétique collective » et les poétiques individuelles de chaque auteur.

² Nous préférons éviter de les définir pour l'instant. On verra plus loin que, telles qu'elles sont employées, ces étiquettes manquent de clarté. Nous privilégierons une approche inductive, aussi peu influencée que possible par ces catégories préétablies.

2. État de l'art

Nous décrirons ici, d'une manière aussi exhaustive que possible, la production scientifique et critique relative aux éditions Orange Export Ltd., aux principaux acteurs de cette entreprise éditoriale, au contexte poétique dans lequel cette entreprise s'est développée et à la question théorique de la « poétique collective ».

2.1. À propos d'Orange Export Ltd.

Les travaux universitaires consacrés aux éditions Orange Export Ltd. sont à ce jour très rares, et n'explorent qu'un nombre limité d'aspects de cette page discrète mais importante de l'histoire de la poésie française de la seconde moitié du XX^e siècle.

Les contributions les plus remarquables sont celles de Stéphane Baquey et de Lénéaig Cariou. Dès 1995, Stéphane Baquey s'est attaché à présenter le projet éditorial d'Orange Export Ltd., dans un article donné à la revue *Prétexte* (« Orange Export Ltd. (1969-1986) : le poème comme objet », *Prétexte*, 1995, n° 7) ; plus récemment, et plus notablement, il a signé la préface de la deuxième édition du volume *Orange Export Ltd. 1969-1986* (Flammarion, 2020). Depuis 2019, l'essentiel des publications universitaires relatives à Orange Export Ltd. sont le fait de Lénéaig Cariou, qui prépare actuellement une thèse de doctorat visant à « interroger le rapport du poème aux notions de matérialité et de matière³ » en s'appuyant sur le corpus de textes publiés par Emmanuel Hocquard et Raquel Lévy : on lui doit des articles sur Franck Venaille, sur Anne-Marie Albiach, sur la poétique du fragment chez Emmanuel Hocquard et sur la conception du poème comme « théâtre » dans les publications d'Orange Export Ltd.

Il convient également de mentionner les travaux de Catherine Soulier, qui a commenté deux ouvrages parus chez Orange Export Ltd. (*Hiems* de Pascal Quignard et *Spirale interne* de Jean Tortel) et s'est intéressée à la dimension plastique des livres produits par Raquel et Hocquard⁴,

³ « Lénéaig Cariou », site internet du département de littérature française, francophone et comparée de l'université Paris VIII. URL : <https://litterature-francaise.univ-paris8.fr/?Lenaig-Cariou>.

⁴ Soulier Catherine, « Orange Export Ltd. Une fabrique de « peintures de livre » ? », dans Pascal Catherine, Thérénty Marie-Ève, Tran Trung (dir.), *Image, autorité, auctorialité du Moyen-âge au XXe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 357-373.

mais aussi ceux d'Élodie Bouygues, qui a étudié la « poétique du livre » au fondement de la démarche de cette maison d'édition, et en a décrit en détail les diverses collections⁵.

En réalité, une partie non négligeable de la documentation sur Orange Export Ltd. est à chercher en dehors de la production académique. On trouve sur le site internet de Raquel Levy une longue page consacrée à son activité d'édition, où l'on peut consulter un certain nombre de facsimilés et lire quelques entretiens accordés par Raquel et Hocquard. Ce dernier – davantage que Raquel – est intervenu dans différentes revues poétiques, souvent confidentielles, pour expliquer son projet éditorial. Outre ces interventions ponctuelles, dispersées et souvent difficiles d'accès, certains acteurs de l'« aventure » Orange Export Ltd. ont évoqué cette période dans des ouvrages ultérieurs : c'est le cas, bien sûr, d'Emmanuel Hocquard dans *Un Privé à Tanger* (1987), *Ma haie* (2001) et *Le Cours de Pise* (2016), mais aussi, plus anecdotiquement, de Franck Venaille dans *C'est nous les modernes* (2010) et de Pascal Quignard dans *Zétès* (2010).

2.2. Autour d'Orange Export Ltd.

La poésie française des années 1960-1970 reste relativement peu étudiée ; néanmoins, les publications et les événements scientifiques se multiplient ces derniers temps. L'anthologie *Un nouveau monde. Poésies en France 1960-2010* d'Yves di Manno et Isabelle Garron (2017) en offre un vaste, quoique assez partial panorama. Michel Collot a récemment entrepris de retracer l'histoire de la poésie française après 1960 (*Le Chant du monde dans la poésie française contemporaine*, José Corti, 2019). Un colloque consacré à la « haine de la poésie » censée caractériser la période s'est tenu à l'Université de Liège en 2021 (*Contre la poésie, la poésie*, Liège, 4-6 mars 2021). Abigail Lang a étudié les échanges entre poètes français et poètes américains depuis 1968 (*La Conversation transatlantique*, Les Presses du réel, 2021). Dans une perspective plus « formaliste », on signalera également le travail de Jacques Roubaud qui, dans *La Vieillesse d'Alexandre* (Maspéro, 1978), décrit le regain de créativité formelle survenu dans les années 1960-1970 suite à l'essoufflement du vers libre « standard ». On peut aussi mentionner le *Dictionnaire de poésie, de Baudelaire à nos jours* (PUF, 2001), qui consacre de nombreuses entrées aux poètes majeurs de ces deux décennies. Toutefois, une histoire des revues et des microcellules éditoriales qui ont structuré la production et la sociabilité poétiques

⁵ Bouygues Élodie, « Raquel et Hocquard éditeurs. Orange Export Ltd. : physique et poétique du livre », dans Koble Nathalie, Lang Abigail, Murat Michel et Puff Jean-François (dir.), *Emmanuel Hocquard : la poésie mode d'emploi*, Dijon, Les Presses du Réel, 2020, coll. « L'écart absolu », p. 307-333.

de ces années-là demeure à écrire : seules quelques-unes de ces revues ont fait l'objet de monographies (on pense bien sûr à la monumentale *Histoire de Tel-Quel 1960-1982* de Philippe Forest, mais aussi à *Une « Action poétique » de 1950 à aujourd'hui* de Daniel Boulanger ou à *Les Cahiers de « L'Éphémère » 1967-1972* d'Alain Mascarou) ; beaucoup d'autres périodiques (*Première livraison, Monsieur Bloom, Siècle à mains, Zuk...*) restent méconnus de la critique.

Le meilleur connaisseur – et le principal théoricien – de la poésie « littérale » est probablement Jean-Marie Gleize. Auteur de monographies sur Anne-Marie Albiach (*Le Théâtre du poème. Vers Anne-Marie Albiach*, Belin, 1995), Denis Roche (*Denis Roche. Éloge de la véhémence*, Seuil, 2019) et Francis Ponge (*Francis Ponge*, Seuil, 1988), ainsi que de nombreux textes critiques sur des poètes tels que Claude Royet-Journoud, Joseph Guglielmi ou Dominique Fourcade, rassemblés dans *Sorties* (Questions Théoriques, 2009), Gleize a mené une réflexion mémorable sur la notion de « littéralité » dans son essai *A Noir. Poésie et littéralité* (Seuil, 1992), qui demeure aujourd'hui un ouvrage de référence pour comprendre ce pan de la poésie française.

De tous les poètes du « noyau » d'Orange Export Ltd., le plus étudié est sans conteste Emmanuel Hocquard, qui a déjà fait l'objet de deux monographies (Glenn W. Fetzer, *Emmanuel Hocquard and the poetics of negative modernity*, Summa Publications Inc., 2004 ; Gilles A. Tiberghien, *Emmanuel Hocquard*, Seghers, 2006) et d'un colloque (*Emmanuel Hocquard : la poésie mode d'emploi*, Les Presses du réel, 2020) ainsi que de nombreux articles. Les autres grandes figures d'Orange Export Ltd. sont beaucoup moins prisées par la critique : outre la monographie de Gleize et quelques articles épars, Anne-Marie Albiach n'a fait l'objet que d'une journée d'étude (« Anne-Marie Albiach : Échos », université de Haute-Alsace, Mulhouse, 2022) ; un seul colloque a été consacré à Jean Daive (*Jean Daive : la partition*, Hermann, 2013) ; quant à Claude Royet-Journoud, il semble intéresser davantage les philosophes que les littéraires (Michèle Cohen-Halimi a consacré plusieurs ouvrages à sa « tétralogie », et a élaboré sur la base de ses textes une véritable « philosophie de la lecture » ; dans une perspective assez semblable, Éric Pesty a mené dans sa thèse de doctorat une réflexion sur la notion de récit chez Claude Royet-Journoud⁶).

⁶ Pesty Éric, *La notion de récit chez Claude Royet-Journoud*, thèse de doctorat, université de Provence Aix-Marseille I, année académique 2004-2005.

2.3. À propos de la « poétique collective »

Il est impossible de résumer en quelques paragraphes tout ce que l'on a pu écrire sur la question du « collectif » en littérature. Rappelons simplement ici que la sociologie de la littérature en a fait son objet principal (sociologie des réseaux, des groupes littéraires, etc.), par opposition aux disciplines qui privilégient une approche « interne » de la littérature, la stylistique et la poétique, traditionnellement attachées à la notion d'« auteur » et dont les objets d'étude sont, de ce fait, généralement singuliers⁷. À notre connaissance, il n'existe pas de réelle tentative de théorisation de ce que serait une « poétique collective », à l'exception notable de *Poétique des groupes littéraires* de Vincent Kaufmann (PUF, 1997), qui limite toutefois sa réflexion aux avant-gardes qui se sont succédé en France depuis Mallarmé et ne propose aucun modèle d'analyse.

C'est paradoxalement du côté de la théorie du style, et non de la poétique, que l'on trouve l'amorce d'une réflexion sur cette question. On le sait, le style est le plus souvent défini comme l'ensemble des marques idiosyncrasiques de la production d'un auteur, voire comme l'expression de son « âme » ou de son « génie », conception très datée qui lui a valu d'être considéré comme une notion « préthéorique », et qui a favorisé le déclin de la stylistique dans les années 1960 au profit de la poétique et de la notion de « littéarité »⁸. Si la résurgence de la stylistique dans le courant des années 1980 s'est accompagnée de redéfinitions du style qui continuaient à en faire l'expression d'une singularité (on a pu définir le style comme « écart » par rapport à une norme linguistique, comme « choix » posé par l'écrivain entre différentes variantes linguistiques⁹ ou comme phénomène d'« exemplification », c'est-à-dire de mise en évidence, parmi les propriétés possédées par une œuvre, de celles qui jouent un rôle dans son fonctionnement symbolique¹⁰), certains théoriciens, à partir des années 1990, ont imaginé la possibilité d'un style littéraire collectif. C'est le cas de plusieurs contributeurs du n° 105 de la

⁷ Il existe bien sûr des exceptions. Ainsi, par exemple, Mathilde Bonazzi, dans sa thèse de doctorat, s'est interrogée sur l'existence d'un « style Minuit » (*Peut-on encore parler d'un style-Minuit à l'orée du XX^e siècle (Éric Chevillard, Éric Laurrent, Laurent Mauvignier, Marie Ndiaye et Tanguy Viel) ?*, thèse de doctorat, université Toulouse II Le Mirail, 2012). Denis Saint-Amand, dans *La Littérature à l'ombre. Sociologie du zutisme*, propose, outre une description sociologique du groupe zutique, une analyse de la poétique de l'*Album zutique*. Néanmoins, ces approches relèvent fréquemment d'une « sociologie du style », et sont donc souvent subordonnées à une démarche sociologique « externe », qu'elles ne font qu'appuyer.

⁸ Ce processus est bien décrit dans Klinkenberg Jean-Marie, « Sénescentes et jouvences des stylistiques : la stylistique fin-de-siècle dans le champ des sciences », dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 71-3, 1993, p. 555-571.

⁹ C'est la position défendue par Jean-Marie Schaeffer, en réaction à la conception du style comme « écart », la plus fidèle à l'héritage spitzérien. Voir Schaeffer Jean-Marie, « La stylistique littéraire et son objet », dans *Littérature* n° 105, 1997, p. 14-23.

¹⁰ Cette conception a été développée par Nelson Goodman dans les années 1970 (cf. Goodman Nelson, « The Status of style », dans *Ways of worldmaking*, Hackett, 1978) et importée en France par Gérard Genette dans les années 1990 (Genette Gérard, « Style et signification », dans *Fiction et diction*, Seuil, 1991).

revue *Littérature* (1997), consacré aux « questions de style ». Dans un article de 2006, Julien Piat a posé les bases théoriques d'une « stylistique des imaginaires langagiers » attentive aux éventuelles récurrences linguistiques caractérisant la production littéraire d'une époque¹¹. En 2016, on pouvait lire, dans l'introduction d'un numéro de la revue *COnTEXTES* consacré à la sociologie du style littéraire :

« Il importe [...] de ne pas réduire les enjeux et les manifestations du style à des pratiques nécessairement individuelles. Pourquoi ne pas envisager la singularité – qui n'est pas l'individualité – sous l'angle groupal ? [...]

Comment le ou les styles peuvent-ils rencontrer les dynamiques collectives ? Il convient d'évaluer les capacités fédératrices d'opposition ou d'adhésion à un style et de considérer la considération de la donnée stylistique dans ces dynamiques. D'une part, la question se pose de savoir comment des pratiques individuelles peuvent s'inscrire dans les diverses logiques du champ, en considérant un spectre étendu de collectifs, depuis les mouvances plus ou moins fédérées en groupes littéraires jusqu'aux réseaux informels, en passant par les comités de rédaction de revues. D'autre part, le style peut-il constituer une marque du collectif ?¹²»

S'il ne sera jamais question de « style » dans notre mémoire, ces débats et ces réflexions autour de la notion de « style collectif » (qui n'ont jusqu'à présent pas abouti à l'élaboration d'un protocole d'analyse) font écho aux préoccupations théoriques qui le sous-tendent.

¹¹ Piat Julien, « Vers une stylistique des imaginaires langagiers » [en ligne], dans *Corpus*, n° 5, 2006, p. 2-16. URL: <https://corpus.revues.org/441>.

¹² Dessy Clément, van Nuijs Laurence, Stiénon Valérie, « Qui a peur du style en sociologie de la littérature ? Mise au point méthodologique » [en ligne], dans *COnTEXTES*, 18|2016. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/6253>. (Consulté le 24 avril 2023.)

3. Introduction méthodologique

Compte tenu de l'absence de modèles d'analyse aptes à étudier un corpus collectif en tant qu'il procède d'une poétique collective, nous serons contraint d'élaborer notre propre méthode : l'enjeu de notre étude est précisément de parvenir, au terme de l'analyse, à établir un protocole susceptible d'être appliqué à des corpus similaires. Ce mémoire assumera donc un caractère exploratoire et empirique, ainsi qu'un certain éclectisme théorique : nous ne mobiliserons pas de *cadre* d'analyse, mais des concepts que nous jugerons utiles pour décrire tel ou tel phénomène ou résoudre tel ou tel problème ponctuel.

Tous les livres figurant au catalogue d'Orange Export Ltd., hormis les œuvres d'auteurs non francophones, les ouvrages collectifs (*Sur Raquel, Monostiches – One line poems*) et le bulletin critique publié en marge des livres (le *Bulletin Orange Export Ltd.*) feront l'objet d'une analyse. Nous prendrons pour édition de référence la seconde édition du volume *Orange Export Ltd. 1969-1986* (2020), qui est identique à la première édition (1986), en dehors de la longue préface de Stéphane Baquey. Ce choix est un pis-aller : l'édition Flammarion reproduit le contenu textuel des livres, mais pas les illustrations, et ne donne qu'une idée imparfaite de la mise en page originelle. Nous devons par conséquent négliger les données codicologiques, au risque de commettre certaines erreurs d'interprétation. Nous pourrions partiellement remédier à ces carences en consultant les facsimilés disponibles en ligne ; mais ces facsimilés sont relativement peu nombreux. Notre choix est en partie contraint par l'inaccessibilité de certains livres, dispersés dans des collections privées, et en partie motivé par des raisons financières (nous ne sommes pas disposé, pour mener à bien un travail de fin d'études, à investir l'argent nécessaire à l'organisation de séjours à Paris et à Marseille¹³).

Sur la base d'une lecture « naïve » des textes publiés par Orange Export Ltd., nous retiendrons six critères d'analyse, qui nous paraissent être les plus pertinents :

- 1) Le rapport texte/image. Cette dimension ne doit pas être négligée. Comme nous le verrons plus loin, le dialogue entre plasticiens et poètes se trouve au fondement de la démarche éditoriale d'Emmanuel Hocquard et de Raquel Lévy. Malheureusement, nous ne pourrions appliquer ce critère d'analyse qu'aux livres dont nous disposons d'un

¹³ La BnF et la bibliothèque du Centre International de Poésie de Marseille (cipM) possèdent certains des livres publiés par Raquel et Hocquard.

facsimilé ou dont les caractéristiques plastiques ont été décrites dans une étude antérieure. Cela étant, la dimension plastique, pour importante qu'elle soit, ne constitue pas notre préoccupation centrale : nous sommes davantage intéressé par le rapport entre « se fréquenter » et « écrire » que par le rapport entre « écrire » et « peindre/dessiner/photographier/etc. ». Nous mobiliserons essentiellement les outils théoriques de la sémiotique visuelle (nos analyses seront informées par les travaux de Greimas sur l'analyse des images¹⁴, même si nous n'y ferons jamais explicitement référence : les niveaux d'analyse distingués par Greimas sont désormais largement connus et utilisés).

- 2) La forme. Le texte est-il écrit en vers, en prose ou adopte-t-il une modalité intermédiaire ? S'il s'agit de prose, le texte est-il divisé en paragraphes (courts ou longs ?) ou se déploie-t-il d'un seul bloc ? S'il s'agit de vers, comment peut-on les caractériser sur le plan prosodique ? S'il s'agit d'une modalité intermédiaire entre prose et vers ou d'une alternance de passages en prose et en vers, comment la caractériser ? Y a-t-il un travail sur la typographie ? Etc. Nous nous fonderons sur les travaux de Jacques Roubaud et de Michel Murat sur le vers libre (Roubaud 1978, Murat 2008) et sur ceux de Gérard Purnelle sur la typographie (Purnelle 2005).
- 3) La syntaxe. Nous distinguerons le niveau microsyntaxique (syntaxe phrastique) et le niveau macrosyntaxique (syntaxe discursive). Nous chercherons à évaluer le degré de conformité des énoncés au « modèle de la phrase canonique » SVC¹⁵ et le degré de continuité discursive de chaque texte (en mobilisant des concepts classiques de la linguistique textuelle : isotopie, connecteur logique, anaphore, cataphore, etc.).
- 4) Le lexique. Est-il possible d'identifier une isotopie dominante ? Le cas échéant, comment la décrire ? Le lexique tend-il plutôt vers l'abstraction ou vers la concrétude ? Dans quelle mesure contribue-t-il à la construction d'un sens ? Etc. Nous qualifierons

¹⁴ Cf. Greimas Algirdas Julien, « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », dans *Actes sémiotiques*, n° 60, 1984, p. 5-24. Greimas distingue l'analyse figurative (qui porte sur le contenu des images, sur ce qu'elles représentent) et l'analyse plastique (qui porte sur la forme des images, sur leur matérialité). Il distingue trois grandes catégories plastiques : la catégorie topologique, relative à la situation des formes au sein de l'espace de l'image (central vs périphérique, haut vs bas, etc.), la catégorie eidétique, relative aux contours des formes (arrondi vs fragmenté, rectiligne vs curviligne, flou vs net, etc.) et la catégorie chromatique, relative à la manière dont les formes se constituent à travers des contrastes de couleur et de luminosité (sombre vs clair, etc.).

¹⁵ Nous empruntons ce concept à Raphaël Micheli (Micheli Raphaël, *Les émotions dans les discours. Modèle d'analyse, perspectives empiriques*, Bruxelles, De Boeck, 2014, p. 80-99) qui lui-même s'appuie sur les travaux de Martin Riegel *et al.* (Riegel Martin, Pellat Jean-Christophe, Rioul René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 2009). On peut évaluer le degré d'asyntaxisme d'un énoncé à l'aune de ce modèle : les phrases averbales, les phénomènes de réordonnement syntaxique, les phénomènes de réduction syntaxique, constituent autant d'entorses au « modèle de la phrase canonique ».

d'« isotopie » tout réseau de lexèmes partageant un même sème¹⁶. Dans *Sens et textualité*, Rastier distingue les isotopies génériques (constituées par la répétition, au sein d'un texte, d'un sème générique) et les isotopies spécifiques (constituées par la répétition, au sein d'un texte, d'un sème spécifique). Nous n'emploierons pas cette terminologie – nous parlerons simplement d'« isotopies » – mais nous veillerons à repérer les cooccurrences récurrentes de sèmes (que Rastier nomme les « molécules sémiques ») et plus largement les « faisceaux isotopiques » induits par la récurrence des éléments d'une même molécule sémique¹⁷.

- 5) Le régime énonciatif. Nous chercherons à déterminer comment les textes construisent un simulacre de sujet (notre approche se situera donc du côté de l'énonciation *énoncée* et non de l'énonciation *référentielle*). Nous serons attentif à la présence de déictiques (de personne, de lieu et de temps) mais aussi à toute une série d'autres marqueurs de subjectivité (lexique affectif, éléments ouvertement issus d'un substrat autobiographique, énoncés exclamatifs ou interrogatifs, etc.). Toute la question sera de savoir si les textes mettent en scène un sujet *lyrique*, c'est-à-dire la représentation textuelle d'une entité pourvue d'une biographie et/ou d'un psychisme susceptible de se voir attribuer la responsabilité énonciative du poème¹⁸, ou si, au contraire, ils travaillent à son effacement. En cas de présence de marques de subjectivité, nous nous demanderons si le sujet mis en scène est pleinement assumé comme lyrique ou s'il est problématisé, c'est-à-dire présenté en-deçà (sujet réduit à une instance purement matérielle : un *corps*) ou au-delà de toute biographie et de toute psychologie (sujet réduit à une instance écrivante : un *scripteur*).
- 6) Le régime herméneutique. Nous tenterons enfin d'établir comment les textes construisent leur « lecteur modèle ». Il ne s'agira pas de stabiliser une signification (le fantasme du sens unique, intentionnel et conscient appartient au passé) mais d'identifier le *mode* d'interprétation devant être privilégié. Nous prendrons pour base l'opposition introduite par Jean-Marie Gleize dans *A noir. Poésie et littéralité* entre « figuration » et « littéralité ». Nous nous abstiendrons, pour l'heure, de définir ces concepts : la manière

¹⁶ Notre définition de l'isotopie n'est pas fondamentalement différente de celle que propose Rastier dans le glossaire de *Sémantique interprétative* : « Effet de la récurrence syntagmatique d'un même sème. Les relations d'identité entre les occurrences du sème isotopant induisent des relations d'équivalence entre les sémèmes qui les incluent. » (Rastier François, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1987, coll. « Formes sémiotiques », p. 274).

¹⁷ Cf. Rastier François, *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1989, coll. « Langue, linguistique, communication », p. 54-65. Voir aussi Rastier, 1987. Le faisceau isotopique y est ainsi défini : « ensemble d'isotopies induites par la récurrence des éléments d'une même molécule sémique » (Rastier, 1987, p. 274).

¹⁸ Cette définition est de notre cru. Nous en discuterons plus loin les fondements.

dont Gleize les emploie ne les rend pas vraiment opératoires. L'un des objectifs de notre analyse sera de parvenir progressivement à une définition rigoureuse de ces notions floues.

À l'exception du premier d'entre eux, ces critères seront appliqués de manière stable. Cette stabilité est nécessaire en vue d'une comparaison ultérieure, opération qui devrait nous permettre de cerner des récurrences, des « patrons » esthétiques¹⁹. Dans les cas, rares, où certains critères nous sembleront non pertinents, nous dérogerons à ce principe.

Nous segmenterons notre corpus en sous-corpus établis sur la base de critères sociologiques : au sein du réseau d'écrivains ayant participé à l'aventure éditoriale d'Orange Export Ltd., il est en effet possible d'identifier divers « sous-groupes », que nous détaillerons au fur et à mesure de notre analyse. Cette manière de procéder a le mérite d'articuler étroitement cartographie d'un réseau et cartographie d'une production textuelle, et ouvre donc la porte à des comparaisons plus fines.

Une fois effectuée l'analyse de l'ensemble du corpus, nous pourrions évaluer la validité de notre hypothèse de départ. Il y a fort à parier qu'elle ne sera ni simplement confirmée, ni simplement infirmée, mais nuancée. Nous pourrions également réévaluer les diverses étiquettes utilisées par la critique pour rassembler sous une même bannière la production d'Orange Export Ltd. et indiquer laquelle des étiquettes existantes nous paraît la plus appropriée. Nous pourrions aussi esquisser une nouvelle cartographie de la production d'Orange Export Ltd., consistant non plus en un *classement* des publications en *catégories* fondées sur des critères *externes*, mais en une *localisation* des publications par rapport à deux *pôles* définis sur la base de critères *internes*.

¹⁹ Ces « patrons » font bien évidemment écho à la notion de « patron stylistique » utilisée par Gilles Philippe et Julien Piat dans leurs travaux d'histoire littéraire stylistique (cf. Philippe Gilles, Piat Julien, *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009). Cependant, nous n'en ferons pas le même usage. Nous réservons pour le dernier chapitre une comparaison entre notre approche et celle de Philippe et Piat.

4. Présentation d'Orange Export Ltd.

Avant d'entamer l'analyse de notre corpus, nous tenterons de situer Orange Export Ltd. dans le contexte poétique des années 1960-1970, de retracer l'histoire de cette microstructure éditoriale, d'en décrire le fonctionnement interne et de procéder à une première (et rapide) cartographie de sa production et de son paratexte.

4.1. Le contexte poétique français des années 1960-1970

Comme le remarque Michel Collot, la poésie française des années 1960-1970 est dominée par les courants formaliste et textualiste²⁰, qui s'organisent respectivement autour de l'Oulipo – société fondée en 1960 par Raymond Queneau et François le Lionnais, regroupant des écrivains qui, tels Georges Perec ou Jacques Roubaud, prônent un renouvellement des formes par l'adoption de contraintes d'écriture – et de *Tel Quel*, revue d'avant-garde fondée la même année, qui accueille les contributions de prosateurs (Philippe Sollers, Pierre Rottenberg,...) et de poètes (Marcelin Pleyne, Denis Roche, Jacqueline Risset,...) qui, convaincus de la primauté du signifiant, défendent une écriture « textuelle », libérée de tout cloisonnement générique. En marge de ces grands centres d'activité, on observe un foisonnement de revues (*Change*, *TXT*, *Digraphe*, *L'Éphémère*, pour ne citer que les plus connues) qui souscrivent d'une manière ou d'une autre au credo moderniste (mise en crise du langage poétique, recherche de l'innovation formelle, « disparition élocutoire du poète », etc.). On observe également l'émergence d'une poésie « sonore » (Bernard Heidsieck, Henri Chopin) qui exploite la matière phonique de la langue, souvent au détriment du sens.

Par la place centrale qu'elles accordent à la question du langage, ces poétiques font écho au « tournant linguistique » qui s'opère à la même époque dans les sciences humaines. Autant, sinon davantage, que la production romanesque contemporaine, elles illustrent la pensée des théoriciens de la littérature les plus influents de la période : Maurice Blanchot et Roland Barthes. Le premier, se fondant sur une relecture très personnelle de Hegel et de Mallarmé, développe une poétique de la négativité, étroitement liée à une philosophie du langage reposant sur l'hypothèse que « toute parole impliqu[e] la disparition de l'objet qu'elle évoque et du sujet

²⁰ Collot Michel, *Le Chant du monde dans la poésie française contemporaine*, Paris, José Corti, 2019, coll. « Les Essais », p. 16-22.

qui l'énonce²¹». Le second, qui a pu déclarer que « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur²²», oppose au *lisible*, régime d'interprétation postulant un sens prédéfini, imposé au lecteur par l'instance auctoriale, le *scriptible*, régime d'interprétation élevant le lecteur au rang de co-producteur du sens d'un texte, et lui permettant ainsi « d'accéder pleinement à l'enchantement du signifiant, à la volupté de l'écriture²³». Le contexte est également propice à une relecture du *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, dont la critique du langage (qu'il conçoit comme un dispositif de figuration du monde établissant des liens arbitraires entre des éléments qui, dans la réalité, sont autonomes) influencera la pratique de poètes tels qu'Emmanuel Hocquard ou Claude Royet-Journoud²⁴.

La « haine de la poésie²⁵» qui caractérise la période, et qui se manifeste par un rejet radical des marques traditionnelles de poéticité (le lyrisme, les métaphores, etc.), semble prendre racine à la fois dans le contexte de l'après Auschwitz et dans celui du déclin du surréalisme. On connaît la critique radicale de la poésie formulée par Adorno :

« Même la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer en bavardage. La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes.²⁶»

En réponse à cette aporie, beaucoup de poètes français, suivant l'exemple d'Edmond Jabès et de Paul Celan, tenteront d'élaborer une « écriture du désastre²⁷», neutre, discontinue, mettant violemment en scène l'impossibilité de toute représentation. À la crise des valeurs et de la culture qui agite le monde intellectuel européen d'après-guerre, vient s'ajouter une crise plus étroitement littéraire et franco-française : après avoir incarné la modernité en France pendant plusieurs décennies, le surréalisme s'essouffle, et son héritage est rejeté par de nombreux poètes, qui voient dans le goût des surréalistes pour le lyrisme et les images une simple résurgence du romantisme, et jugent réactionnaire ce mouvement coupable, à leurs yeux,

²¹ Collot, 2019, p. 50.

²² Barthes Roland, «La Mort de l'Auteur» [1968], dans *Œuvres Complètes III, 1968-1971*, Paris, Seuil, 2002, p. 45.

²³ Barthes Roland, *S/Z* [1970], dans *Ibid.*, p. 121.

²⁴ Voir à ce propos Volterra Anne Emmanuelle, « Principes d'une anti-métaphysique », dans Koble Nathalie, Lang Abigail, Murat Michel et Puff Jean-François (dir.), 2020, p. 39-52.

²⁵ Formule de Georges Bataille, reprise en titre d'un ouvrage collectif paru en 1978 chez Christian Bourgois, auquel collaboreront des poètes tels que Bernard Noël et Mathieu Bénézet. La poésie y est présentée comme un « mensonge ».

²⁶ Adorno Theodor, cité dans Lang Abigail, *La Conversation transatlantique. Les échanges franco-américains en poésie depuis 1968*, Dijon, Les Presses du réel, 2021, coll. « L'Écart absolu », p. 109.

²⁷ Lang, 2021, p. 108-112.

d'avoir gelé toute possibilité d'innovation formelle en imposant le « vers libre standard » comme seule alternative à la prosodie classique²⁸.

Forte est alors la tentation, pour beaucoup de poètes désireux de poursuivre l'aventure moderne, de se tourner vers d'autres traditions poétiques. Comme l'a très bien montré Abigail Lang, la poésie américaine, en particulier, fera l'objet d'un intérêt grandissant après 1968. La multiplication des anthologies et des traductions de poésie américaine, puis, plus tard, des espaces de rencontre entre poètes français et américains, permettra au public hexagonal de découvrir la poésie *beat* (Ginsberg, Burroughs...), l'objectivisme (Zukofsky, Oppen, Reznikoff...), les *Black Mountain poets* (Creeley, Duncan...) et les *language poets* (Hejlinian, Bernstein...). Ces trois dernières tendances, surtout, sont bien accueillies par les poètes français expérimentaux des années 1970-1980, car elles font écho à leurs propres préoccupations (le travail sur la langue, la recherche d'une énonciation poétique moins solennelle, plus proche du langage ordinaire)²⁹.

Dans le courant des années 1980, le formalisme, le textualisme et l'objectivisme doivent composer avec la montée en puissance d'un nouveau lyrisme : de nouveaux venus (Philippe Delaveau, Jean-Pierre Lemaire, Jean-Michel Maulpoix...) ainsi que d'anciens poètes d'avant-garde (Jacques Roubaud, Lionel Ray...) replacent le sujet et le monde au centre de leurs préoccupations. La poésie expérimentale ne disparaît pas, mais ses représentants troquent la posture offensive de l'avant-gardisme contre une posture de repli, voire de « résistance » face à une évolution qu'ils perçoivent comme réactionnaire³⁰.

Fondée en 1969 et active jusqu'en 1986, la petite cellule éditoriale Orange Export Ltd. se situe à la charnière de ces deux « moments » de la poésie française contemporaine. Si son directeur a pu déclarer qu'il s'agissait d'une maison d'édition d'avant-garde³¹, et si certains de ses acteurs ont pu occasionnellement mobiliser un lexique polémique voire guerrier (« Orange Export, c'est un groupe de pression au sens où *c'est la guerre*³²», déclarera ainsi Olivier Cadiot), force

²⁸ Di Manno Yves, Garron Isabelle, *Un Nouveau Monde. Poésies en France 1960-2010*, Paris, Flammarion, 2017, coll. « Mille&unepages », p. 67-69. Voir aussi Roubaud Jacques, *La Vieillesse d'Alexandre*, Paris, Maspero, 1978.

²⁹ Cette réception s'accompagnera toutefois d'une profonde acclimatation de la poésie américaine au contexte français. Là où les objectivistes américains cherchaient avant tout à capter la réalité ordinaire, qu'ils tentaient d'exprimer sans fioritures, les objectivistes et « littéralistes » français se concentrent essentiellement sur la question du langage, ce qui leur vaudra des critiques sévères de la part de certains de leurs homologues d'outre Atlantique.

³⁰ Collot, 2019, p. 22-30.

³¹ C'est ce qu'il affirme dans un entretien avec Bogdana Savu-Neuville reproduit sur le site de Raquel Levy. URL : <https://raquel-levy.org/index.php/10-edition/160-bogdana-savu-entretien-avec-raquel-emmanuel>.

³² Cadiot Olivier, « Où veux-tu en venir ? », dans Koble, Lang, Murat et Puff, 2020, p. 369.

est de reconnaître qu'Orange Export Ltd. s'éloigne du dogmatisme et du théoricisme propre aux avant-gardes, et se conçoit davantage comme un « atelier » ou un « laboratoire » mis à la disposition des poètes que comme une « chapelle » ou un « clan », ouvrant ainsi la voie à une nouvelle manière d'expérimenter en poésie, plus adaptée au contexte postmoderne³³.

4.2. L'aventure Orange Export Ltd.

4.2.1. Une brève histoire d'Orange Export Ltd.

Bien que l'on fasse toujours remonter la création d'Orange Export Ltd. à 1969, la question de la fondation de cette petite maison d'édition mérite que l'on s'y attarde. Il semble en effet plus correct d'affirmer qu'Orange Export Ltd. est née non pas une, mais trois fois.

C'est effectivement en 1969, à Nice, qu'apparaît le label « Orange Export Ltd. », à l'occasion de l'élaboration de la maquette de *David*, un livre d'artiste issu de la collaboration de la peintre Raquel, du poète péruvien Antonio Cisneros et du jeune poète français Emmanuel Hocquard, qui s'est trouvé associé à la traduction du texte de Cisneros. Toutefois, il s'agit là d'une réalisation purement ponctuelle, fruit contingent d'une rencontre, et *David* ne se conçoit nullement comme le premier titre d'un catalogue destiné à s'étendre : Orange Export Ltd., à ce moment-là, n'est rien de plus qu'un prétexte.

Une deuxième naissance survient à Paris quatre ans plus tard, en 1973, avec la publication du *Portefeuil*, le premier livre d'Emmanuel Hocquard, accompagné de sérigraphies de Raquel (lequel sera suivi dès 1974 d'un autre livre, *3 Lettre*). Hocquard, à cette époque, est encore très mal intégré au milieu littéraire français. De son propre aveu, il « ne connaissai[t] pas grand-chose à la littérature contemporaine, surtout à la poésie³⁴ ». Le recours à l'autoédition semble constituer moins un choix réfléchi procédant de la volonté d'affirmer une esthétique dans le champ éditorial français qu'un pis-aller face aux refus répétés des éditeurs sollicités par Emmanuel Hocquard : dans un entretien avec Stéphane Baquey, Hocquard évoque « la "maison d'édition" que nous avons créée dans un premier temps pour me publier (aucun des éditeurs pressentis n'ayant voulu de ce que je leur avais envoyé)³⁵ ». Il ne faut cependant pas négliger l'importance, dès cette période, du désir, commun à Emmanuel Hocquard et à Raquel, de

³³ L'entretien donné à Claude Esteban par Emmanuel Hocquard en 1986 en guise de préface à l'anthologie *Orange Export Ltd. 1969-1986* est très éloquent de ce point de vue.

³⁴ Hocquard Emmanuel, Lévy Raquel, *Orange Export Ltd. 1969-1986*, Paris, Flammarion, 2020 [1986], p. 10.

³⁵ Hocquard Emmanuel, *Ma Haie. Un Privé à Tanger II*, Paris, POL, 2001, p. 275.

fabriquer leurs propres livres, de se confronter à la matérialité du travail de composition et d'impression : Hocquard insiste beaucoup sur cette dimension dans ses interventions et se plaira toujours à présenter Orange Export Ltd. comme une « fabrique de *livres d'écriture*³⁶» plutôt que comme une maison d'édition.

La troisième – et véritable – naissance d'Orange Export Ltd. a lieu en 1975, suite à la rencontre d'Emmanuel Hocquard avec Claude Royet-Journoud et Anne-Marie Albiach, qui ont dirigé de 1963 à 1970 la revue *Siècle à mains*³⁷. On voit alors se constituer « un tout petit groupe, parfaitement informel, d'écrivains plutôt isolés, peu connus sinon inconnus pour certains³⁸» qui se réunit régulièrement dans l'atelier de Raquel, à Malakoff, en banlieue parisienne, et qui compte, outre Albiach et Royet-Journoud, des figures telles que Jean Daive, Pascal Quignard, Alain Veinstein, Michel Couturier ou Joseph Guglielmi. Dans un contexte où, « à l'exception de quelques grandes maisons d'édition qui éditaient avec parcimonie le genre de textes qui nous intéressait et quelques rares revues susceptibles de les accueillir, il y avait peu de possibilités de publication³⁹», Hocquard et Raquel proposent à leurs amis de les publier : Orange Export Ltd. quitte alors son statut de dispositif d'autoédition pour devenir un véritable acteur du champ éditorial, destiné à combler « un manque dans l'édition⁴⁰».

Les cinq années qui suivent sont marquées par une intense production. On compte pas moins de dix titres en 1975, vingt en 1976, vingt en 1977, dix en 1978 et douze en 1979. À partir de 1980, le rythme de production ralentit : on ne compte plus que quatre titres en 1980, cinq en 1981, cinq en 1982, six en 1983, pour retomber à quatre en 1984, à zéro en 1985 et remonter à trois en 1986. Cette année-là, Hocquard et Raquel décident de mettre un terme à leur aventure éditoriale, et rassemblent les textes qu'ils ont publiés dans un volume qu'accueillera la collection « poésie » de Flammarion, récemment réédité (2020). Dans un premier temps, les auteurs publiés sont essentiellement issus du petit groupe initial, mais, au fil des ans, le catalogue d'Orange Export Ltd. s'enrichit de nombreux nouveaux noms. Parmi ceux-ci, on compte toute une série d'« aînés » ayant déjà acquis une certaine renommée (Edmond Jabès, Jean Tortel...), des poètes dont le centre de gravité est ailleurs (Henri Deluy venu d'*Action poétique*, Jean-Jacques Viton venu de *Banana Split*, Jacqueline Risset, Marcelin Pleynet, Denis

³⁶ Hocquard et Lévy, 2020 [1986], p. 17.

³⁷ Cette rencontre survient dès 1973, mais, dans sa préface à l'anthologie *49+1 nouveaux poètes américains*, Hocquard fait remonter les premières réunions à Malakoff à l'année 1975. Cf. Hocquard 2001, p. 138-139.

³⁸ *Ibid.*, p. 10.

³⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁰ *Ibid.*

Roche et Pierre Rottenberg venus de *Tel Quel...*), des poètes occasionnels (Pierre Nivollet et Joël Kermarrec par exemple, dont l'activité principale est la peinture), mais aussi de nombreux poètes contemporains américains (Keith et Rosmarie Waldrop, Larry Eigner, Cid Corman, Paul Auster, Robert Duncan, George Oppen) et britanniques (Kenneth White, Christopher Middleton), dont les textes sont publiés en anglais, à une exception près (*Poème de mémoire* de Keith Waldrop, traduit par Anne-Marie Albiach). Orange Export Ltd. devient ainsi l'un des premiers espaces de dialogue entre poésie française et poésie américaine contemporaines dans le champ éditorial français.

4.2.2. Fonctionnement interne

Dans l'entretien qu'il accorde à Claude Esteban à l'occasion de la publication d'*Orange Export Ltd. 1969-1986*, Emmanuel Hocquard met l'accent sur le caractère informel des réunions qui se tenaient dans l'atelier de Malakoff⁴¹, présentant Orange Export Ltd. comme une cellule obéissant à un mode de fonctionnement aux antipodes de celui de la grande édition :

« Nous nous retrouvions souvent dans l'atelier de Raquel, à l'heure du thé ou à dîner. Il n'y avait pas d'ordre du jour ; la seule consigne était d'apporter du vin. On échangeait des idées, on parlait de nos lectures, on se prêtait des livres et des numéros de revues. C'étaient des réunions à la fois très joyeuses et studieuses.⁴²»

À défaut de véritable « structure », il existait toutefois un certain nombre de principes directeurs qui garantissaient la cohérence de leur activité éditoriale. Élodie Bouygues en identifie six⁴³, que nous énumérerons et commenterons ci-dessous :

- 1) Orange Export Ltd. ne publie pas des « recueils », mais des « livres », c'est-à-dire des architectures textuelles cohérentes : « A nos yeux, il y a livre quand le texte (écriture ou écriture-et-peinture) trouve son espace, son mouvement, sa respiration, son rythme, sa tension propres à travers le volume entier, de la première à la dernière ligne.⁴⁴» Signalons au passage que cette centralité accordée au « livre » place Orange Export Ltd. à la fois en continuité et en rupture avec le fantasme mallarméen du *Livre* total, écrit par tous (c'est-à-dire par personne), dont Vincent Kaufmann a montré qu'il sous-tend l'ensemble des démarches avant-gardistes qui se sont succédé en France au cours du

⁴¹ Dont il affirmera ailleurs qu'elles faisaient office de « comité de lecture ». Cf. Hocquard, 2001, p. 139.

⁴² Hocquard et Lévy, 2020 [1986], p. 10.

⁴³ Bouygues, 2020, p. 314-316.

⁴⁴ Hocquard et Lévy, 2020 [1986], p. 20-21.

vingtième siècle⁴⁵: en continuité, car Raquel et Hocquard reconduisent à leur manière le rêve d'une écriture sans origine, qui se suffirait à elle-même ; en rupture, car, pour eux, le Livre ne correspond pas à une Parole à jamais inatteignable, mais trouve au contraire à s'incarner dans des objets concrets, finis, réalisés manuellement. D'une certaine manière, nous pourrions dire que la contribution d'Orange Export Ltd. aux recherches des avant-gardes est d'avoir fait retomber sur terre l'idéal de Mallarmé.

- 2) Orange Export Ltd. publie des livres que l'on pourrait qualifier de « traditionnels », pour deux raisons : d'une part, parce que Raquel et Hocquard rejettent les méthodes modernes d'impression, au profit d'une fabrication manuelle ; d'autre part, parce qu'ils cherchent à produire des objets de bonne qualité, et non des ouvrages de facture volontairement grossière et maladroite, comme le sont souvent les revues et les plaquettes d'avant-garde. C'est à l'aune de ce principe qu'il faut envisager la prédilection d'Emmanuel Hocquard pour une police « traditionnelle », le Garamond, dont l'origine remonte aux débuts de l'histoire de l'imprimerie :

« Il est arrivé que l'on me reprochât l'archaïsme du Garamond, dont je fais un usage exclusif. Nul caractère pourtant ne me semble d'un emploi plus neutre : ayant couvert presque à lui seul trois siècles de littérature, il permet – en abolissant une fausse perspective – de faire surgir les vraies différences dans la répétition d'un espace de lecture où tous les écrivains de la langue sont des contemporains de fait.⁴⁶»

- 3) Orange Export Ltd. est placé sous le double signe de la poésie et des arts plastiques, et ce dès le début : il ne faut jamais oublier que cette maison d'édition est le fruit de la collaboration d'un poète et d'une artiste-peintre, qui s'en sont tous les deux servis comme d'un « atelier » pour leurs expérimentations respectives. Sur les cent-deux livres publiés à l'enseigne d'Orange Export Ltd., vingt-neuf comportent une intervention plastique (sérigraphies, papiers teints, papiers retournés, dessins, gravures, aquarelles, gouaches, collages). La plasticienne la mieux représentée dans le catalogue est bien entendu Raquel, avec vingt collaborations ; mais on note aussi la participation de Thérèse Bonnelalbay (deux collaborations, avec Joseph Guglielmi pour *Ley de Fuga* et Jean Tortel pour *Spirale interne*), François Deck (une collaboration avec Jean Daive pour *L'absolu reptilien*), Jean Degottex (une collaboration avec Bernard Lamarche-Vadel pour *Blanc & hors blanc*), Lars Fredrikson (une collaboration avec Alain Veinstein pour *L'introduction de la pelle*), Joël Kermarrec (une collaboration avec Pierre

⁴⁵ Kaufmann Vincent, *Poétique des groupes littéraires*, Paris, PUF, 1997, coll. « écriture ».

⁴⁶ Hocquard et Lévy, 2020 [1986], p. 348.

Rottenberg pour *K.N.*), Jean-Michel Meurice (une collaboration avec Jean Frémon pour *La ligne*), Pierre Nivollet (une collaboration avec Marcelin Pleyne pour *Conversions*) et Gérard Titus-Carmel (une collaboration avec Jean Frémon pour *Nœud*). Par ailleurs, certains livres comportent des photographies : c'est le cas de *Autre, pièce* de Claude Royet-Journoud (publié avec des photographies d'Emmanuel Hocquard), de *Noire : Barricadenplein* de Franck Venaille (publié avec une photographie de Jacques Monory) et de *12 photographies publiées comme du texte* de Denis Roche (publié avec des photographies de l'auteur).

- 4) Les ouvrages publiés par Orange Export Ltd. sont pour l'essentiel des ouvrages de commande, obéissant parfois à des contraintes relatives au nombre de pages, voire au nombre de lignes par page. Il n'y a rien qui s'apparente à un « service des manuscrits » : Raquel et Hocquard publient les auteurs qu'ils rencontrent et dont les textes leur plaisent, lorsque l'occasion se présente de réaliser un projet avec eux. Les deux seules exceptions à cette règle sont Valéry Larbaud et Roger Giroux, dont les textes ont été publiés de manière posthume par Orange Export Ltd.
- 5) Orange Export Ltd., contrairement aux grandes maisons d'édition, place au centre de ses préoccupations les écrivains, et non les lecteurs : « le grand éditeur s'adresse avant tout au public à qui il donne à lire, tandis que le petit éditeur, qui ne touche qu'un public restreint, s'adresse d'abord à l'écrivain à qui il donne à écrire.⁴⁷ » Emmanuel Hocquard pourra ainsi définir Orange Export Ltd. comme « un dispositif "privé" d'écriture⁴⁸ », ou encore comme un atelier où les auteurs ont l'occasion de donner à voir un état provisoirement définitif⁴⁹ de leur *work in progress*. Nombreux sont en effet les textes publiés chez Orange Export Ltd. qui seront intégrés par la suite à des ouvrages plus importants : c'est le cas, notamment, d'*Une aventure extraordinaire Une extraordinaire aventure* d'Olivier Cadiot (1986), qui deviendra la première section de *L'Art poétique* (POL, 1988), ou de « *Le Drap maternel* » ou *la restitution* de Claude Royet-Journoud (1977), qui ouvrira *Les Objets contiennent l'infini* (Gallimard, 1984).
- 6) Les livres publiés par Orange Export Ltd. font l'objet d'une diffusion restreinte et semi-privée. Les exemplaires sont, pour l'essentiel, destinés à des proches ; seuls quelques-uns partent en librairie. Les tirages sont très modiques – généralement moins de cent exemplaires –, non par élitisme ou par goût de l'entre-soi, mais en raison des conditions

⁴⁷ Hocquard et Lévy, 2020 [1986], p. 17.

⁴⁸ Hocquard, 2001, p. 276.

⁴⁹ C'est-à-dire susceptible de « faire livre ».

matérielles de fabrication des livres : la confection entièrement manuelle prend beaucoup de temps, et, dans le cas des livres d'artiste, les interventions plastiques sont effectuées à même chaque exemplaire⁵⁰.

Nous pourrions ajouter qu'Orange Export Ltd. publie des livres brefs, proches souvent du format « plaquette ». Certains ne comptent que douze, voire cinq pages. La brièveté est un véritable parti-pris esthétique :

« Orange Export Ltd. s'est spécialisé dans les livres courts. C'est notre goût. Parce que nous pensons que le livre court a ses qualités propres, qu'il est plus nerveux, plus difficile. Il produit ce que nous pourrions appeler un « effet de loupe » sur l'écriture. Il ne permet aucune faiblesse qui se trouverait aussitôt comme grossie.⁵¹»

Ces sept principes forment la base de la poétique éditoriale d'Orange Export Ltd. En cela, ils contribuent à conférer une certaine homogénéité au corpus de livres publiés par Raquel et Hocquard : un auteur n'écrit jamais tout à fait indépendamment du cadre éditorial dans lequel il évolue.

4.2.3. Bref aperçu de la production et du paratexte

Orange Export Ltd. a publié une centaine de livres, répartis en sept collections, dont l'une est dirigée par Emmanuel Hocquard (« *Figurae* »), trois par Raquel (« *Le chemin des amoureux* », « *Syrinx* », « *Feuilleton* ») et trois par le duo (« *Orange Export Ltd.* », « *Chutes* », « *Trente* »).

Si la collection originelle est « *Orange Export Ltd.* » (dont Élodie Bouygues a pu dire qu'elle s'apparente à la « *Blanche* » de Gallimard⁵²), celle qui comprend le plus de titres et possède l'identité la plus forte est la collection « *Chutes* », qu'Emmanuel Hocquard conçoit comme une « forme fixe » appliquée à l'échelle non d'un poème, mais d'un volume : les « *Chutes* » sont des livres tirés à neuf exemplaires, qui comportent un maximum de cinq pages, elles-mêmes comportant un maximum de cinq ou six lignes ou vers. À sa façon, la collection « *Feuilleton* » est elle aussi très cohérente : consacrée au seul Roger Laporte, elle accueille cinq cahiers d'une œuvre en cours (*Suite*), conçus comme autant de « livraisons », à la manière des romans-feuilletons. Les autres collections possèdent une identité moins forte : « *Le chemin des amoureux* » rassemble des livres en prose ; « *Trente* » rassemble des livres tirés à trente exemplaires. La collection « *Syrinx* » n'accueille qu'un seul titre (*Alors, vient*, de Jean-Louis

⁵⁰ Bouygues, 2020, p. 328.

⁵¹ Hocquard et Lévy, 2020 [1986], p. 21.

⁵² Bouygues, 2020, p. 316.

Schefer). Quant à la collection « Figurae », censée au départ constituer un espace de dialogue entre écriture et peinture, elle ne remplira pas cet office.

La plupart des livres publiés par Orange Export Ltd. sont le fruit d'un travail d'écriture individuel, mais il existe également deux volumes collectifs : *Sur Raquel* (1979) et *Monostiches/One-line Poems* (1986). Le premier est un recueil de textes critiques sur la peinture de Raquel, regroupant des contributions d'Emmanuel Hocquard, Mathieu Bénézet, Anne-Marie Albiach, Jean Daive, Jean-Marie Gibbal, Roger Laporte, Bernard Noël, Claude Royet-Journoud, Jacques Sojcher et Alain Veinstein. Le second est un recueil de monostiches écrits par des poètes sollicités par Emmanuel Hocquard et Claude Royet-Journoud, et constitue le premier numéro de la revue *Notes* fraîchement fondée par Raquel⁵³ : parmi ces poètes, on compte de nombreux noms ayant déjà publié chez Orange Export Ltd., mais aussi des auteurs absents du catalogue (Jacques Réda, Bernard Delvaille, Samuel Beckett...).

En marge des livres fabriqués dans son atelier, Raquel dirige, de 1975 à 1978, un bulletin de quatre pages dont il paraîtra douze numéros, le *Bulletin Orange Export Ltd.*, « véritable chambre d'écho des éditions et espace critique où des auteurs rendent compte de parutions contemporaines⁵⁴ ». Signalons en outre les *Prière d'insérer* qui accompagnent cinq publications d'Orange Export Ltd., dont ils proposent une courte présentation. Ces commentaires sont soit autographes (3 *Lettre* de Marie Clément *alias* Emmanuel Hocquard commenté par Emmanuel Hocquard, *Des deux mains* d'Edmond Jabès commenté par lui-même) soit allographes ([3] de Claude Faïn commenté par Joseph Guglielmi, *L'absolu reptilien* de Jean Daive commenté par Bernard Noël, *L'introduction de la pelle* d'Alain Veinstein commenté par Roger Laporte). Ces deux dispositifs paratextuels que sont le *Bulletin* et les *Prière d'insérer* confirment que la cohésion du réseau d'écrivains circulant autour de l'atelier de Malakoff ne tient pas seulement à des liens d'amitié purement contingents : ces poètes se connaissent, s'entre-lisent, s'entre-commentent, et souvent répondent au poème par le poème.

⁵³ *Ibid.*, p. 332.

⁵⁴ Di Manno et Garron, 2017, p. 516.

5. Analyse des publications d'Orange Export Ltd.

5.1. Les publications du « noyau »

Si l'unité du réseau d'écrivains ayant circulé autour de l'atelier de Malakoff – et *a fortiori* l'unité du corpus de textes publiés par ces écrivains à l'enseigne d'Orange Export Ltd. – est fréquemment mise en doute par la critique et par Emmanuel Hocquard lui-même, l'existence, au sein de ce réseau, d'un « noyau dur » de poètes particulièrement proches à la fois sur le plan relationnel et sur le plan de leur pratique d'écriture semble globalement admise par les commentateurs. Lénaïg Cariou évoque le « noyau dur de la nébuleuse *Orange Export Ltd.*⁵⁵». Élodie Bouygues parle elle aussi d'un « noyau », qu'elle associe aux noms de Claude Royet-Journoud, Anne-Marie Albiach, Jean Daive, Alain Veinstein et Joseph Guglielmi⁵⁶. Stéphane Baquey évoque, à propos de ces mêmes poètes, une « pléiade » rassemblant « une communauté de singularités très présentes et de moins en moins marginales dans le monde de la poésie de la seconde moitié des années 1970⁵⁷ ». Emmanuel Hocquard, nous l'avons vu, reconnaît l'existence d'un petit groupe originel ; en énumérant, au début de « Il rien » (l'un de ses premiers textes théoriques sur la littéralité), les poètes mentionnés plus haut, auxquels il ajoute Pascal Quignard et Roger Giroux⁵⁸, il suggère que, plus qu'un groupe d'amis, ces poètes formaient une communauté d'écriture et de pensée⁵⁹.

Dans une perspective « externe », on peut objectiver la proximité esthétique entre ces poètes par la cohabitation de leurs textes au sein du catalogue d'autres petits éditeurs (Le Collet de Buffle, plus récemment Éric Pesty) et du sommaire de nombreuses revues confidentielles présentant une ligne éditoriale assez nettement définie (*Siècle à mains*, *Fragment*, *Zuk*, *L'Inplano*, *Argile*, etc.). Notre ambition, ici, sera de mesurer cette proximité en soumettant les textes publiés par ces poètes chez Orange Export Ltd. à une analyse interne fondée sur les six critères explicités dans le troisième chapitre. Aux publications des poètes cités plus haut, nous ajouterons celles de Claude Faïn et de Valéry Larbaud, pour des raisons que nous exposerons

⁵⁵ Cariou Lénaïg, « Franck Venaille et Orange Export Ltd. » [en ligne], *Fabula/Les colloques*, Franck Venaille aujourd'hui, mis en ligne le 07 février 2020. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document6496.php>. (Consulté le 12 novembre 2022.)

⁵⁶ Bouygues, 2020, p. 313.

⁵⁷ Baquey, dans Hocquard et Lévy, 2020 [1986], p. VII.

⁵⁸ Hocquard Emmanuel, « Il rien », dans *Un privé à Tanger*, Paris, Seuil, 2014, coll. « points poésie », p. 47.

⁵⁹ Rappelons toutefois que Roger Giroux est mort en 1974. C'est à titre posthume que Hocquard l'intègre au noyau.

plus loin. Nous tenterons ensuite de dégager les grands traits de la poétique de cette « pléiade », dont nous postulerons qu'elle constitue la « poétique modèle » d'Orange Export Ltd.

5.1.1. Deux livres inauguraux : *Le Portefeuil* et *3 Lettre*

Les deux premiers livres publiés par Emmanuel Hocquard – *Le Portefeuil* en 1973 et *3 Lettre* en 1974 – présentent de nombreux points communs. Nous les analyserons donc de manière conjointe. Précisons d'emblée qu'il s'agit de deux exemples de « cut-up », ce procédé qui consiste à sélectionner des énoncés préexistants pour fabriquer un nouveau texte : *Le Portefeuil* est ainsi la reproduction par sérigraphie du contenu manuscrit d'un cahier tenu par un soldat alsacien lors de la guerre franco-prussienne ; *3 Lettre* est la simple transcription de trois lettres adressées par une certaine Marie Clément à son fils à la fin du XVIII^e siècle.

Sur le plan formel, il s'agit de prose non justifiée. Hocquard fait le choix de reproduire la disposition adoptée par ces textes sur leur support original : il respecte les lieux de passage à la ligne de l'écriture manuscrite, conserve le décalage à droite de certains blocs de texte (listes dans *Le Portefeuil*, adresses et signatures dans *3 Lettre*), etc. La dimension visuelle est donc fondamentale : le texte se manifeste au lecteur du *Portefeuil* et de *3 Lettre* comme il se manifestait au lecteur des documents d'origine. Cette dimension est encore accentuée par les choix graphiques et typographiques de Hocquard : les graphies originales, saturées de fautes, sont reproduites telles quelles, et un « effet manuscrit » est obtenu, tantôt par reproduction pure et simple de l'écriture manuscrite par sérigraphie (*Le Portefeuil*), tantôt par l'utilisation de caractères italiques (*3 Lettre*).

Sur le plan plastique, on notera la présence, dans les deux livres, de sérigraphies de Raquel. Celles-ci obéissent à une esthétique minimaliste évoquant le *minimal art* et le *color field painting* américains : elles se réduisent à des aplats colorés occupant un espace variable sur la page (tantôt ne laissant vierges que les bords, tantôt n'occupant qu'une fine bande traversant la page de haut en bas).

Étant donné la manière dont ces textes ont été élaborés, il ne nous semble pas pertinent de nous attarder sur la syntaxe et le lexique. La question du mode d'énonciation, en revanche, est centrale. Qui « parle » dans *Le Portefeuil* et dans *3 Lettre* ? Ces deux textes comportent bien les traces de sujets dotés d'un nom (Alphonse Beissier, Marie Clément), d'éléments de biographie (Beissier évoque ses péripéties durant la guerre de 1870, puis son mariage et la mort de sa fille ; Clément évoque ses problèmes de santé, le temps qu'il fait, les menus événements du village)

et d'une psychologie (Marie Clément a fréquemment recours à un lexique affectif : « un sensible plaisir », « un fils que j'aime tendrement », etc.). Toutefois, en détournant ces textes de leur usage initial pour les intégrer à un cadre très différent (un livre d'artiste), et en les signant de son propre nom, Hocquard ne fait-il pas perdre toute substance aux sujets lyriques qui s'y manifestent ? À défaut d'en effacer toute trace, il est certain que *Le Portefeuil* et *3 Lettre* problématisent les énonciateurs qu'ils mettent en scène.

Ceci nous conduit à nous demander comment interpréter ces textes. À bien des égards, par leur recours au cut-up, *Le portefeuille* et *3 Lettre* préfigurent ce qu'Abigail Lang nomme la « seconde littéralité » : ce sont moins des témoignages historiques qui nous sont donnés à lire, que des morceaux de discours pris pour eux-mêmes, réduits à une matérialité insignifiante.

5.1.2. Le cas *Grands Rivages*

C'est dans une optique assez semblable que *Grands Rivages*, un récit inachevé de Valery Larbaud publié en 1979 par Orange Export Ltd., nous paraît devoir être appréhendé. Dans « La ligne claire », Hocquard explique les circonstances qui ont conduit à la publication de *Grands rivages* (à première vue très incongrue eu égard à la teneur du reste du catalogue d'Orange Export Ltd.), et propose une lecture très personnelle de ce texte :

« Ce qui, dans le manuscrit, tel qu'il se présentait, retint surtout mon intérêt, par-delà le texte proprement dit, fut le troisième chapitre manquant. Je veux dire la possibilité de faire figurer l'inachèvement, le défaut de fin, comme partie intégrante du livre. Accident, dira-t-on ? Peu importe. Tout livre est un choix, c'est-à-dire une lecture, et toute lecture est un accident des circonstances. [...] Dans *Grands rivages*, la menace n'est pas seulement latente dans l'in-signifiante des phrases et des anacoluthes, mais elle figure également l'issue : l'inachèvement, le lien, le sans-suite.⁶⁰»

Le texte de Valery Larbaud ne prend sens au sein du catalogue d'Orange Export Ltd. qu'en tant qu'il a été publié et commenté par Emmanuel Hocquard. Tout autant que dans *Le Portefeuil* et *3 Lettre*, l'énonciateur et le sens se trouvent ici problématisés. *Grands rivages* doit-il être lu comme le début d'un récit de voyage dont le narrateur serait ce « je » en escale dans un port du Sud ? Ce serait oublier que le « lecteur modèle » d'un texte n'est pas construit uniquement par le texte lui-même, mais par l'espace social (ce que Stanley Fish nommait la « communauté interprétative ») au sein duquel ce texte circule : publié sous la bannière d'Orange Export Ltd., *Grands rivages* devient la figuration d'un récit inachevé, interrompu, la démonstration en acte

⁶⁰ Hocquard, 2014, p. 125-130.

de l'impossibilité de toute narration, et fait ainsi pleinement écho aux préoccupations des poètes du « noyau ».

5.1.3. Poésie-archéologie : les « Chutes » d'Emmanuel Hocquard

Entre 1977 et 1983, Hocquard publie dans la collection « Chutes » sept livres qui, à bien des égards, se ressemblent et se font écho : *Toi ce lieu très blanc...* (1977), *j* (1979), *Un jour, le détroit* (1979), *Voyage vers l'Occident* (1979), *Du 1^{er} janvier* (1980), *La Danse de l'arc-en-ciel* (1981) et *Tum color...* (1983). À l'exception du premier, tous comportent des interventions plastiques de Raquel (aquarelles, gouaches, sérigraphies). Ces interventions sont minimalistes, et interagissent volontiers avec la blancheur de leur support, comme dans *Tum color...*, où « la sérigraphie blanche se fond ou presque dans la page nue, que l'on voit donc avant de voir l'image et, en quelque sorte, à la place de celle-ci⁶¹».

Sur le plan formel, ces sept textes obéissent aux contraintes formelles de la collection « Chutes » : il s'agit de livres de quatre à cinq pages, comportant chacune entre une et cinq lignes (généralement assez courtes) de prose justifiée (*Toi ce lieu très blanc...*, *Voyage vers l'occident*, *Du 1^{er} janvier*, *La danse de l'arc-en-ciel*) ou de vers libre confinant au « vers de prose »⁶² (*j* ; *Un jour, le détroit* ; *Tum color...*). Ces contraintes très strictes favorisent un minimalisme de l'expression et induisent *de facto* une « raréfaction réfléchie des signes sur la page⁶³» et une mise en valeur du blanc.

En ce qui concerne la syntaxe phrastique, les écarts à la norme grammaticale (si l'on accepte de considérer que la « phrase canonique » obéit à l'ordre SVC) sont soit pour ainsi dire absents (*La Danse de l'arc-en-ciel*, *Voyage vers l'occident*) soit limités à l'absence de constituant verbal (les phrases nominales sont légion dans les autres livres). On notera toutefois, dans *Tum color*, quelques ruptures de construction plus importantes, mises en évidence par les espacements internes et l'usage d'italiques. Les ruptures les plus saillantes interviennent au niveau de la syntaxe textuelle : dans *Toi ce lieu très blanc...*, *j*, *Un jour, le détroit* et *Tum color*, on observe un manque de conjonctions de coordination, de liens anaphoriques et cataphoriques entre les énoncés, qui les conduit à s'enchaîner de manière sinon arbitraire, du moins problématique.

⁶¹ Soulier, 2021, p. 369.

⁶² Sur le vers de prose, voir Purnelle Gérald, « Le « vers de prose » : vers et prose ? entre vers et prose ? (ni vers ni prose ?) », dans *Formes poétiques contemporaines*, n°4, 2006, p. 69-82.

⁶³ Nous empruntons l'expression à Roubaud, 1978, p. 185.

Ce « flottement » macrosyntaxique est atténué par la présence d'isotopies. Beaucoup d'entre elles courent de livre en livre : isotopie de l'identité et de la mémoire (« toi », « mémoire », « souvenir », « passé », « restes », « histoire », « oublier », « circonstances étrangères »), souvent associée à une isotopie de l'incomplétude (« fragments », « fendues », « morceaux », « fracassé », « parties manquantes », « en pièces ») ; isotopie du paysage, de l'espace phénoménologique, réduit à quelques propriétés abstraites (« espace », « bord », « horizon », « étendue ») et à quelques éléments concrets souvent assez vagues (« sentier », « nuages », « orage », « soleil », « ciel », « eau », « arbres », « rivière », « champs », « détroit », « rives », « jardin », etc.) ; plus largement, isotopie du sensible (« à perte de vue », « silence », « écoutant », « paraissaient », « froid », « chaleur », « bruit », « entrevoir », etc.).

Y a-t-il un sujet lyrique dans ces sept textes ? À l'exception notable de *La danse de l'arc-en-ciel*, où se manifeste un « je » muni d'une sensibilité (« bien installé », « regretté ami ») et d'une histoire – même si celle-ci est « en pièces » –, les « Chutes » d'Emmanuel Hocquard sont marquées par un recours massif à l'énonciation-histoire (énoncés descriptifs à la troisième personne, énoncés averbaux) et au discours à la deuxième personne sur le mode du soliloque, qui produisent un effacement et une fragmentation du sujet lyrique. Si un sujet persiste, c'est un sujet incomplet, brisé, réduit à ses facultés sensibles, simple lieu d'enregistrement de phénomènes extérieurs, de « circonstances étrangères » qui se juxtaposent sans parvenir à s'agencer en un récit cohérent qui leur conférerait une signification.

Comment, dès lors, interpréter ces textes ? Il nous semble que ceux-ci orientent leur lecteur vers une approche *littérale*, au sens que Jean-Marie Gleize a donné à cette épithète dans *A noir. Poésie et littéralité* : c'est une poésie « de surface », qui *dit ce qu'elle fait et fait ce qu'elle dit*. Certains énoncés disent clairement la fragmentation du sujet à l'œuvre dans ces textes, et plus largement l'impossibilité de verbaliser ce qui a eu lieu : « Toi par fragments d'événements et de circonstances étrangères » ; « Toi dans la plus grande abstraction des choses quotidiennes » ; « Tu restes la mémoire. [...] C'est un lieu où la voix s'étrangle » ; « Le langage familier s'est rompu ». Si l'on accepte de considérer ces sept livres comme un ensemble officieux, il ne paraît pas trop aventureux de voir dans *La danse de l'arc-en-ciel* une sorte d'« art poétique » *disant* ce que les autres textes *font*. Hocquard s'y pose, comme il le fera souvent par la suite⁶⁴, en

⁶⁴ Lénaïg Cariou a très bien décrit l'évolution de l'éthos d'Emmanuel Hocquard, qui s'est posé, successivement, en « poète-archéologue », en « poète-déetective » et enfin en « poète-grammairien ». Cf. Cariou Lénaïg, « Une approche archéologique du poème : fragments de vases, fresques, statues dans la poésie hocquardienne », dans *Elseneur*, n°1, décembre 2021.

« poète-archéologue » tentant en vain d’assembler « les éclats convexes de [s]on histoire en pièces » : la page devient une « table » où se côtoient des fragments d’énoncés opaques, dépourvus de « sens », car se déroband à toute tentative de reconstitution.

Deux livres antérieurs à 1977 préfigurent cette poétique du fragment. Le premier, publié en 1975 dans la collection « Chutes », s’intitule *Les espions thraces dormaient près des vaisseaux*. Il s’agit d’un ensemble de cinq aquarelles monochromes de Raquel (assimilées à des « cellules prosodiques ») réalisées au moyen de cachets de pommes de terre. L’intervention textuelle de Hocquard se réduit ici à une « table » décrivant les dimensions, la couleur et la technique de chaque intervention plastique. C’est dans le premier numéro du *Bulletin Orange Export Ltd.* qu’il accomplit son geste le plus décisif, en commentant le livre (et ainsi en lui donnant un sens). Nous laisserons de côté les aspects formels, syntaxiques et lexicaux, pour nous concentrer sur les deux derniers critères. Sur le plan énonciatif, *Les espions thraces...* fournit un bel exemple d’objectivisme : le texte, constitué d’une juxtaposition de syntagmes nominaux, est totalement descriptif et dépourvu de marques de subjectivité. Sur le plan herméneutique, Raquel et Hocquard nous placent face à un discours doublement littéral : le texte *dit* ce que la peinture *fait*, et le paratexte commente le dispositif intersémiotique déployé dans l’espace du livre. Il est intéressant de noter que, dès ce court texte paru dans le premier *Bulletin*, Hocquard mobilise l’imaginaire de la fouille archéologique, et compare les peintures de Raquel à des fragments de fresques : l’opacité, ici, est une opacité de l’image, résolument non-figurative.

En 1976, Hocquard publie *Une* dans la collection « Figurae ». Conjointement, il livre, dans le cinquième numéro du *Bulletin*, un texte intitulé « Comment j’ai écrit *Une* », où il prétend avoir composé *Une* directement sur le composteur. Dans *Une*, la fragmentation intervient à la fois au niveau formel, au niveau syntaxique et au niveau lexical. Formellement, Hocquard exploite la spatialité de la page (espacements internes, décalages horizontaux, valorisation du blanc par une limitation extrême du nombre de mots par page). Sur le plan syntaxique, *Une* se caractérise par un asyntaxisme radical (juxtaposition *a priori* arbitraire d’énoncés incomplets : prédicatifs amputés de leur sujet, propositions subordonnées sans proposition principale, syntagmes nominaux sans actualisateur, etc.). Sur le plan lexical, aucune isotopie claire n’est identifiable ; tout au plus observe-t-on une récurrence de certains lexèmes (« air », « vent », « nue »). Sur le plan énonciatif, les traces d’un sujet lyrique sont vagues et incertaines (certains énoncés pourraient renvoyer aux impressions visuelles ou aux souvenirs fragmentaires d’un sujet – « comme nue », « une ombre nue », « fussent d’anciennes choses », etc. – mais rien ne nous permet de l’affirmer). Par sa fragmentation extrême, qui décourage toute tentative de

pénétration herméneutique, *Une* est un texte qui se donne à lire *tel quel*, un texte qui s'expose dans sa plus pure matérialité typographique, comme une simple combinaison de lettres sur la surface blanche du papier. C'est vers cette interprétation que Hocquard nous oriente dans « Comment j'ai écrit *Une* ». L'énoncé qui clôt le livre prend ainsi une valeur métapoétique : « une . nue » établit une relation entre deux lexèmes sur la base d'une simple similitude graphique, suggérant ainsi que « un mot, un texte, un monde serait toujours d'abord *un* assemblage de lettres⁶⁵».

5.1.4. *Diptyque* : un texte de circonstance

Le dernier texte publié par Hocquard chez Orange Export Ltd. tranche sur bien des points avec le reste de sa production. Contrairement aux autres livres, *Diptyque* est un texte de circonstance, écrit à l'occasion d'une exposition de Raquel à la galerie Denise Breteau en mars 1984⁶⁶. Cet élément de contexte explique probablement une telle singularité.

Diptyque est un poème continu en vers libres courts (entre deux et huit syllabes). Au niveau microsyntaxique, on ne constate pas d'écart majeur par rapport à la norme grammaticale : la plupart des phrases sont conformes, peu ou prou, au modèle canonique SVC. Au niveau macrosyntaxique, les énoncés s'enchaînent de manière cohérente, grâce à des reprises pronominales régulières, à la récurrence des constructions binaires mettant en relation – souvent pour suggérer un rapport d'identité ou d'équivalence – deux syntagmes nominaux ou deux propositions, et à un maillage isotopique serré : isotopie du *même* et du *différent* (« ou bien », « diffère », « identique », « comme », « même »), isotopie du visible (« diptyque », « image », « voit », « lumière », « couleur », « yeux », « sombre », « obscurité », etc.), isotopie de la limite (« bord », « ligne », « sépare », « trait », « pli », « limite »), etc. Au niveau énonciatif, *Diptyque* est un poème lyrique, au sens où il s'agit d'un discours adressé par un « je » doté d'une sensibilité esthétique (« ce que j'aime »), qui se laisse sans difficulté assimiler à Emmanuel Hocquard, à un « tu » dont le référent est explicité d'emblée (Raquel). Ce lyrisme est toutefois tempéré par la prégnance des énoncés descriptifs ou narratifs à la troisième personne.

En dépit d'une certaine réflexivité (« Je ne sais pas parler de / ce que j'aime : je le tais. »), *Diptyque* ne favorise pas une interprétation « littéraliste ». Sa forte cohésion discursive nous permet d'identifier un thème (la peinture de Raquel), même si celui-ci est traité sur un mode allusif (les tons sombres et à peine différenciables des diptyques de Raquel sont évoqués par le

⁶⁵ Hocquard et Lévy, 2020 [1986], p. 347.

⁶⁶ Hocquard, 2014, p. 215.

biais de la métaphore filée du volcan). Le décodage du texte repose largement sur la connaissance du contexte : pour les visiteurs de l'exposition et pour les connaisseurs de l'œuvre picturale de Raquel, la métaphore volcanique de Hocquard faisait sans doute immédiatement sens. Pour l'herméneute d'aujourd'hui, l'absence d'accès direct aux toiles exposées en 1984 peut être compensée par une mise en relation de *Diptyque* avec les textes critiques que Hocquard a consacrés à la peinture de Raquel (en particulier « Deux leçons de ténèbres », où l'on retrouve la question de l'*obscurité* et de la *limite* chez Raquel⁶⁷).

5.1.5. Poésie-théâtre : Albiach, Royet-Journoud, Giroux, Faïn

Lénaïg Cariou a montré que plusieurs poètes du noyau d'Orange Export Ltd. partagent une conception du poème comme « théâtre » et « travaillent la *mise en page* comme une *mise en scène*⁶⁸ ». Cette description nous semble tout particulièrement s'appliquer aux textes de Claude Royet-Journoud (*Autre, pièce*, 1975 ; *Ils montrent*, 1976 ; « *Le Drap maternel* » ou *la restitution*, 1977), d'Anne-Marie Albiach (*Césure, le corps*, 1976), de Roger Giroux (*Théâtre*, 1976 ; *S*, 1977) et de Claude Faïn (*[3]*, 1975)⁶⁹. Bien que la référence au théâtre ne soit pas toujours manifeste, les convergences de poétique entre ces textes nous semblent suffisamment évidentes pour justifier une analyse conjointe⁷⁰.

Sur le plan plastique, on notera que *AP* a été publié avec trois photographies d'Emmanuel Hocquard (auxquelles nous n'avons malheureusement pas accès) et que *CC* comprend des collages de Raquel, qui se caractérisent, comme souvent chez cette artiste, par une esthétique abstraite et minimaliste : ils consistent en de simples morceaux de papier journal plus ou moins rectangulaires recouverts d'une couche de peinture uniforme (tons rougeâtres ou brunâtres) qui occupent entre un et deux tiers de la surface de la page, et dialoguent ainsi avec la blancheur du papier.

D'un point de vue formel, à l'exception d'un segment de prose dans *S*, ces textes sont écrits en vers libres, et exploitent la spatialité de la page⁷¹ au moyen de décalages horizontaux (*DM*, *IM*,

⁶⁷ Hocquard, 2014, p. 189-201.

⁶⁸ Cariou Lénaïg, « La théâtralisation du poème : Orange Export Ltd. et la démarche hocquardienne », dans Cariou Lénaïg et Cunescu Stéphane (dir.), *Contre la poésie, la poésie*, Presses universitaires de Liège, à paraître.

⁶⁹ Nous intégrons ce poète au noyau, bien qu'aucun critique ne l'y fasse figurer. Ce choix est motivé par trois raisons : *[3]* est le premier livre publié par Orange Export Ltd. en 1975, année de sa « véritable » fondation ; *[3]* comporte d'évidents points communs avec les publications des autres poètes du noyau ; entre 1974 et 1980, Claude Faïn a publié trois livres au Collet de buffle, éditeur confidentiel dont le catalogue comprend également des titres de Royet-Journoud, Albiach, Giroux et Guglielmi.

⁷⁰ Désormais, nous abrégons les titres. Dans l'ordre : *AP*, *IM*, *DM*, *CC*, *T*, *S*, *[3]*.

⁷¹ Lénaïg Cariou rappelle que ces poètes n'envisageaient pas leurs dispositifs bidimensionnels comme une forme de vers libre, mais comme un « ailleurs », un « autre chose » ne relevant ni de vers ni de la prose. On retrouve déjà

AP, S, [3], CC), de décrochages verticaux (*DM, S, [3]*), d'espacements internes (*DM, IM, AP, [3], CC*), de blancs horizontaux (*DM, IM, AP, S, [3]*) et de centrages (*IM, AP, S, [3], CC*). Dans *Théâtre*, Roger Giroux pousse très loin le spatialisme et la valorisation du blanc, en ménageant à l'intérieur de chaque page un rectangle (« page dans la page », figuration d'une « scène » ?) à l'intérieur et/ou autour duquel il dispose les unités textuelles (généralement réduites à quelques mots, voire un seul). On observe en outre dans la plupart des textes un jeu sur les caractères typographiques (certaines unités textuelles sont exclusivement en capitales ou en italiques). Les signes de ponctuation sont rares, voire absents : on n'en compte aucun dans *T* et dans *[3]*, leur présence est irrégulière dans *S*, et les livres d'Anne-Marie Albiach et de Claude Royet-Journoud n'utilisent que certains signes (guillemets, deux-points, points de suspension, plus rarement virgules, points-virgules et points d'exclamation), souvent en relation avec un passage à la ligne ou un espacement interne.

Au niveau microsyntaxique, ces sept livres entretiennent un rapport assez variable à la norme grammaticale. Dans *DM* et dans *[3]*, beaucoup d'énoncés sont syntaxiquement « complets » (présence des constituants de base), et ceux qui ne le sont pas prennent souvent la forme de syntagmes nominaux complets : les indécisions syntaxiques sont moins dues à l'absence d'un élément qu'à la fragmentation spatiale des énoncés. Dans *AP* et dans *IM*, quelques énoncés poussent plus loin l'asyntaxisme (noms isolés, actualisateurs n'actualisant aucun nom, prédicatifs sans complément régi). Dans *S*, l'asyntaxisme total est la norme, et les énoncés syntaxiquement complets l'exception (ceux-ci se trouvent essentiellement dans le segment en prose). Dans *CC* et dans *T*, enfin, l'asyntaxisme total est systématique. Au niveau macrosyntaxique, en revanche, tous ces textes sont marqués par une extrême fragmentation : la linéarité du discours est sans cesse interrompue par la quasi absence de conjonctions de coordination, de cataphores, de reprises pronominales et de liens isotopiques clairs entre deux énoncés consécutifs.

Pour autant, il serait faux d'affirmer que ces textes ne présentent aucune cohérence lexicale. À l'exception de *Théâtre*, où aucune isotopie n'est identifiable, tous ces livres sont traversés par une isotopie du langage, très souvent associée à une isotopie de la négativité. Pour ne citer que quelques exemples (nous soulignons) : « langue coupée », « mangée par sa question » (*DM*) ; « langue italique », « obscène fabulation » (*IM*) ; « lettre inachevée », « la fable s'élude » (*AP*) ; « césure », « la fiction qui le divise » (*CC*) ; « indicible », « le sens retenu », « le pronom / éclate

cette idée dans Roubaud, 1978, p. 187. Pour simplifier notre description formelle, nous nous en tiendrons toutefois à l'avis de Michel Murat (cf. Murat Michel, *Le vers libre*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 199).

/ en l'absence du verbe » ([3]) ; « et cesse / mais ici-même / sa voix », « la dernière parole tue » (S). Plus largement, le lexique de ces textes tend vers l'abstraction. Chez Royet-Journoud et chez Albiach en particulier, il est fait un large usage des mots grammaticaux, et notamment des pronoms personnels, qui font figure de « personnages » : « il », « elle », « HORS DE CELA », « ici », etc. Lorsqu'une personne, une chose, un lieu, un événement ou une action sont désignés au moyen d'un mot lexical, celui-ci possède généralement un sens très général, voire générique : « l'homme », « la bête », « la végétation », « l'objet », « le corps », « l'accident », « travail », « territoire », etc. Lorsqu'un lexème réfère à une expérience sensible, il s'agit d'une expérience élémentaire : « lumière », « chaleur », « froid », « peur », etc. Cette tendance à l'abstraction est visible jusque dans les titres : *S* ; [3] ; *Autre, pièce* ; *Ils montrent* ; etc.

Sur le plan énonciatif, tous ces textes travaillent, d'une manière ou d'une autre, à un effacement du sujet lyrique. Dans *Théâtre*, cet effacement est pour ainsi dire total : il est impossible de déceler la moindre trace d'un « moi » (y compris d'un « moi » réduit aux *stimuli* du monde extérieur) dans ces énoncés fragmentaires ; seul le déictique « ici » manifeste la présence d'un énonciateur. Dans *S*, la persistance d'un sujet pourvu d'une vie intérieure (« j'imagine / à l'horizon / j'essaie de me souvenir ») et extérieure, relationnelle (« nos deux vies »), est d'emblée contrebalancée par une négation du *je* (« Je / pas encore »). Dans [3], écrit à la troisième personne sur un mode descriptif, le sujet lyrique est réduit, pas même au pronom personnel *je*, mais à son signifiant (« le j / où / l'assonance cache une articulation / la consonne est une boucle ») : comme l'écrit Guglielmi, dans [3], « le phonème du *je* se trouve dé-jeté⁷² ». Quant aux textes d'Albiach et de Royet-Journoud, nous pourrions dire qu'ils théâtralistent l'énonciation-histoire, en faisant accéder les pronoms personnels « il » et « elle » au rang de *personnages* d'une intrigue énigmatique⁷³.

Comment interpréter des textes aussi fragmentaires et abstraits ? Ici encore, l'option littéraliste est de toute évidence la plus pertinente. Dans chacun des livres, il est possible d'identifier des énoncés *disant* ce que le texte *fait* : allusions au travail d'écriture et de mise en forme du texte sur la page (« *les premières lignes du jour* / il cherche sa langue », « l'homme poursuit noir sur

⁷² Hocquard et Lévy, 2020 [1986], p. 47.

⁷³ Anne-Marie Albiach déclarera ainsi : « Les personnages sont anonymes. [...] Parce que, quand je dis « il »... c'est un personnage, pour moi, anonyme – je ne sais pas qui c'est exactement – ou « elle », je ne sais pas qui c'est exactement. » (cf. Daive Jean, *Anne-Marie Albiach l'exact réel*, Marseille, Éric Pesty, 2006, p. 43.) Anne-Marie Albiach et Claude Royet-Journoud ont déclaré à plusieurs reprises que leur poésie n'était pas dépourvue d'un ancrage autobiographique (le « moi » n'y est donc pas tout à fait absent), mais que tout leur travail d'écriture consistait précisément à supprimer les références autobiographiques trop explicites présentes dans les premières ébauches pour produire un texte aussi neutre et impersonnel que possible.

blanc⁷⁴», « travail vertical et blanc », dans *DM* ; « cet excès / du papier », dans *AP* ; « Je vais à la dernière phrase », « cette phrase, ma phrase, sans cesse différée », dans *S* ; « indissoluble / la matière / dans la dispersion / indicible et sonore », dans [*3*]), allusions au travail de sappe de la cohérence narrative du discours (« dans cette histoire du froid / tourne court / l'obscène fabulation », dans *IM* ; « c'est ainsi que la fable s'élude », dans *AP* ; « toute phrase porte en soi son épine, sa déchirure », dans *S* ; « *le corps porte le blanc de la fiction qui le divise* », dans *CC*). Dans *Théâtre*, c'est le titre lui-même qui introduit de la réflexivité, en nous invitant à considérer chaque rectangle comme une « scène » et chaque mot ou fragment de phrase disposé sur la page comme un « personnage » donné à voir *pour lui-même* au lecteur-spectateur⁷⁵. L'imaginaire du théâtre est également présent de manière sous-jacente chez Albiach et Royet-Journoud : c'est comme une tentative de « théâtralisation » du texte qu'il faut lire la mise en italiques ou entre guillemets de certains énoncés, leur spatialisation, etc⁷⁶. Comme l'a bien montré Lénaïg Cariou⁷⁷, *littéralité* et *théâtralité* sont tout à fait compatibles : mettre en scène des énoncés comme autant de « personnages », c'est les donner à lire pour ce qu'ils sont, pour le sens élémentaire qu'ils construisent, « unités minimales de sens⁷⁸ », micro-récits, fictions inchoatives, rompues sitôt entamées. Michèle Cohen-Halimi parle de « lisibilité seconde »⁷⁹.

5.1.6. *Objet* d'Anne-Marie Albiach

Nous analyserons séparément, et plus brièvement, un autre livre publié par Anne-Marie Albiach chez Orange Export Ltd. (*Objet*, 1976). Contrairement à celui de *CÉSURE : le corps*, le texte d'*Objet* n'est pas placé sous le signe de la dispersion et de la fragmentation : il est constitué de trois blocs de prose partiellement non ponctuée. Sur le plan microsyntaxique, les énoncés sont généralement plus ou moins conformes à la norme grammaticale, même si l'absence de ponctuation et quelques anacoluthes⁸⁰ introduisent un certain flottement. Sur le plan

⁷⁴ Référence claire à Mallarmé. Dans *Quant au livre*, ce dernier écrit : « on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu ; l'homme poursuit noir sur blanc » (Mallarmé Stéphane, cité dans Christin Anne-Marie, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Louvain, Peeters, 2000, p. 167). Royet-Journoud assume donc ouvertement l'héritage du *Coup de dés*.

⁷⁵ C'est notamment l'interprétation qu'en fait Françoise de Laroque. Cf. De Laroque Françoise, « Orange Export Ltd., la poésie "blanche" ? », dans *Poésie française contemporaine*, Marseille, CipM, 1999, p. 66.

⁷⁶ Cf. par exemple Royet-Journoud Claude, *La Poésie entière est préposition*, Marseille, Éric Pesty, 2009, p. 12 et p. 15. Cf. aussi « Un discursif, l'espace », dans Daive, 2006, p. 37-67.

⁷⁷ Cf. Cariou, dans Cariou et Cunesco (dir.), 2022. Lénaïg Cariou parle plaisamment de « litthéâtralité ».

⁷⁸ Royet-Journoud, 2009, p. 13.

⁷⁹ Cohen-Halimi Michèle, « Claude Royet-Journoud et la lisibilité seconde », dans *Revue de métaphysique et de morale*, n° 79, 2013/3, p. 371-387.

⁸⁰ Considérons le passage suivant : « alternativement le sujet et l'objet deviennent cette « épaisseur » de livre et se réduit-il au geste qui lui rend l'identité, corpus en excès sur lequel le « doigt » accentue la pliure sans cesse récidivée ». Grammaticalement, les deux prédicatifs coordonnés devraient posséder le même sujet pour que l'inversion prédicatif-sujet (avec reprise pronominale du sujet) soit possible dans la deuxième proposition.

macrosyntaxique, les reprises pronominales et les isotopies garantissent une certaine cohérence discursive. Ces isotopies sont assez proches de celles qui parcourent les textes que nous venons de considérer : isotopies du livre (« pliure », « lecture », « papier », « texte », « page »), du langage et de la négativité (« sujet qui s'abstrait », « l'absence de l'objet », « le sujet qui s'absente », « balbutiement »), lexique volontiers abstrait, faisant notamment référence à l'univers des mathématiques et de la géométrie (« hexagonales », « angle », « chiffre », « diagonale », « équation », etc.). Sur le plan énonciatif, à l'instar de *CÉSURE : le corps*, *Objet* est écrit intégralement à la troisième personne. Seule une vague association du lexique du langage et de celui du corps laisse transparaître un sujet réduit à un *corps parlant* (« tremplin labial, il s'énonce empreint à l'extrême de la corporéité »). Le texte ne cesse d'ailleurs de dire l'absence du sujet, toujours menacé d'abstraction, de mise à distance : « le sujet qui s'absente et devient objet ». En cela, et parce que le texte commente son propre déroulement⁸¹, *Objet* favorise lui aussi une lecture « littérale ».

5.1.7. Alain Veinstein : une poétique du dépouillement

Moins théâtrale, mais non moins minimaliste, nous semble être l'écriture d'Alain Veinstein. Ce dernier a publié quatre livres chez Orange Export Ltd. : *Ce jour-là, plus tard* (1975), *Toujours pas la fin* (1975), *L'introduction de la pelle* (1975) et *Dernière fois* (1976). On notera la présence, dans *L'introduction de la pelle*, de gravures de Lars Fredrikson, qui, à l'instar du texte de Veinstein, misent sur une esthétique du peu, du blanc, de l'évidement : « Les « monogravures » de Fredrikson se réduisent à l'incision de quelques courbes, sillons creusés au recto de la page, reliefs légers au verso – ou l'inverse –, griffures si minces qu'à la première vision du livre elles peuvent passer inaperçues.⁸²»

Sur le plan formel, Veinstein utilise tantôt le vers libre court (*Toujours pas la fin* ; *Dernière fois*), tantôt une combinaison de vers libre et de prose (*Ce jour-là, plus tard* ; *L'introduction de la pelle*). Lorsqu'un énoncé dépourvu de majuscule et de point se trouve isolé sur une page, son statut formel est ambigu : ainsi de « ... *toujours la même phrase* » (*L'introduction de la pelle*) et de « (qui éclaire tout le reste) » (*Ce jour-là, plus tard*). Au-delà de cette apparente diversité, les choix formels posés par Alain Veinstein dans ces quatre livres partagent une même tendance à la concision, au dépouillement : il suffit de rappeler que deux des quatre livres (*Ce jour-là,*

⁸¹ Quelques exemples : « elle efface le mouvement de lecture par la traverse d'une pause de papier excédé » ; « le texte se lit dans la désignation de la main ; balbutiements à son élaboration, une page double l'absence et la présence » ; « alternativement le sujet et l'objet deviennent cette « épaisseur » de livre » ; etc.

⁸² Soulier, dans Pascal, Thérenty, Tran (dir.), 2021, p. 365.

plus tard et *Toujours pas la fin*) sont des « Chutes », et que l'on observe dans tous les ouvrages une extrême limitation du nombre de lignes ou de vers par page (parfois moins de cinq, parfois même une seule ligne). Dans *Dernière fois*, ce travail d'évidement est encore accentué par l'introduction de blancs horizontaux et d'espacements internes.

En matière de syntaxe, les audaces d'Alain Veinstein demeurent limitées. Au niveau microsyntaxique, on soulignera essentiellement l'abondance des phrases nominales, qui contribuent à conférer aux textes de Veinstein un rythme saccadé et une certaine sécheresse de ton. Quelquefois, ces phrases nominales se rattachent syntaxiquement à la phrase qui les précède, dont elles ne sont séparées que par un point. Ainsi, dans *Dernière fois* : « Ce n'est pas faute / de connaître les mots. Et la fin. » Quelquefois, c'est une proposition subordonnée qui est artificiellement séparée de la proposition principale par la ponctuation : « Une phrase éclaire en première ligne. / (qui éclaire tout le reste) » (*Ce jour-là, plus tard*). Au niveau macrosyntaxique, les textes de Veinstein présentent une relative cohérence discursive, rendue possible par la présence de connecteurs logiques (« pourtant », « ce n'est pas faute », etc.), de répétitions et de liens isotopiques entre les énoncés.

L'une des isotopies les plus prégnantes dans les quatre livres est, une fois de plus, l'isotopie du langage et de l'écriture (« mots », « nom », « phrase », « page », « histoire », « écrire »), parfois associée à une isotopie de la négativité (« la page est déchirée », « un mot oublié », « les mots soustraits », etc.). On notera aussi, en lien avec cette dernière, une isotopie du creusement, particulièrement présente dans *L'introduction de la pelle* : « pelle », « terre », « retourné », « déterrer », « enfouir », « creuser », etc. Plus largement, comme chez Albiach et Royet-Journoud, le lexique d'Alain Veinstein est un lexique élémentaire, dépouillé, réduisant l'expérience sensible et métaphysique du monde à quelques affects (« peur », « honte », « dégoût ») et quelques phénomènes (« feu », « lumière », « mort », etc.).

Sur le plan énonciatif, Veinstein utilise régulièrement la première personne du singulier. Toutefois, aucun contenu biographique n'est associé au sujet qu'il met en scène : « Mon histoire est derrière moi et je n'ai pas commencé à l'écrire » (*Ce jour-là, plus tard*). Le sujet, chez Veinstein, est un simple scripteur, dépourvu d'affects, sauf si ceux-ci sont liés à son travail d'écriture, présenté comme une tâche écrasante, étouffante : « Peur de ne plus avoir la force / d'abattre mon travail / de ne pouvoir me relever » (*Dernière fois*). Le « je » est posé comme incertain et fragmentaire, y compris dans l'économie du texte : « Je n'ai même pas la certitude / d'être le personnage », « Dans ce milieu retourné / où je me résous en éclats » (*Toujours pas*

la fin). Le sujet-scripteur en arrive à exhorter le lecteur à parachever son travail d'auto-effacement, en l'oubliant : « Oubliez tout ce qui s'est passé. / Oubliez-moi. » (*Dernière fois*).

La recherche d'évidement et de dépouillement du langage poétique à l'œuvre dans les textes d'Alain Veinstein est tout à fait indissociable d'une recherche permanente de réflexivité : chez Veinstein, *dépouiller la langue et dire que l'on dépouille la langue* sont les deux faces d'une même pièce⁸³. L'écriture qui se déploie dans ces quatre livres tend donc bien vers la littéralité, même si le retour réflexif du texte sur lui-même s'effectue parfois (et particulièrement dans *L'introduction de la pelle*) par le biais d'une métaphore filée : le locuteur se pose en fossoyeur « creusant » et « retournant » la langue comme on creuserait et retournerait la terre⁸⁴. Ainsi, ce n'est pas tout à fait une écriture « de surface » : elle requiert de la part de l'interprète un certain effort de pénétration herméneutique.

5.1.8. Pascal Quignard : le langage d'avant le langage

Pascal Quignard a publié à l'enseigne d'Orange Export Ltd. trois livres assez différents les uns des autres : *Sang* (1976), *Hiems* (1977) et un poème en latin, *Inter aëria fagos* (1979), adapté en français par Emmanuel Hocquard sous le titre *Dans l'air entre les branches des hêtres* (1979). Nous proposerons ici une courte analyse de chacun des livres.

Sur le plan formel, *Sang* obéit aux contraintes de la collection « Chutes » : le livre est composé de cinq pages comportant chacune entre une et six lignes de vers libres⁸⁵. À l'exception d'un énoncé entièrement en capitales (« L'EFFUSION DE SANG ») et de quelques blancs typographiques séparant des énoncés non autonomes sur le plan syntaxique, on n'observe dans *Sang* aucun usage remarquable de la typographie. D'un point de vue syntaxique, *Sang* est composé d'une seule phrase que l'on pourrait juger conforme à la norme grammaticale, si l'on exclut un segment de texte placé entre parenthèses, constitué d'une succession d'énoncés averbaux, qui l'interrompt en son milieu. D'un point de vue lexical, on observe une isotopie de l'écriture (« écrit », « écrire », « lettres », « nom »), du corps et de la violence (« sang »),

⁸³ Quelques exemples d'énoncés *disant* ce que le texte *fait* : « la phrase / que je suis en train de dépouiller ! » (*Dernière fois*) ; « Si je me suis écarté des mots, / donnant ma main à brûler, / c'était pour relever une phrase. » (*L'introduction de la pelle*) ; « Une phrase éclaire en première ligne » (*Ce jour-là, plus tard*).

⁸⁴ Quelques exemples : « Dans ce milieu retourné / où je me résous en éclats, / la pelle brille si loin de toute besogne / que je pourrais écrire *mon amour*. » (*Toujours pas la fin*) ; « Un carré où court le risque. De la terre, quoi qu'il arrive. Quatre pieds de terre trouée dont les couleurs déteignent sur l'ébauche, mordent sur la main – toujours plus bas... » (*L'introduction de la pelle*).

⁸⁵ En réalité, *Sang* a des airs de prose découpée. Nous ne parlons ici de « vers libre » qu'en raison de la segmentation arbitraire et de l'absence de justification. Certains énoncés dépourvus d'autonomie syntaxique sont isolés par des blancs typographiques : s'il ne s'agit pas de prose *stricto sensu*, s'agit-il encore de « vers libres » ?

« lèvres », « blessée », « violence », « terrifiée », « mort »). Les modalités énonciatives tendent vers une mise à distance du sujet lyrique : le verbe principal est à la troisième personne du singulier et les verbes subordonnés à la première personne du pluriel. Si *Sang* met bien en scène un sujet collectif (« nous »), et investit celui-ci d'une intériorité et d'une corporéité (« le sang de ce que nous éprouvons »), le texte énonce sur un ton neutre, comme on énoncerait une vérité générale, l'impossibilité pour le locuteur-scripteur de dire quelque chose de l'instance physique et psychique dont il émane. On peut ainsi interpréter la parenthèse asyntaxique – où se concentre la majeure partie des mots issus du lexique du corps et des affects – comme une tentative de figurer cette impossibilité : où le « sang » (entendre : le hors-langage, l'expérience phénoménologique du monde et de soi) surgit, le discours se brise, la figuration échoue. Le dispositif textuel de *Sang* ne fait au fond que démontrer cette aporie en la mettant en scène et en la dénonçant simultanément : nous sommes bien en présence d'un texte construit pour être lu suivant le régime herméneutique « littéraliste ».

Hiems, que l'on a pu mettre en relation avec un autre texte de Quignard paru la même année (*Sarx*, Maeght, 1977)⁸⁶, n'est pas non plus sans évoquer les *Petits Traités*, « textes fragmentaires, rebelles et d'une bien étrange érudition⁸⁷ ». Ce livre prend la forme d'une succession de blocs de prose de longueur variable (entre une et dix-huit lignes). Sur le plan microsyntaxique, le degré de conformité à la norme grammaticale est assez variable d'un énoncé à l'autre : certains énoncés suivent la norme, mais la majorité s'en éloigne d'une manière ou d'une autre (phrases averbales, phrases reproduisant approximativement la syntaxe latine⁸⁸, voire mêlant latin et français y compris sur le plan syntaxique⁸⁹, etc.). Sur le plan macrosyntaxique, *Hiems* se présente comme une méditation discontinue, fragmentée en « blocs » autonomes présentant une certaine unité interne (notamment grâce aux nombreuses récurrences lexicales) elle-même menacée par le manque de connecteurs logiques entre les énoncés. D'un point de vue lexical, en dehors d'une très prégnante isotopie du langage, le phénomène le plus frappant est l'insertion de mots grecs ou d'origine grecque (« chaos » et « trauma », dont le signifiant est passé tel quel en français, mais pas le signifié) et de lexèmes latins (« hiems », « terrificat », « vestigium », « significans », « hiatus », etc.) à l'intérieur de phrases en français. Comme le fait observer Catherine Soulier, ces mots sont typographiés tantôt

⁸⁶ Soulier Catherine, « Sarx, Hiems » [en ligne], dans *Anabases*, n° 12, 2010, p. 220-225, mis en ligne le 1 octobre 2013, consulté le 9 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/anabases/1238>.

⁸⁷ Soulier, 2010.

⁸⁸ Exemples : « Qui parle il ouvre les lèvres dans l'air caligineux de nuit » ; « Vestige montre mouvement-chose-passant : ne dit pas quelle elle est. » ; « désolation d'une contrée est dite vestige d'une armée ennemie ».

⁸⁹ Exemples : « Logos *quasi* carcer de la « terre » » ; « la *distinctio rerum* ».

en italiques, tantôt en romain, de sorte que le lecteur n'est pas toujours en mesure de savoir s'il est face à un mot latin (ou grec) ou face à un mot français :

« Chaos français ou *chaos* grec ? Impossible de trancher. L'un et l'autre sans doute – d'où la nécessité de tenir ensemble tous les sens des deux langues. L'un et l'autre, et, plus encore, l'intervalle entre eux : le trou, précisément, qui s'ouvre ; entre les langues et dans les langues ; dans l'épaisseur sédimentée des langues ; nous laissant bouche bée, « lèvres » directement ouvertes sur l'abîme du temps creusé soudain au cœur de la langue.⁹⁰»

Qui parle, ou plutôt *qu'est-ce qui parle* dans *Hiems* ? Dans les énoncés comportant un prédicatif, l'emploi de la troisième personne est systématique, et les énoncés sans prédicatif sont légion, excluant *de facto* toute mise en scène d'un sujet, *a fortiori* d'un sujet « lyrique »⁹¹ ; ajoutons à cela l'insertion de nombreuses citations latines tirées de la *Somme théologique* de Thomas d'Aquin et du *De Lingua latina* de Varron, aussitôt traduites, déformées, amplifiées, « métabolisées » : tout se passe comme si, dans *Hiems*, c'était moins Quignard, ou Varron, ou Thomas d'Aquin, ou n'importe quel locuteur singulier, que la langue elle-même qui parlait. Dès lors, pour quel régime herméneutique opter ? On peut bien sûr interpréter *Hiems* comme une méditation cratylienne autour du mot latin *hiems* (« hiver »), fondée sur l'étymologie que Varron, cité par Quignard, propose de ce mot (« peut-être l'hiver vient-il de l'ouverture de la bouche parce que dans l'hiver l'haleine est apparente ») ; mais l'absence de connecteurs logiques, qui sape la cohérence argumentative du discours, nous semble reléguer au second plan le signifié au profit du signifiant : dans *Hiems*, c'est la langue elle-même qui est donnée à lire, une langue bâtarde, crue, primordiale, qui ne mobilise pas le latin et le grec à des fins d'érudition, mais pour nous donner à entendre « la part obscure, archaïque, animale, pré-linguistique dont quelque chose peut subsister⁹²» dans le langage. *Littéralité*, une fois de plus.

Inter aera fagos et *Dans l'air entre les branches des hêtres*, si l'on accepte de les considérer comme un « tout », peuvent faire l'objet d'une lecture assez semblable. Très différents de *Hiems* sur le plan formel (avec une « théâtralisation » du texte *via* un travail de spatialisation des unités textuelles au moyen de blancs horizontaux, de décalages horizontaux, de décrochages verticaux, de centrages et de décalages à droite, assorti d'un usage audacieux de la ponctuation et des capitales), ces deux livres s'en rapprochent sur le plan syntaxique (juxtaposition d'unités

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Il serait vain de chercher dans *Hiems* des allusions (auto)biographiques, des traces d'une intériorité, d'un « moi » physique et psychique, doué d'une sensibilité à soi et au monde extérieur.

⁹² Soulier, 2010.

textuelles sans lien logique direct entre elles, phrases averbales, imitation de la syntaxe latine⁹³), lexical (isotopie du langage et de la sauvagerie), énonciatif (ici, il y a bien la mise en scène d'un sujet, mais un sujet réduit à sa faculté de parole et aux affects qui y sont liés : « Je parle en larmes. Avec colère. ») et herméneutique (comment appréhender ces deux textes, sinon comme la mise en scène et le commentaire d'une *primordialité*, celle qui caractérise l'être-au-monde de cet « habitant du bois / seul / parmi les hêtres », ce « sans-langage » en prise directe avec l'âpreté du réel ?).

5.1.9. Jean Daive : une poétique de l'ellipse

Deux livres de Jean Daive figurent au catalogue d'Orange Export Ltd. : *L'Absolu reptilien* (1975), publié avec deux sérigraphies de François Deck en couverture, et *n, m, u* (1977).

En ce qui concerne la forme, les deux livres sont écrits en vers libres et accordent une certaine importance au blanc, à la spatialité, même si le travail sur la mise en page est moins spectaculaire chez Jean Daive que chez Anne-Marie Albiach ou Roger Giroux : espacements internes et blancs horizontaux dans *L'Absolu reptilien*, blancs horizontaux et forte limitation du nombre de vers par page (souvent quatre, voire moins) dans *n, m, u*. En revanche, le statut de la ponctuation est très différent dans les deux livres : *L'Absolu reptilien* évacue presque tous les signes de ponctuation (seules subsistent quelques parenthèses) tandis que *n, m, u* les conserve, voire les exploite : il arrive qu'une suite de points remplace un vers (« Nuit de la nuit / ... / de la plus lointaine issue ») voire une strophe entière. Les points, ici, signalent donc une ellipse, un trou dans le discours.

Sur le plan microsyntaxique, beaucoup d'énoncés, dans *L'Absolu reptilien*, se rapprochent du modèle de la phrase canonique (en ce sens qu'il est possible d'identifier un sujet, un prédicatif et éventuellement un complément, agencés suivant la norme syntaxique du français), bien que l'absence de ponctuation et les espacements internes introduisent des ambiguïtés⁹⁴. Dans *n, m, u*, en revanche, beaucoup d'énoncés manifestent un asyntaxisme plus ou moins prononcé (phrases nominales, phrases s'achevant sur une virgule, etc.) relevant souvent de ce que Werner Hamacher appelle « anataxe » :

« devantant toute formation syntaxique, l'anataxe autorise les relations syntaxiques comme leur rupture et leur absence. Le an- de *anataxe* se comprend donc autant comme un préfixe privatif que comme la

⁹³ « NESICIO QUID INSULSUM / strepere / solitus » chez Quignard devient ainsi « n'importe quelle niaiserie / de crier / ayant l'habitude » chez Hocquard.

⁹⁴ L'asyntaxisme pur et dur n'est pas absent pour autant : « il est je fus terre reviens mondes »...

désignation d'une remontée ou d'un ajout. Dans l'anataxe, la parole parle depuis son ellipse. Elle parle depuis la possibilité et l'impossibilité d'une liaison formelle et sémantique de ses éléments.⁹⁵»

Cette description définit mieux encore l'organisation macrosyntaxique des livres de Daive, caractérisée par une juxtaposition d'énoncés entretenant des liens problématiques les uns avec les autres. Cette « poétique de l'ellipse » est moins apparente dans *L'Absolu reptilien* grâce aux isotopies, qui atténuent la discontinuité du texte, mais elle est au contraire théâtralisée dans *n*, *m*, *u*, par le travail sur la ponctuation que nous avons décrit plus haut.

D'un point de vue lexical, il est possible d'identifier plusieurs isotopies dans *L'Absolu reptilien* : isotopie de la sexualité (« pénis », « masturbée », « masturbation »), du corps (« cerveau », « membre », « tête », « nerf », « mains »), de l'intériorité (« l'esprit », « angoisse », « cérébral », « hallucinations », « mentale », « démences »), de la naissance et de la mort (« mort », « origine », « inexistence », « coma », « fœtale », « sarcophage ») et plus largement de la négativité (« néant-mobilier », « détruit », « néantie », « néants », « se perd », « détruisant »), tout cela contribuant à construire un vocabulaire psychanalysant. Dans *n*, *m*, *u*, au contraire, à l'exception d'une isotopie du langage et de l'écriture (« langue », « jambages », « nomment », « écrire », « virgule », « phrase », « vocalique »), aucune isotopie claire ne se dégage. On observe tout au plus la répétition de certains mots (« Déluge », « eau », « jaunes », etc.) et une tendance générale à la concrétude. On peut se demander si ce lexique concret, agencé dans une apparente incohérence (« une laitue de chien », « Les environs de l'eau. Les gigantesques / verrous »), ne correspond pas à ce que Daive nomme ses « mots cellulaires », qu'il présente ainsi :

« Lorsqu'un adolescent se trouve plongé dans un silence insupportable [...], que rencontre-t-il ? Des fins, des fins de choses, des bouts de choses, des fins de scènes, des fins de monde. Il ne rencontre pas la chaussure mais le lacet. Il ne rencontre pas la soupe mais la cuillère. Il ne rencontre pas le langage mais la lettre ou la virgule. [...] Ces mots cellulaires [...] sont autant de gouvernements pris dans des distances infranchissables – mentales – qui possèdent une sonorité de basse continue, de grondement continu, de phrasé continu. [...] Le mot cellulaire initie l'écriture aux Mystères.⁹⁶»

En matière d'énonciation, *L'Absolu reptilien* et *n*, *m*, *u* se différencient nettement. Dans *L'Absolu reptilien*, il y a bel et bien un sujet, certes très fragmentaire, certes parfois mis à

⁹⁵ Hamacher Werner, *Anataxe, virgule, balance. Notes pour W de Jean Daive*, traduction de Michèle Cohen-Halimi, Marseille, Éric Pesty, 2009, p. XXIV. Deux exemples d'anataxes dans *n*, *m*, *u* : « Table piece, / Déluge. » ; « Jaunir, / rouille dans non, / du corps. ». Ici, la structure anataxique repose sur la virgule, qui tout à la fois figure une béance et suggère un lien entre deux éléments en apparence étrangers l'un à l'autre.

⁹⁶ *W, l'aigle de Jean*, entretien de Jean Daive avec Michèle Cohen-Halimi, supplément à Hamacher, 2009.

distance par l'emploi de la troisième personne, mais néanmoins « lyrique » : un « je » parle, et ce « je » est muni d'un bagage biographique (« dans la mort / j'ai / revécu ce qu'il épouvanta / l'origine »), d'un corps (« avec mes mains ») et d'un psychisme (« mon ombre / segmentée par mes / pleines démences »). Dans *n*, *m*, *u*, où la troisième personne domine largement, les rares énoncés à la première personne ne laissent rien transparaître de la condition biographique, physique ou psychique d'un quelconque sujet, réduit à une instance parlante et écrivante (« ma bouche », « ma langue », « les jambages du *Déluge* / que je cherche à former ») voire à un signe vide, acteur grammatical des « scènes » qui se succèdent mystérieusement dans le poème (« le monde est le titre d'une eau sur ma table », « je m'avançai en toutes sortes de marchandises »).

Le régime herméneutique « littéraliste » est-il le plus approprié pour appréhender ces textes ? Dans le cas de *n*, *m*, *u*, cela ne fait pas de doute. Outre certains énoncés faisant référence à la construction anataxique du texte (« Une virgule isole elle n'est rien, un imaginaire, / introduite par l'écoulement / d'une longueur échouée là » ; « Dissimuler, cela : / la phrase divise, répartit / treize tombes de couleur ») et à la part purement matérielle, non-figurative des mots (« les jambages du *Déluge* », « souffle vocalique d'un jardin »), le titre lui-même nous oriente dans cette direction. Interrogé sur le rôle que jouent les lettres dans son écriture, Daive a présenté celles-ci comme l'« abstraction pure » à partir de laquelle peut se déployer un récit ne figurant rien du monde extra-linguistique, mais suscitant un monde par son énonciation même⁹⁷. C'est ainsi que l'on peut lire les « scènes » successives de *n*, *m*, *u*, qui n'ont rien à envier, n'en déplaise à leur auteur, aux images surréalistes : « Une vache bleue s'avance parmi / le légume des eaux » ; « La mer allumée dessous le comptoir / transportant une vaisselle / dont les jambages figurent / le légume » ; etc. Dans le cas de *L'Absolu reptilien*, en revanche, l'approche littéraliste va moins de soi. S'il y a bien une forme de réflexivité (« un / poème raconte l'interne ravissement »), la construction discursive est suffisamment cohérente pour autoriser une tentative de lecture « figurative » : et si *L'Absolu reptilien* figurait précisément cet « interne ravissement », cet univers cérébral ancré dans le corps physique (et non textuel) d'un sujet humain, fini, en proie à des pulsions sexuelles et des angoisses existentielles ?

5.1.10. Joseph Guglielmi : le bruit des langues

Nous achèverons ce panorama de la production du « noyau dur » de la nébuleuse Orange Export Ltd. par une analyse conjointe des quatre livres publiés par Joseph Guglielmi dans cette petite

⁹⁷ Cf. *W*, *l'aigle de Jean* : « La narration, comment produit-elle une abstraction active qui ne peut s'abstenir de représentations, ni de spectacles ? [...] Les lettres (abstraction pure) initient le récit, donc un monde mental ou scénique. Elles en sont les spectres. »

maison d'édition : *Ley de fuga* (1975), *Le jour pas le rêve* (1977), *Le mais trop blanc* (1977) et *Late* (1983). On notera que *Ley de fuga* a été publié avec des dessins de Thérèse Bonnelalbay ; comme nous ne disposons d'aucun facsimilé de cet ouvrage, il nous sera malheureusement impossible de commenter les interventions plastiques qu'il comporte.

On retrouve chez Guglielmi les choix formels dominants de la production du noyau : tendance à une « raréfaction réfléchie des signes sur la page » au profit du blanc, travail sur la typographie. Dans *Ley de fuga*, *Le jour pas le rêve* et *Late*, le nombre de vers par page est extrêmement réduit (entre un et cinq), et les vers sont généralement très courts (certains ne comptent qu'un seul mot). En cela, *Le mais trop blanc* occupe une place à part : les vers y sont généralement assez longs (la plupart ont plus de huit syllabes) et chaque page comporte entre huit et seize vers, qui se suivent de manière continue. Les quatre livres, néanmoins, accordent une grande importance à la dimension visuelle : espacements internes (*Ley de fuga*, *Le mais trop blanc*), décalages horizontaux (*Le jour pas le rêve*, *Le mais trop blanc*), blancs horizontaux (*Ley de fuga*, *Le jour pas le rêve*), décrochages verticaux (*Le jour pas le rêve*), usage remarquable de l'italique (*Ley de fuga*, *Le jour pas le rêve*, *Le mais trop blanc*), interruption de mots, voire de syllabes, en fin de vers (*Ley de fuga*, *Le mais trop blanc*, *Late*).

Tant au niveau phrastique qu'au niveau discursif, Guglielmi pratique un asyntaxisme radical : unités textuelles réduites à un lexème isolé, syntagmes nominaux dont les différents constituants sont séparés par plusieurs lignes (voir par exemple « loi / ... / de fuite » dans *Ley de fuga*), interruption arbitraire de phrases, de syntagmes et de mots, réunion arbitraire (et purement graphique) de lexèmes que ne sépare aucun blanc, juxtaposition arbitraire d'énoncés que ne relie aucun connecteur logique, et ainsi de suite.

Sur le plan lexical, le trait le plus notable est l'insertion de lexèmes étrangers, parfois majoritaires : on rencontre ainsi des mots latins (*Ley de fuga*, *Le mais trop blanc*), italiens (*Le mais trop blanc*), espagnols (*Ley de fuga*), allemands (*Le jour pas le rêve*) et anglais (*Le mais trop blanc*, *Late*, ce dernier livre étant entièrement composé en anglais). Les isotopies sont rares, voire inexistantes : la cohérence lexicale des livres de Guglielmi tient plutôt aux répétitions de lexèmes (« jour » dans *Le jour pas le rêve*, « late » dans *Late*...) et à la coprésence de lexèmes issus de langues différentes possédant une même signification (« el cravanito » vs « le Cravan », « ley de fuga » vs « loi de fuite »...).

Sur le plan énonciatif, nous pouvons dire des livres de Guglielmi ce que nous avons dit de *Hiems* de Quignard. L'absence d'énoncés à la première personne et de références au « vécu »

social ou mental d'un sujet individuel, combinée à l'entremêlement chaotique des langues et à la démultiplication des liens intertextuels⁹⁸, construit le simulacre d'une parole sans énonciateur, ou plus exactement d'une parole qui serait sa propre énonciatrice : chez Guglielmi, ce sont les langues qui parlent, ce sont leurs voix – voix d'aucun locuteur, c'est-à-dire de tous les locuteurs – qui s'entrechoquent dans un concert perpétuellement menacé de virer à la cacophonie.

Que « veulent dire » les textes de Guglielmi ? Probablement rien – rien en tout cas qui fût reformulable. L'absence (presque) totale de construction discursive suffit à nous aiguiller vers cette option, et les quelques énoncés réflexifs présents dans *Le mais trop blanc* nous en convainquent définitivement (« *merveilleuses bribes* », « le sens a été mangé », « comm / e vide de sens », « parol's rompues, s'oublirent les mots »). L'écriture de Guglielmi est résolument une écriture « de surface », toute entière dévouée à cet « enchantement du signifiant » dont rêvait Barthes⁹⁹ : en l'absence de sens, reste le *bruit* des langues, la pulsion du poème. Comme l'écrit très justement Lionel Destremeau : « il faut, me semble-t-il, lire cette langue, écouter cette voix, l'appréhender pour ce qu'elle est avant tout : une énergie¹⁰⁰ ».

5.1.11. La « poétique modèle » d'Orange Export Ltd.

Au-delà des différences – inévitables – et des exceptions – prévisibles –, nous pensons pouvoir confirmer que la production du « noyau » d'Orange Export Ltd. est d'une remarquable homogénéité. Après analyse, il nous semble possible de dégager, pour chaque critère, un « patron » : la somme de ces patrons constituerait la « poétique modèle » d'Orange Export Ltd., à l'aune de laquelle nous pourrions mesurer le degré de conformité de chaque publication à la poétique collective élaborée au sein du noyau. Cette « poétique modèle » se définirait :

⁹⁸ Parmi les plus aisément identifiables : « sous sa fauconnerie de nuées / blanches » (*Ley de fuga*) est une citation d'*Amers* de Saint-John Perse ; « *candida – Redde codicillos poss / sunt occidere et redire soles* » (*Le mais trop blanc*) entremêle deux odes d'Horace (l'ode 5 et l'ode 42) ; « *simpatia delle cose lon / tane* » et « *e non ci sono più parole* » sont deux citations tirées d'un même poème d'Ardengo Soffici, poète futuriste italien.

⁹⁹ Dans *Le mais trop blanc*, la primauté du signifiant est affirmée dès le titre. Non sans humour, Guglielmi joue sur l'homophonie entre l'énoncé dépourvu de sens « *Le mais trop blanc* » et « *Le métro blanc* », titre d'un livre de William Burroughs (grand praticien du cut-up, ce qui n'est pas un petit détail, compte tenu du fait que ce procédé est très présent dans *Le mais trop blanc*) mentionné plus loin dans le poème. On retrouve ce jeu sur l'homophonie dans l'énoncé « *Cave / Yard d'Age* » (caviardage), qui fait lui aussi référence au travail de prélèvement accompli par Guglielmi. Il semblerait que, chez ce poète, une « simple » réflexivité ne suffise pas : l'énoncé qui *dit* ce que le texte *fait* doit simultanément *faire* ce que le texte *fait*.

¹⁰⁰ Destremeau Lionel, « Joseph Guglielmi. La poésie comme dégagement multiple » [en ligne], dans *Prétexte*, juillet-septembre 1995, n° 5/6. URL : http://pretexteed.free.fr/revue/critique/articles_fr/articles/guglielmi_la-poesie-comme-degagement-multiple.htm.

- 1) Sur le plan plastique, par une tendance à l'abstraction et au minimalisme, ainsi que par une valorisation du support (interaction entre les interventions plastiques et la surface du papier) ;
- 2) Sur le plan formel, par une « raréfaction réfléchie des signes sur la page », qui se manifeste de différentes manières d'un livre à l'autre (limitation du nombre de lignes par page et du nombre de mots par vers, travail de spatialisation des unités textuelles) ;
- 3) Sur le plan syntaxique, par une construction discursive discontinue, généralement associée à un asyntaxisme phrastique plus ou moins prononcé ;
- 4) Sur le plan lexical, par la présence d'une isotopie du langage (souvent associée à une isotopie de la négativité), ainsi que par le recours à un vocabulaire élémentaire et/ou abstrait;
- 5) Sur le plan énonciatif, par un travail d'effacement ou de problématisation du sujet lyrique par réduction de ce dernier à un scripteur ou à un corps soumis à des *stimuli* internes et/ou externes (si l'on accepte de définir le sujet lyrique comme « un monde subjectif clos et circonscrit¹⁰¹» et le lyrisme comme une « expression de la subjectivité comme telle [...] et non d'un objet extérieur¹⁰²»);
- 6) Sur le plan herméneutique, par une écriture « littérale », c'est-à-dire une écriture « de surface », opaque et souvent réflexive (une écriture, dirait Gleize, qui *dit ce qu'elle fait et fait ce qu'elle dit*, une écriture qui serait sa propre figuration)¹⁰³.

¹⁰¹ Hegel Friedrich, cité dans Collot Michel, « Le sujet lyrique hors de soi », dans Rabaté Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, p. 113. En réalité, Michel Collot ne cite Hegel que pour mieux se distancier par la suite de sa conception du lyrisme et du sujet lyrique : selon Collot, le « dedans » et le « dehors », le « soi » et l'« autre » sont intrinsèquement liés, si bien que le lyrisme peut tout autant consister en l'expression d'une intériorité qu'en la projection du sujet vers ce qui lui est fondamentalement étranger. Ce lyrisme du « dehors », loin d'être un phénomène exceptionnel, constituerait même le paradigme lyrique dominant dans la poésie moderne. Nous nous en tiendrons pourtant ici à la conception de Hegel, beaucoup plus classique et restrictive : le risque, à trop vouloir étendre le sens du mot « lyrisme », est de faire perdre à ce concept sa force opératoire. Jean-Marie Gleize lui-même a pu reconnaître qu'il n'est au fond de poésie que lyrique, puisqu'il n'y a pas de poésie entièrement dépourvue de sujet (cf. Gleize Jean-Marie, « [j'] », dans *Sorties*, Questions théoriques, 2009, p. 154-163). Il ne s'agit donc pas tant de savoir s'il y a un sujet, que de déterminer dans quelle mesure le sujet est mis en scène : n'oublions pas que l'énonciateur n'est rien d'autre qu'un *simulacre* textuel. C'est bien à une certaine *manière* de mettre en scène l'énonciateur (consensuelle, conforme à la *doxa* romantique, et dont la définition hégélienne citée plus haut n'est qu'une des innombrables formulations) que s'opposent les poètes du noyau. C'est donc bien par rapport à cette conception-là, fût-elle pauvre et réductrice, que nous devons évaluer leurs choix énonciatifs.

¹⁰² Collot, 1996, p. 113.

¹⁰³ Il est important de distinguer *opacité* et *hermétisme*. Dire d'un poème qu'il est hermétique, c'est sous-entendre qu'il possède un sens caché, auquel on peut accéder moyennant un travail interprétatif. La poésie littérale n'est pas hermétique, car elle se veut non-figurative : il ne faut pas comprendre par là qu'elle ne veut rien dire, qu'elle évacue purement et simplement le signifié au profit du signifiant, mais plutôt qu'elle invite le lecteur à se satisfaire de la signification minimale qui lui est directement accessible.

Il s'agit là, bien sûr, d'une schématisation, qui gomme les subtilités de chaque texte. Toutefois, elle nous semble suffisamment efficace pour pouvoir servir de base à une comparaison de la production du noyau avec celle des auteurs dont le « centre de gravité » littéraire n'est pas l'atelier de Malakoff.

5.2. Les auteurs issus de *l'Éphémère*

5.2.1. Introduction

Le premier de ces « centres de gravité » est la revue *l'Éphémère* (active de 1967 à 1972), avec laquelle, signalons-le au passage, certains auteurs du « noyau » d'Orange Export Ltd. ont entretenu des liens étroits. C'est le cas de Pascal Quignard, d'Alain Veinstein et de Jean Daive, à qui l'on doit, respectivement, cinq, quatre et deux contributions à *l'Éphémère*. Jean Daive est présent dès le deuxième numéro (avril 1967) ; Alain Veinstein dès le troisième (septembre 1967). Quant à Pascal Quignard, il est, avec ses cinq contributions, le plus assidu des « nouveaux poètes » que cette revue a contribué à faire émerger¹⁰⁴.

Deux ex-membres du comité de rédaction de *l'Éphémère* ont publié chez Orange Export Ltd. : André du Bouchet (*Le Révolu*, 1977) et Jacques Dupin (*Le Désœuvrement*, 1982). Outre ces deux figures centrales, on notera la participation de Claude Esteban (*Douze dans le soleil*, 1983), acteur mineur de l'aventure de *l'Éphémère*, avec seulement deux publications, mais appelé à jouer un grand rôle dans la perpétuation de son héritage, en fondant la revue *Argile* (1973-1981), souvent considérée comme sa continuation immédiate¹⁰⁵. Ces trois publications interviennent plusieurs années après le dernier numéro de *l'Éphémère* ; il faut donc se garder de les associer trop hâtivement à l'esthétique de cette revue. Toutefois, *l'Éphémère* a occupé une position si centrale à la charnière des années 1960 et 1970, et présenté une si grande cohésion groupale et esthétique¹⁰⁶, qu'étudier conjointement les productions ultérieures de ses animateurs et s'interroger sur l'existence d'une communauté d'écriture « au-delà de *l'Éphémère* » ne semble pas entièrement absurde.

¹⁰⁴ Mascarou Alain, *Les Cahiers de « L'Éphémère » 1967-1972. Tracés interrompus*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 19 et 31-53.

¹⁰⁵ Mascarou, 1998, p. 11.

¹⁰⁶ Gaëtan Picon pourra ainsi déclarer au *Monde* : « Nous donnons nos textes, et les textes rares avec lesquels nous nous sentons une complicité. » (Picon Gaëtan, cité dans *Ibid.*, p. 17.)

Avant d'entamer l'analyse, rappelons brièvement les grands traits de la poétique de *l'Éphémère*. Fréquemment présentée par la critique, sans doute un peu artificiellement¹⁰⁷, comme un « anti-*Tel Quel* », cette revue fondée à l'instigation du mécène Aimé Maeght et dirigée par un groupe de poètes et d'écrivains reconnus (Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Jacques Dupin, Louis-René des Forêts et Gaëtan Picon, ce dernier ayant, en 1968, laissé sa place à Michel Leiris et Paul Celan) rejetait la posture avant-gardiste, se concevant plutôt comme un espace de discussion et de réflexion, un « lieu » dédié à la poursuite d'une « quête » collective. Tandis que les poètes de *Tel Quel*, placés sous le « patronage » de Francis Ponge, entretenaient un rapport volontiers iconoclaste à la poésie, dont ils contestaient l'autonomie générique, les poètes de *l'Éphémère*, rassemblés autour de la figure tutélaire de Paul Celan, partageaient une conception bien plus spiritualisante, voire idéaliste, de leur travail d'écriture, qu'il envisageaient comme un moyen de renouer avec l'Un, avec le « vrai lieu », avec l'essence d'un monde « dévasté par le langage », pour reprendre la formule bien connue de Bonnefoy. Sur bien des points, l'esthétique de *l'Éphémère* annonce celle d'Orange Export Ltd. : attention portée à la qualité matérielle de la revue ; dialogue constant entre textes et interventions plastiques, qui tendent souvent vers l'abstraction¹⁰⁸ ; promotion d'une « écriture scripturante », réflexive et discontinue, à l'image de la fragmentation du monde ; rejet, plus ou moins fort selon les auteurs, de la figuration, au nom d'une quête de « présence »¹⁰⁹.

5.2.2. Analyse

Des trois ouvrages que nous considérerons ici, un seul associe le texte et l'image : il s'agit du *Désœuvrement*, de Jacques Dupin, publié avec des sérigraphies et des collages de Raquel. Ces interventions sont tout à fait conformes au « patron plastique » défini plus haut, dans la mesure où elles consistent en des entrelacs de formes abstraites, amorphes, aux tons cassés, tantôt (dans la zone englobée) d'un bleu tirant vers le gris, tantôt (dans la zone englobante) d'un jaune pâle

¹⁰⁷ Alain Mascarou rappelle que certains auteurs de *l'Éphémère* ont été liés à l'équipe de *Tel Quel* : c'est le cas de Louis-René des Forêts, qui a publié trois fois dans *Tel Quel*, avant d'être qualifié de « traître ». On notera en outre que plusieurs figures de *l'Éphémère* (Dupin, du Bouchet, Bonnefoy) ont vu certains de leurs ouvrages faire l'objet de recensions critiques positives dans *Tel Quel*. (Cf. *Ibid.*, p. 105.) Pour parler en termes bourdieusiens, il semblerait que l'opposition entre ces deux revues soit moins due à une incompatibilité esthétique qu'à une volonté réciproque d'affirmer une certaine *position* dans le champ littéraire français des années 1960-1970.

¹⁰⁸ Selon Alain Mascarou, on assiste dans *l'Éphémère* au dialogue entre une « écriture scripturante » et une « peinture picturante », autrement dit une peinture qui se donne à voir pour elle-même, comme fruit d'un acte d'inscription (cf. *Ibid.*, p. 247). Parmi les plasticiens invités à intervenir dans cette revue, on notera Alberto Giacometti, Pierre Tal-Coat, Nicolas de Staël ou encore Christian Dotremont.

¹⁰⁹ Gaëtan Picon dira ainsi : « quand culmine le sentiment de la présence, il tend à exclure la représentation » (Picon Gaëtan, cité dans *Ibid.*, p. 117.)

tirant vers le blanc au point, parfois, de se confondre avec le blanc du papier, laissé visible sur la plus grande partie de la surface de la page.

La compatibilité avec le « patron formel » est très forte elle aussi, tant chez Dupin que chez du Bouchet et Esteban. Le travail sur la spatialité est spectaculaire dans *Le Révolu*, et présent, quoique plus discrètement, dans *Le Désœuvrement*. Il est difficile de situer le texte de du Bouchet entre les pôles du « vers » et de la « prose » : si certains segments relèvent à l'évidence du vers libre court, et si d'autres segments s'apparentent à de la prose (segments textuels clôturés syntaxiquement s'étalant sur deux, voire trois lignes), la nature formelle d'autres segments est plus floue (lignes de longueur inférieure à la justification alignées à droite de manière arbitraire en plein milieu d'un paragraphe ; alinéas aléatoires et de longueur variable ; segment tendant vers la prose, mais dont le dernier mot est décroché verticalement ; etc.). Cette ambiguïté formelle, du reste, est caractéristique de la poétique de du Bouchet, et a été soulignée à plusieurs reprises par la critique¹¹⁰. Elle s'inscrit dans le cadre d'une prosodie de l'interstice, où les blancs jouent un rôle central dans l'élaboration du rythme : du Bouchet opère un profond travail de mise en espace (par les procédés qu'on connaît) et d'élagage du texte (beaucoup de pages comportent entre quatre et cinq lignes ou vers, et beaucoup de vers comportent trois, deux, voire un seul mot). L'usage que Dupin fait de la typographie est plus modéré ; ses choix formels tendent vers le vers libre standard ; on trouve néanmoins dans *Le Désœuvrement* des espacements internes, des blancs horizontaux et quelques passages en italiques. Quant à Esteban, il n'exploite pas les potentialités de la typographie, mais ses choix formels n'en sont pas moins minimalistes : *Douze dans le soleil* est composé en vers libres brefs, souvent réduits à deux ou trois mots.

La conformité des trois textes au « patron syntaxique » ne fait pas de doute, elle non plus. Au niveau microsyntaxique, tous s'éloignent, plus ou moins radicalement, de la norme grammaticale. Chez Esteban, cet écart est modéré : on trouve dans *Douze dans le soleil* de nombreuses phrases syntaxiquement « complètes », même si cette complétude est quelquefois masquée par le découpage en strophes, qui n'épouse pas toujours le découpage en phrases¹¹¹ ; les phrases qui s'écartent du modèle SVC sont généralement des phrases nominales¹¹². Chez

¹¹⁰ Marie Frisson, par exemple, parle de poésie « ni en vers ni en prose » (cf. Frisson Marie, « La poésie « ni en vers ni en prose » dans *Peinture d'André du Bouchet* », dans Schnyder Peter (dir.), *La poésie en prose au XX^e siècle. Les entretiens de la Fondation des Treilles*, Paris, Gallimard, 2013, p. 347-374).

¹¹¹ Il arrive aussi que la ponctuation isole un constituant de la phrase à laquelle il se rattache syntaxiquement. Exemple : « Mot à mot, j'ai / nommé le jour. // Tracé des routes sur l'espace. »

¹¹² On signalera tout de même une anacoluthie spectaculaire : « Je m'avance / malgré. »

Dupin et du Bouchet, cet écart est beaucoup plus important. Dans *Le Désœuvrement*, les phrases nominales et les phrases averbales sont très fréquentes, et l'absence (presque) totale de signes de ponctuation introduit un grand flottement syntaxique ; il est souvent difficile de déterminer avec certitude si une strophe est autonome ou si elle se rattache syntaxiquement à ce qui la suit ou la précède directement¹¹³. Dans *Le Révolu*, on ne compte pas les anacoluthes et autres entorses à la norme : phrases nominales, mots ne se rattachant à aucune phrase, verbes transitifs sans complément (« nos têtes, et la montagne, obstruent »), propositions subordonnées sans prédicatif (« je plie / sans / que le soleil »), et ainsi de suite ; ici, l'écart est la règle, et le respect de la norme l'exception. Au niveau macrosyntaxique, les trois livres se caractérisent par une très forte discontinuité discursive (manque de connecteurs logiques, brouillage isotopique par association de signifiés hétéroclites au niveau phrastique¹¹⁴, etc.). Cette discontinuité est toutefois atténuée par la présence d'isotopies (que nous décrirons plus bas) et d'anaphores, et par la possibilité d'isoler quelques segments discursifs continus¹¹⁵.

En matière de lexique, comme nous venons de le dire, il est possible de dégager de chacun de ces textes des réseaux isotopiques qui en renforcent la cohésion. Chez Esteban et du Bouchet, l'isotopie dominante est une isotopie du phénoménologique : isotopie de la perception externe (« vois », « yeux », « rêche », « râpeux », « râpeuse », « rugueux », « illumine », etc., dans *Le Révolu* ; « vois », « yeux », « touche », « m'aveugle », etc., dans *Douze dans le soleil*), du paysage, « paysage » devant être entendu ici comme le monde naturel en tant qu'il se manifeste phénoménologiquement au sujet percevant (« montagne », « torrent », « glacier », « route », « chemins », etc., dans *Le Révolu* ; « jour », « sol », « terre », « espace », « sable », « soleil », etc., dans *Douze dans le soleil*), et du mouvement, le « mouvement » étant ce qui définit et modifie le rapport phénoménologique du sujet à l'espace qui l'entoure (« vont », « je plie », « aussi loin que nous aurons été », « continuant », « ici », etc., dans *Le Révolu* ; « avance », « sors », « arrête », « ai gravi », etc., dans *Douze dans le soleil*). À cette isotopie s'ajoute, chez

¹¹³ Un exemple : « toi / surveillance de tous les instants / aux frontières / quand les cristaux sont à nu // équidistants / de la rage // et de la famine // l'illusion mesure / l'avancement des travaux ». Dans ce segment, « équidistants » se rapporte manifestement à « cristaux » (qui se trouve dans la strophe précédente) ; en revanche, il est à peu près impossible de déterminer si « quand les cristaux sont à nu » se rattache à « surveillance de tous les instants » (dans le cadre d'une construction nominale) ou s'il s'agit d'une proposition circonstancielle régie par « mesure ».

¹¹⁴ Ce dernier trait, en réalité, est propre à Jacques Dupin. Dans *Le Désœuvrement*, il associe souvent dans la même phrase des noms et des adjectifs issus de champs sémantiques très différents, sans expliciter les liens qui les unissent et pourraient justifier leur mise en relation syntaxique – si tant est que ces liens préexistent à cette mise en relation. Quelques exemples : « Parousie du fifre / et de la groseille » ; « Étant donné le gaz d'éclairage... / l'air mort / l'air / qui n'a pas de fin / [...] / étant donné l'acharnement du chardon / sur le talus d'en face » ; etc.

¹¹⁵ L'enchaînement de phrases brèves qui ouvre *Douze dans le soleil* présente ainsi une véritable continuité narrative : « Je sors. J'ai des yeux / neufs. Je vois / le jour. // Je m'arrête pour / voir le jour. Je recommence. // Je ne crois plus. Je touche / avec mes yeux / le jour. [...] »

du Bouchet, celle de la limite (« gangue », « paroi », « de l'autre côté des murs »), parfois associée à une isotopie de la négativité (« sans paroi », « sans gangue »)¹¹⁶. Chez Esteban, on soulignera une isotopie du langage et de l'écriture (« parler », « mot », « hurle », « page », « écrite », « parole », etc.), souvent associée à l'isotopie du phénoménologique décrite plus haut, ce qui est particulièrement frappant dans le parallélisme de construction suivant : « Mot à mot, j'ai / nommé le jour. / [...] / Pas à pas, j'ai gravi / le jour. » Chez Dupin, l'isotopie dominante est plutôt une isotopie de la perception interne, de l'intériorité (« désir », « cauchemar », « famine », « syncope »), mais aussi du corps, de la sexualité, de la violence et de la mort, ces couches sémantiques se laissant peu aisément dissocier (« corps », « mort », « inceste », « agonie », « édenté », « poignard », « râle », « goître », « meurtre », « sang », etc.). On observe aussi une isotopie de l'écriture, associée à une isotopie de la négativité (« Écrivant rune / comme précipice // écriture / de l'absence / de gouffre » ; « des trames / sybillines / du signe – cancéreux »). Les trois livres se conforment donc, à leur manière, au « patron lexical » : du Bouchet et Esteban utilisent un lexique concret, mais élémentaire ; Dupin lie langage et négativité, et, s'il mobilise de nombreux lexèmes possédant un sens concret et souvent précis, il provoque par leur association arbitraire un brouillage référentiel.

Sur le plan énonciatif, les trois écritures divergent davantage. Esteban est probablement celui qui se rapproche le plus du lyrisme traditionnel, tel que nous l'avons défini au chapitre précédent. Il utilise volontiers la première personne du singulier, et le sujet qu'il met en scène est un sujet complet : c'est à la fois un corps doté d'une sensibilité au monde extérieur (« Je touche / avec mes yeux / le jour. »), un locuteur-scripteur qui tente de traduire verbalement son sentiment de présence au monde (« Mot à mot, j'ai / nommé le jour. »), et un individu sujet aux affects, notamment amoureux (on notera ce passage d'un lyrisme presque débridé : « Je t'aime entière. Je / te veux / simple et secrète dans tes algues. // Toi, / cathédrale du désir. / Toi, / sous tes mots, bouche / adorable »). On trouve également des passages à la première personne et des déictiques spatiaux chez du Bouchet, mais ce dernier réduit le sujet lyrique à un corps qui se déplace dans l'espace, un réceptacle de sensations, un intérieur qui se confond avec un extérieur¹¹⁷ : « Toi, dans la confusion des torrents, toi sans gangue. » Chez Dupin, les références explicites à une subjectivité et plus largement à une deixis sont très rares ; les pronoms « je » et

¹¹⁶ En un sens, cette isotopie s'intègre elle aussi à la macro-isotopie du phénoménologique : questionner la limite revient, ici, à s'interroger sur ce qui sépare, donc distingue, le sujet percevant de ce qu'il perçoit.

¹¹⁷ Telle est également l'analyse de Michel Collot, qui écrit à propos de du Bouchet : « Tout se passe comme si, pour écrire, il fallait commencer par *sortir*. Quitter l'espace du dedans, sortir de soi [...]. » (Cf. Collot Michel, *André du Bouchet. Une écriture en marche*, Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2021, p. 24.)

« nous » ne sont jamais associés à un contenu psychique ou biographique¹¹⁸. S'il y a des références à une intériorité, elles ne peuvent jamais être imputées avec certitude à l'énonciateur : rien ne garantit que ce « désir // sauvage d'ubiquité » et ce « quignon de cauchemar » sont à attribuer à celui qui parle ; le « lyrisme » de Dupin est un lyrisme objectif, résolument conjugué à la troisième personne¹¹⁹. On voit bien, donc, que seuls *Le Révolu* et *Le Désœuvrement* se conforment réellement au « patron énonciatif ».

La question du cadre herméneutique dans lequel ces textes doivent être appréhendés est assez épineuse. Tous trois sont susceptibles de faire l'objet d'une lecture littérale. On trouve des énoncés réflexifs chez Dupin et chez Esteban, même si ces énoncés ne remplissent pas le même office dans les deux livres. Dans *Le Désœuvrement*, ils suggèrent l'existence d'une rupture entre le texte et le monde, le premier renonçant à représenter le second : « L'absence du corps dans le corps / du poème » ; « trames / sybillines / du signe » ; « écriture / de l'absence / de gouffre » ; « rien qu'une image // qui s'enfonce // dans le glacier ». Dupin nous invite ainsi à considérer son texte, non comme la figuration d'une expérience corporelle ou psychique violente, mais comme une pure profération, violente par elle-même, et peut-être avant tout par son pouvoir de destruction des images. Dans *Douze dans le soleil*, au contraire, les énoncés réflexifs suggèrent l'existence d'un lien indissoluble entre le texte et le hors texte : « Ce qui se donne et se / détourne / [...] / je le vois, je / le prends // je le résume dans / ma voix. // Je dis / rien que pour moi // la phrase juste. » ; « Verbiage / sous le soleil. » ; « Mot à mot, j'ai / nommé le jour. » ; etc. Chez Esteban, dire ce qu'on fait et faire ce qu'on dit revient, conformément à la philosophie de *l'Éphémère*, à tenter de fusionner la parole et l'être-là¹²⁰. Dans *Le Révolu*, l'interprétation littéraliste est moins conditionnée par la présence d'énoncés réflexifs que par le caractère extrêmement discontinu du texte, dont la syntaxe heurtée épouse les soubresauts du parcours phénoménologique du locuteur : il s'agit, pour du Bouchet, d'aller au plus près du sensible, au plus près du réel, dans ce qu'il a de plus irréprésentable. Ces trois livres nous montrent toute l'ambiguïté de la notion de « littéralité » : la littéralité et la figuration ne sont pas deux régimes herméneutiques contradictoires ; la littéralité n'est en réalité que la figuration poussée à ses

¹¹⁸ Si le « je » possède une biographie, c'est une biographie vide, au sens propre : « étant donné le vide / vert nu / que je vis ai vécu vivrai ».

¹¹⁹ Il faut d'ailleurs questionner le mot par lequel s'ouvre *Le Désœuvrement* (« ubiquité »). Avec ce mot, le texte suggère d'emblée la présence ou du moins la possibilité d'un sujet fragmenté, aux antipodes de ce « tout » indivisible et compact que constitue le sujet de l'énonciation romantique.

¹²⁰ On peut également donner une lecture figurative du texte d'Esteban : on le considérera alors comme la description « impressionniste » d'un cheminement à travers l'espace extérieur, naturel. Cette remarque vaut aussi pour *Le Révolu*. Du Bouchet et Esteban cèdent parfois à la tentation de l'image, et recourent occasionnellement à la métaphore : « L'atelier des torrents, le glacier » (*Le Révolu*) ; « Toi, / cathédrale du désir » (*Douze dans le soleil*).

limites ; elle se définit, non comme une anti-figuration, mais, tantôt, comme une figuration du texte par lui-même, et, tantôt, comme une figuration de l'infigurable¹²¹.

5.2.3. Conclusion

Nous pensons avoir montré que les textes des auteurs issus de *l'Éphémère* présentent une grande compatibilité esthétique avec la production du noyau d'Orange Export Ltd. À de rares exceptions près, il n'y a pas à proprement parler de « tension » entre ces deux sous-corpus ; plutôt une *coloration* particulière de la poétique modèle, liée aux enjeux hérités des recherches de *l'Éphémère* : du Bouchet et Esteban associent ainsi littéralité et quête de présence.

5.3. Les auteurs issus de *Tel Quel*

5.3.1. Introduction

Un autre « centre de gravité » important est la revue *Tel Quel*, qui, entre 1960 et 1982, a dominé l'avant-garde littéraire et théorique française. Modèle pour les uns, repoussoir pour les autres – à commencer par les membres du collectif *Change*, fondé en 1968 à l'initiative de Jean-Pierre Faye suite à son départ du comité de *Tel Quel*, et qui comprenait notamment Jacques Roubaud et Maurice Roche –, cette revue faisait figure de référence incontournable, par rapport à laquelle tout écrivain d'avant-garde était contraint de se positionner. Orange Export Ltd. – malgré son rejet de tout « esprit de clan » – ne faisait pas exception à la règle. Dans un entretien donné en 1992, Hocquard a pu déclarer : « nous, on s'intéressait à des problèmes intellectuels, aux problèmes de langue, aux problèmes de comment la langue poétique pouvait recouper le discours politique, c'est pas un discours théorique comme à *Tel Quel* [...], mais les mêmes préoccupations étaient là¹²²».

¹²¹ Jean-Marie Gleize était d'ailleurs parfaitement conscient du caractère intrinsèquement aporétique du projet littéraliste au moment de le théoriser. Dans *A noir*, il écrit : « 1. l'art ne consiste pas à « arranger les choses » (n'est pas la sublimation-esthétisation du réel) ; 2. l'art ne consiste pas à reproduire (encore moins raconter) ce que l'on croit percevoir. Il consiste à se rendre au réel, à rendre le réel, à rendre réel ; 3. cela est impossible, interminable, inachevable, nécessaire. » (Cf. Gleize Jean-Marie, *A noir. Poésie et littéralité*, Paris, Seuil, 1992, p. 13.)

¹²² « Interview de Raquel et d'Emmanuel Hocquard. Bucarest 1992 », site de Raquel Lévy. URL : <https://raquel-levy.org/index.php/10-edition/160-bogdana-savu-entretien-avec-raquel-emmanuel>. (Consulté le 29/01/22.) Dans le même entretien, Hocquard présente toutefois Orange Export Ltd. comme un « dépassement » de *Tel Quel* et de *Change*. Il rappelle que c'est à Malakoff que Pleyne et Roubaud se sont rencontrés pour la première fois ; l'atelier de Raquel est un lieu qui a permis à des réseaux jusque là « ennemis » de fusionner.

Tel Quel n'était pas à proprement parler une revue de poésie, en dépit des nombreux poètes présents dans son comité de rédaction¹²³ ; sous l'impulsion de Philippe Sollers, elle s'est davantage consacrée à la défense d'une nouvelle esthétique romanesque, que l'on pourrait qualifier de « textualiste ». Le roman telquelien, en effet, dans la lignée de *Finnegans Wake*, s'oppose au principe de « littérature-reflet » et se donne à lire comme *texte*, comme une écriture sans origine qui se dit à mesure qu'elle se déploie¹²⁴. C'est, en somme, la littéralité appliquée au roman. L'esthétique développée par les poètes de *Tel Quel* n'est pas foncièrement différente : la formule fameuse de Denis Roche (« je n'ai à dire que ma violente action d'écrire ») s'applique tout aussi bien au *Mécrit*, dont elle provient, qu'à *Comme* (Pleynet) ou à *Jeu* (Risset), même si chacun de ces poètes poursuit une voie qui lui est propre. Tout à fait significatif à cet égard est l'intérêt que les telqueliens portaient aux avant-gardes artistiques, et en particulier à Supports/Surfaces, dont la « peinture sans autre référence qu'elle-même se peignant¹²⁵ » les fascinait : très vite, Pleynet et Roche ont pris conscience des convergences entre cette peinture et leurs propres recherches poétiques ; comme le suggère Philippe Forest, « [p]our Denis Roche, tout au moins, il semble que la poésie, pour exister encore, doive s'engager dans la voie audacieuse sur laquelle la peinture a su en partie la précéder¹²⁶ ».

Quatre (ex-)membres du comité de *Tel Quel* ont publié chez Orange Export Ltd. : Pierre Rottenberg (*Faire tenir le plus d'éléments possibles dans l'espace du feu*, 1975 ; *K.N.*, 1977), Jacqueline Risset (*Mors*, 1976), Denis Roche (*Antéfixe de Françoise Peyrot*, 1978 ; *12 photographies publiées comme du texte*, 1984) et Marcelin Pleynet (*Ma Destruction*, 1980 ; *Conversions*, 1983 ; *Le Livre de Raquel*, 1986)¹²⁷. Au moment de sa participation à l'aventure d'Orange Export Ltd., Denis Roche n'appartenait plus au comité (dont il avait démissionné en 1973, tout en restant proche de ses anciens amis). Plus fondamentalement, sans doute, il ne se considérait plus comme « poète » : depuis *Le Mécrit* (1972), son œuvre s'était engagée sur une voie que Jean-Marie Gleize qualifie de « postpoétique »¹²⁸. Quant à Marcelin Pleynet, ses

¹²³ Marcelin Pleynet, Denis Roche, Michel Deguy, Jean-Pierre Faye, Jacqueline Risset. Nous ne tenons pas compte de Pierre Rottenberg, qui, durant ses années *Tel Quel*, s'est principalement illustré par un roman (*Le Livre partagé*, Seuil, 1966).

¹²⁴ Forest, 1995, p. 215-221.

¹²⁵ Devade Marc, cité dans *Ibid.*, p. 421.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 146.

¹²⁷ Nous excluons de cette liste Michel Deguy, dont la participation au comité de *Tel Quel* (1961-1962) fut très brève et anecdotique, et très éloignée chronologiquement d'Orange Export Ltd. L'année de la publication d'*Abréviations usuelles* chez Orange Export (1977) est également l'année de la fondation de *Po&sie*, la revue qui, dès lors, a constitué le principal « centre de gravité » littéraire de Michel Deguy.

¹²⁸ Les textes « postpoétiques » de Roche se répartissent en deux grandes familles : d'une part, une famille de textes « ni en prose ni en vers », élaborés par juxtaposition d'énoncés prélevés par cut-up (c'est le cas de *Dépôts de savoir & de technique*, 1980) ; d'autre part, une famille de livres articulant étroitement texte et photographie

contributions sont tardives et, pour deux d'entre elles, postérieures à la fin de *Tel Quel* : en 1983, il est devenu secrétaire de rédaction de *L'Infini*, revue réputée plus conservatrice que sa tonitruante prédécesseure. On sait, toujours grâce à l'entretien évoqué plus haut, que c'est son intérêt pour la peinture de Raquel qui a poussé Pleynet à fréquenter l'atelier de Malakoff.

Dans les pages qui suivent, nous analyserons conjointement les textes publiés à l'enseigne d'Orange Export Ltd. par Rottenberg, Risset, Roche et Pleynet¹²⁹. Nous excluons toutefois de notre corpus *Le Livre de Raquel*, car il s'agit d'un texte critique sur Raquel et non d'un texte littéraire.

5.3.2. Analyse

Cinq des sept livres dont il sera question ici articulent le texte et l'image. *12PT*, comme son titre l'indique, rassemble douze photographies de Denis Roche, auxquelles nous n'avons pas accès, et que nous ne pourrions donc pas commenter : signalons simplement que, dans cet ouvrage, le discours photographique est central, et le discours verbal périphérique (puisque les seules interventions textuelles sont les légendes des photographies). *MD* a été publié avec des gouaches de Raquel, et *C* avec une aquarelle de Pierre Nivollet ; nous n'avons pas accès non plus au facsimilé de ces deux livres, mais nous pouvons supposer sans trop de peine – du moins pour le livre réalisé en collaboration avec Raquel – qu'ils ne s'écartent pas radicalement du « patron plastique ». *EEF* contient des papiers teints de Raquel : comme à son habitude, la plasticienne développe une esthétique abstraite et minimaliste, qui valorise la matérialité du papier (ses interventions se réduisent à quelques taches rouges ou noires en bordure de pages par ailleurs vierges¹³⁰). Enfin, la première de couverture de *K.N.* comporte une vignette de Joël Kermarrec : il s'agit d'une gravure semi-abstraite, qui singe l'iconographie scientifique (figures vaguement biomorphes représentées à l'intérieur d'un espace évoquant tout aussi vaguement un diagramme cartésien) en la réduisant à sa dimension plastique, formelle, et en la dépouillant de tout véritable contenu figuratif (aucun référent n'est clairement identifiable).

Ce sous-corpus frappe par son assez grande diversité formelle. Certains textes sont, sur ce plan, très éloignés de la poétique modèle : c'est le cas de *K.N.*, constitué de blocs de prose de longueur

(c'est le cas de *Notre Antéfixe*, 1978). (Cf. Gleize Jean-Marie, « Denis Roche », dans Jarrety Michel (dir.), *Dictionnaire de poésie, de Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF, 2001, coll. « Grands dictionnaires », p. 702-705.) On verra que les deux livres publiés par Roche chez Orange Export Ltd. illustrent ces deux familles de textes.

¹²⁹ Nous utiliserons désormais des abréviations pour les titres. Dans l'ordre où ceux-ci ont été énumérés : *EEF*, *K.N.*, *M*, *AFP*, *12PT*, *MD*, *C*.

¹³⁰ Il s'agit d'un papier très fin, qui laisse transparaître le texte de la page suivante.

variable (entre deux et trente et une lignes) ; c'est le cas aussi de *AFP*, dont Roche juge bon de préciser d'emblée qu'il est « composé de 5 pages de 25 lignes, chaque ligne étant de 25 signes ». Ce texte déjouant l'opposition traditionnelle entre vers et prose – puisqu'il s'apparente à la prose par son aspect visuel, et au vers par son principe de composition¹³¹ – produit un effet-bloc, aux antipodes de l'effet minimaliste et analytique suscité par les choix formels du noyau¹³². Les autres livres se conforment au patron formel. Tous sont publiés dans la collection « Chutes » (et sont donc soumis à des contraintes formelles strictes, qui obligent à la concision : cinq pages par livre, chaque page pouvant contenir un maximum de cinq lignes ou vers¹³³) et font un usage plus ou moins audacieux de la typographie : unités textuelles en majuscules (*EEF*) ou en italiques (*EEF*, *M*, *MD*), décalages horizontaux (*EEF*, *M*, *MD*, *C*), blancs horizontaux (*EEF*, *M*, *MD*), décrochages verticaux (*M*, *MD*, *C*) et centrages (*EEF*, *MD*).

On peut également observer une certaine diversité en ce qui concerne la syntaxe. Au niveau phrastique, la plupart des livres se caractérisent par un asyntaxisme plus ou moins accentué. Dans *M*, certains énoncés sont réduits à un nom, ou à la combinaison d'un pronom personnel sujet et d'un pronom personnel complément d'objet sans prédicatif (« je te ») ; certains prédicatifs sont privés de sujet (« parlait avec sa voix civilisée ») ; on trouve un verbe transitif dépourvu de complément d'objet, un adverbe de négation dépourvu d'auxiliaire (« je ne croyais »), etc. *C* consiste en une juxtaposition de phrases nominales (entre lesquelles vient parfois s'intercaler une phrase syntaxiquement complète). Dans *MD*, l'absence de ponctuation et la dispersion spatiale des unités textuelles entraînent un flottement syntaxique : il n'est pas toujours aisé de déterminer si une unité textuelle est autonome ou si elle se rattache syntaxiquement à une autre unité¹³⁴. Les textes de Rottenberg, en revanche, se conforment globalement à la norme grammaticale : tout au plus, on notera la présence de quelques phrases nominales dans *EEF* et *K.N.*, et on soulignera le flottement syntaxique *apparent* induit par l'irrégularité de la ponctuation dans *EEF*. Quant aux textes de Denis Roche, le critère microsyntaxique est peu pertinent pour les analyser¹³⁵. Au niveau macrosyntaxique, la

¹³¹ En dépit du simulacre (visuel) de continuité, chaque ligne est syntaxiquement indépendante de celle qui la précède et de celle qui la suit : le texte est un « collage », fruit de la juxtaposition de segments d'énoncés prélevés arbitrairement (en ne suivant que la contrainte formelle du nombre de signes) dans du déjà-écrit.

¹³² Nous pourrions ajouter à la liste *I2PT*, qui se présente sous la forme d'une table des matières, d'une succession de légendes en prose. Toutefois, le critère formel ne nous paraît pas déterminant pour analyser ce livre.

¹³³ Exceptionnellement, le nombre de lignes/vers peut monter à six ou sept.

¹³⁴ Exemple : « d'un écart // sur la page // il chute dans la pensée // le corps // si tu savais // d'un rire gris ». « le corps » est-il disloqué à droite (auquel cas il dépend du prédicatif « chute ») ou cet élément est-il autonome ?

¹³⁵ Le procédé de composition de *AFP* provoque *de facto* des ruptures de construction syntaxique, mais tout laisse à croire que les énoncés d'origine ne s'écartaient pas vraiment de la norme ; dans *I2PT*, il n'y a que des phrases nominales, mais cela n'a rien d'anormal dans une table des matières.

discontinuité discursive est l'option dominante. Dans *AFP*, elle est impliquée par le principe de composition (le collage), mais elle est atténuée par la cohérence isotopique et énonciative de l'ensemble (on peut se hasarder à supposer que tous les fragments d'énoncés ont été prélevés dans le même texte¹³⁶). Chez Risset et Pleynet, c'est l'absence de connecteurs logiques qui produit une impression de discontinuité ; ici encore, les isotopies et – dans *MD* surtout – les anaphores et les cataphores atténuent l'éclatement du discours¹³⁷. Le cas le plus complexe est celui de *K.N.* : ce texte est un simulacre de discours construit et rationnel, dont il reproduit les propriétés formelles (les connecteurs logiques sont omniprésents¹³⁸, les mêmes mots et concepts reviennent de manière récurrente), mais qu'il vide de toute cohérence sémantique¹³⁹. Les deux autres livres présentent une relative continuité discursive, favorisée par la présence d'isotopies et de connecteurs logiques (*EEF*) ou de parallélismes de construction (*12PT*¹⁴⁰). En dehors de ces deux exceptions, les textes sont, comme on le voit, compatibles avec le patron syntaxique.

Sur le plan lexical, en revanche, beaucoup de textes de ce sous-corpus prennent leurs distances avec la poétique modèle. Alors que les textes du noyau tendaient à brouiller leur ancrage référentiel par l'emploi de mots au sens vague ou général, ceux-ci font un usage parfois massif de noms propres, mots qui, comme on le sait, ont la propriété de référer à des objets singuliers, et non à des classes : anthroponymes (« Pier Paolo Pasolini » dans *M* ; « Dante » dans *MD* ; « Villard de Honnecourt » dans *C* ; « Françoise Peyrot », « Denis¹⁴¹ », « Pierre », « Milly », etc., dans *AFP* ; « Karen Novotny » dans *K.N.*), toponymes (« Chartres » dans *C* ; « Padoue », « Casalmaggiore » dans *AFP* ; « Lecce », « Mérida », « Anuradhapura », etc., dans *12PT* ; « Vietnam », « Algérie », « Indochine » dans *K.N.*¹⁴²), marques (« Coca-Cola » dans *AFP*) et

¹³⁶ Selon Françoise de Laroque, ces lignes ont été « prises à un journal intime » (cf. de Laroque, 1999, p. 65).

¹³⁷ Exemple d'anaphore dans *MD* : « les lumières du poète latin ». Il n'est jamais nommément question d'un poète latin, mais l'utilisation de l'article contracté *du* est rendue possible par la citation, plus haut dans le texte, de trois vers en latin (qui s'avèrent être un extrait de l'*Énéide* de Virgile).

¹³⁸ Quelques exemples : « afin de », « donc », « et c'est comme cela que », « dans ce sens », etc.

¹³⁹ En un sens, *K.N.* étend la démonstration de Chomsky à la macrosyntaxe : de même qu'il est possible d'imaginer des phrases grammaticalement correctes mais sémantiquement absurdes (« colorless green ideas sleep furiously »), il est possible d'imaginer des discours présentant l'apparence formelle de la cohérence logique, mais n'ayant en réalité aucun sens. Les paradoxes et les tautologies abondent dans *K.N.* : « croissance végétale aux fins de la croissance végétale » ; « c'est-à-dire qu'il s'agit d'une fenêtre fictive et réelle » ; etc. On voit à quel point, dans ce livre, le texte et l'image se répondent : la vignette de Kermarrec parodie l'iconographie scientifique, et le texte de Rottenberg parodie le discours théorique et scientifique.

¹⁴⁰ Chacune des légendes est construite de la même manière : [date (*jour, mois, année*) + lieu (*pays, ville, avec éventuellement une précision sur le lieu*)].

¹⁴¹ Françoise Peyrot étant la compagne de Denis Roche, il y a fort à parier que le « Denis » en question est Roche.

¹⁴² Il semble que ces toponymes renvoient par métonymie aux guerres qui ont fait rage dans les pays qu'ils désignent : la guerre d'Algérie, la guerre du Vietnam et la guerre d'Indochine.

titres (« Macbeth » et « Les mains d'Orlhac¹⁴³ » dans *K.N.*). Outre cette prégnance des noms propres, ces textes reposent sur des isotopies assez diverses : isotopie de la religion (« élévation et chute », « cathédrale », « conversion »), du dessin (« peint », « note », « couleur », « Villard de Honnecourt¹⁴⁴ », « dessein¹⁴⁵ ») et de la cavalerie (« cheval », « chevaux », « cavaliers ») dans *C* ; isotopie de la mort, de la destruction et de la violence dans *M* (« Mors », « mangé », « sang », « tirer », « mort », « pourrissant », « éclatant », etc.) ; isotopie de l'amour, de l'érotisme (« amoureuse », « embrasse », « corps », « maquillage », « pénétrer », « jouissait », etc.) et du temps (« journée », « soir », « année », « semaine », etc.) dans *AFP* ; lexique pseudo-théorique dans *K.N.* (« écart de croissance », « clinamen », « stoïciennes », « végétalisation », etc.). *MD* se rapproche davantage du patron lexical, avec une isotopie de l'écriture (« page », « papier », « poète »¹⁴⁶). *EEF* est probablement le texte qui, sur ce point, ressemble le plus à la production du noyau¹⁴⁷ : Rottenberg mobilise un vocabulaire réduit et très général ; il construit un univers textuel peuplé de quelques éléments (« feu », « eau », « main », « clarté », « rituel », « quelque chose ») et de gestes vagues (« va », « ramène », « prendre », « participe », etc.).

D'un point de vue énonciatif, le texte qui se laisse le plus aisément qualifier d'« objectiviste » est *I2PT* : chaque légende énonce, avec une neutralité exemplaire, les circonstances temporelles et spatiales dans lesquelles la photographie correspondante a été prise ; le sujet ne transparaît qu'en creux, comme succession d'*actes de présence*, produit contingent de la conjonction d'un « ici » et d'un « maintenant » ; le « je » implicite de *I2PT* n'est qu'un « j'ai été là »¹⁴⁸. Le cas de *AFP* est plus complexe, et n'est pas sans évoquer celui des premiers textes de Hocquard (*Le Portefeuil, 3 Lettre*) : de ce collage de morceaux de journal intime, on voit bel et bien se dégager un sujet, qui parle en « je », possède une biographie remplie d'événements divers (une soirée au théâtre, une visite à un ami, des relations sexuelles, etc.) et éprouve des affects (l'amour, le sentiment du temps qui passe) ; mais est-ce bien ce « je » qui parle ? Dans *AFP*, deux

¹⁴³ Deux références littéraires sont manifestement mêlées ici : *Les Mains d'Orlac* est un roman policier de Maurice Renard plusieurs fois adapté au cinéma ; Urbain d'Orlhac est le pseudonyme sous lequel Bernard Noël a publié *Le Château de Cène* (Jérôme Martineau, 1969), récit érotique condamné pour outrage aux bonnes mœurs.

¹⁴⁴ Rappelons que Villard de Honnecourt était un maître d'œuvre du XIII^e siècle, connu pour son album de dessins et de croquis (dont beaucoup, notons-le en passant, représentent des cavaliers).

¹⁴⁵ Y a-t-il là une allusion à la théorie du *disegno* (c'est-à-dire du dessin comme *dessein*, comme expression sensible d'une idée) formulée par Vasari au XV^e siècle ? (Cf. *L'Atelier d'esthétique, Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2014, p. 114-116.)

¹⁴⁶ On pourrait ajouter à la liste la citation de Virgile, qui, dans ce contexte, *connote* l'écriture, et s'intègre donc à l'isotopie. Cela impliquerait néanmoins de passer d'une analyse lexicale à une analyse plus largement sémantique.

¹⁴⁷ C'est d'ailleurs l'un des premiers textes publiés par Orange Export Ltd.

¹⁴⁸ Notre analyse serait peut-être différente si nous avions accès aux images rassemblées dans *I2PT*. Il n'est pas rare que Denis Roche se mette en scène dans ses clichés, par exemple en photographiant des surfaces réfléchissantes.

énonciateurs se superposent : le « je » du journal intime n'est qu'un sous-énonciateur, dont la parole est à la merci d'un sur-énonciateur qui la reconfigure à sa guise¹⁴⁹; Roche nous donne à entendre le *bruit* de l'énonciation lyrique, dont il conserve les propriétés formelles, mais dont il compromet, par son travail de découpage et de montage, la capacité à représenter une totalité subjective close et cohérente. Les textes de Rottenberg tendent, eux aussi, vers un effacement du sujet lyrique : *K.N.* singe l'énonciation scientifique, et multiplie donc les marques rhétoriques d'« objectivité » (usage de la troisième personne, de l'indicatif présent de description) ; *EEF* met en scène un sujet qui ne se définit que par rapport aux autres éléments de l'« espace » déployé au sein du texte (« Je passe toute une partie de mon temps debout directement face à l'absence du feu. » ; « je tourne, maintenant, le dos au feu »). Un constat semblable peut être posé à propos des livres de Pleynet et de Risset : dans *M*, il ne reste que quelques traces d'un « je » dépouillé de toute substance, traces dont rien ne garantit d'ailleurs qu'elles renvoient à un sujet unitaire (énoncés fragmentaires en discours direct, adressés à un « tu » anonyme : « je te », « je ne croyais », « et toi ? »)¹⁵⁰; dans *MD*, les rares énoncés à la première personne ne semblent référer à aucun sujet extratextuel, à aucun être en chair et en os¹⁵¹; dans *C*, enfin, le sujet est un pur *regard*, que seule trahit la présence de déictiques spatiaux (« tous ces cavaliers / tous ces chevaux » ; « Ici ») et d'une isotopie du visuel.

Il nous reste à nous interroger sur le régime herméneutique à privilégier pour interpréter ces textes : le plus souvent, comme nous le verrons, la lecture littérale paraît plus plausible que la lecture figurative. Dans *12PT*, proche en cela de *Les espions thraces dormaient près des vaisseaux*, le texte se contente de dire, sinon ce que les images font, du moins le contexte spatio-temporel dans lequel elles ont été produites. Dans *AFP*, Roche ne nous *raconte* pas une vie individuelle, avec ses menus faits et ses menues joies : il nous *montre* la vie en tant que cette vie est *dite*, il nous expose à un flux de discours lyrique¹⁵². Les dispositifs textuels de Rottenberg ne prétendent pas représenter autre chose qu'eux-mêmes : le rituel minimaliste et énigmatique

¹⁴⁹ Nous empruntons cette distinction entre sous- et sur-énonciation à Alain Rabatel. Cf. Rabatel Alain, « L'effacement énonciatif dans les discours représentés et ses effets pragmatiques de sous- et de sur-énonciation », dans *Estudios de Lengua y Literatura francesas*, 2003, n° 14, p. 33-61.

¹⁵⁰ La discontinuité, les nombreux prédicatifs sans sujet et les nombreux verbes conjugués à des modes non personnels contribuent beaucoup à cette impression de *troué* que l'on éprouve à la lecture de *M*.

¹⁵¹ « je baise dans sa pleine blancheur // la vaste et maternelle truie » est manifestement une allusion à la citation de Virgile, où il est question d'une truie blanche de la même couleur que sa portée (« candida [...] cum fetu concolor albo [...] sus »). Dans *MD*, le corps et les actions du corps se déroulent sur l'espace de la page (« d'un écart // sur la page // il chute dans la pensée // le corps ») ; le « je » est un « je » textuel.

¹⁵² Tout comme *Le portefeuille* et *3 Lettre*, *AFP* annonce la « seconde littéralité » qui émergera dans les années 1990, avec des figures telles qu'Olivier Cadiot (*L'Art poétique*, 1988), Jacques-Henri Michot (*Un ABC de la barbarie*, 1998), Manuel Joseph (*Heroes are heroes are heroes*, 1994) ou Nathalie Quintane (*Les Enfants vont bien*, 2016).

décrit dans *EEF* est un rituel d'écriture (« il est souhaitable de prendre cela en tant que // *La mentalité propre à la chose qui s'écrit / évolue ou se retourne* » ; « chaque mot participe du claquement du fouet, de l'invention de ce retrait de *cuir*¹⁵³ ») ; *K.N.* développe un raisonnement tautologique et creux¹⁵⁴ (« son système vide », « une « écriture sur toutes ses faces » de sorte que foulant un sol végétal ou autre rien n'a beaucoup changé »). Le texte de *MD* se dit à mesure qu'il se déploie sur la page (« d'un écart // sur la page // il chute dans la pensée ») ; les mots désignant une réalité non linguistique sont des signes vides (« c'est la chute de la pensée // cette coulée de lumière d'or dans l'humide forêt d'automne // rêvant // de la vide lumière // sur le vide papier »). Le texte de *C*, en revanche, en dépit de sa discontinuité, autorise une lecture figurative : ne peut-on pas y voir la narration *en temps réel* d'un effort d'observation, la conjugaison d'une parole et d'un regard ? L'objet de ce regard demeure incertain (le carnet de croquis de Villard de Honnecourt ?) mais il est clair que, dans *C*, quelqu'un regarde et quelque chose est regardé. Le cas de *M* est plus surprenant : le texte est si fragmentaire que l'on aurait pu opter pour une interprétation littéraliste si Jacqueline Risset n'avait pas pris soin de préciser à la fin du livre qu'elle avait écrit *M* suite à la mort de Pier Paolo Pasolini. Ainsi, la poétesse nous fournit une précieuse clé de lecture : « ils vont tirer », « mort dans un terrain vague », « éclaté, pourri » se chargent d'une signification très précise lorsqu'on sait que Pasolini a été sauvagement assassiné dans un terrain vague d'Ostie. *M* n'est pas un texte opaque ; c'est – chose rare dans le catalogue d'Orange Export Ltd. – un texte *hermétique*, qui requiert un travail de dévoilement.

5.3.3. Conclusion

Si, par bien des aspects, l'esthétique des sept livres que nous venons d'analyser correspond à la fois au textualisme de *Tel Quel* et au minimalisme littéral des poètes du noyau d'Orange Export Ltd. – mariage tout à fait naturel au demeurant, car le textualisme, nous l'avons vu, est un littéralisme –, il existe aussi des divergences, notamment sur les plans formel, lexical et herméneutique. *AFP* et *K.N.* n'ont rien de « minimaliste » ; *C* et *M* ne sont pas purement « textualistes ».

¹⁵³ Ce dernier énoncé est une nouvelle preuve du fait que littéralité et figuration ne s'opposent pas : « fouet » et « cuir » sont bien évidemment des métaphores. L'écrivain est le bourreau de son livre ; son travail ne consiste pas à remplir une page de signes, mais au contraire à l'en dépouiller (« retrait de *cuir* »).

¹⁵⁴ Les théoriciens de la littéralité (Gleize et Hocquard en tête) conçoivent la tautologie comme la figure littérale par excellence. (Cf. Hocquard Emmanuel, *Le Cours de Pise*, Paris, POL, 2016, 278-290.)

5.4. Les auteurs issus de l'Oulipo

5.4.1. Introduction

Le troisième et dernier des grands « centres de gravité » auxquels se rattachent certains auteurs de la galaxie d'Orange Export Ltd. est l'Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle). Comme le remarque Camille Bloomfield, ce groupe, fondé en 1960 par François le Lionnais et Raymond Queneau dans la foulée du colloque de Cerisy consacré à l'œuvre de ce dernier, se démarque à la fois par sa très forte cohésion sociale et par la grande cohérence de son programme esthétique :

« Aujourd'hui, alors même que l'on remet en question la notion de communauté, l'exemple de l'Oulipo, par sa longévité, et par la façon dont il a exploré les possibilités du collectif, apparaît comme une exception en son époque. En signant des ouvrages collectivement, en travaillant ensemble à leur élaboration, en instituant des règles de fonctionnement précises et solides, et en constituant, enfin, une mémoire collective par l'archive, l'Oulipo a cherché à faire reculer la notion d'auteur comme désignant nécessairement une personne, seule, sacrée.¹⁵⁵»

La poétique de l'Ouvroir consiste en « une tentative d'exploration méthodique, systématique, des potentialités de la littérature, ou plus généralement de la langue » par l'« invent[ion] [de] structures, [de] formes et [de] contraintes nouvelles, susceptibles de permettre la production d'œuvres originales » et en « travaill[ant] sur des œuvres littéraires passées pour y retrouver les traces [...] de l'utilisation de structures, formes, ou contraintes¹⁵⁶». Les oulipiens perçoivent la contrainte comme un stimulant, plutôt que comme une entrave à l'imagination.

S'il apparaît dans un contexte d'effervescence avant-gardiste, et si sa démarche s'inscrit d'emblée dans une logique d'expérimentation¹⁵⁷, l'Oulipo ne s'est jamais conçu comme une avant-garde, mais comme le prolongement d'expériences collectives antérieures. Par son goût de l'humour potache et sa structure hiérarchique parodique, l'Oulipo se situe dans la lignée du Collège de Pataphysique (dont certains oulipiens étaient d'ailleurs membres) ; par l'importance qu'il accorde aux mathématiques, il se rapproche du groupe de Bourbaki¹⁵⁸; par sa volonté de

¹⁵⁵ Bloomfield Camille, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe-monde*, thèse de doctorat, université Paris VIII Vincennes-Saint Denis, année académique 2011-2012, p. 203.

¹⁵⁶ Bénabou Marcel, « Historique de l'Oulipo » [en ligne], site internet de l'Oulipo (consulté le 07/02/23). URL : <https://www.oulipo.net/fr/historique-de-loulipo>.

¹⁵⁷ Le groupe a d'abord été baptisé « Séminaire de Littérature Expérimentale » (Selitex).

¹⁵⁸ Ce groupe a été fondé en 1935 par sept mathématiciens issus de l'ENS. Son objectif de départ était « d'écrire un traité de mathématiques « utile à tous », fournissant des outils « aussi robustes et aussi universels que possible » [...]. Les rédacteurs projettent de présenter et simplifier en même temps ces outils, en fournissant préalablement des notions générales de base, qu'ils appellent le « paquet abstrait ». » (Cf. Montémont Véronique, *Jacques*

démocratiser l'écriture littéraire en développant des techniques applicables par tout un chacun, l'Oulipo prolonge (en la reformulant) la réflexion surréaliste¹⁵⁹.

Deux membres de l'Oulipo (et non des moindres) ont publié chez Orange Export Ltd. : Jacques Roubaud (*Chute de langue en autre*, 1976 ; *Poème commençant : « l'arbre le temps... »*, 1979) et Georges Perec (*L'Éternité* et *Carte postale*, 1981). Tous deux font partie de la première génération de membres cooptés, recrutés pour revitaliser le groupe : introduit par Queneau, Roubaud a intégré l'Ouvroir en 1966 ; ce dernier a favorisé l'admission de Perec l'année suivante. Perec et Roubaud sont des figures majeures de l'Oulipo ; les deux écrivains se sont beaucoup impliqués dans la vie du groupe, soit par l'abondance de leurs publications dans la Bibliothèque Oulipienne (Roubaud y a signé vingt textes individuels et sept textes collectifs), soit par une intense activité de coordination des activités du groupe (Perec a joué un rôle si central à l'Oulipo que son décès a failli provoquer une dissolution). Néanmoins, l'Oulipo ne revêt pas la même centralité dans la carrière littéraire de l'un et de l'autre : tandis que Perec a toujours veillé, dans ses interviews, à lier ses travaux aux recherches de l'Oulipo, Roubaud a largement construit son œuvre en dehors de l'Ouvroir. Comme le souligne Camille Bloomfield, Roubaud est un « homme à groupes », qui a multiplié les aventures collectives : il a participé au Groupe des Jeunes Poètes, au groupe Polivanov, aux revues *Action Poétique* et *Change*¹⁶⁰ (où il a publié de manière régulière)¹⁶¹. Emmanuel Hocquard semble avoir entretenu des liens amicaux avec les deux poètes (mais particulièrement, sans doute, avec Perec, qui fréquentait assidûment l'atelier de Malakoff, et lui a offert un exemplaire de *Je me souviens* dédié « Pour Emmanuel Hocquard / mon jumeau »¹⁶²).

Nous analyserons ici les deux livres de Jacques Roubaud et *L'Éternité* de Georges Perec. Nous ne tiendrons pas compte de *Carte postale*, quintil composé par Perec directement sur le

Roubaud : l'amour du nombre [en ligne], Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004 (consulté le 07/02/23). URL : <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.53426>.)

¹⁵⁹ La question de la filiation surréaliste de l'Ouvroir a pu être source de malaise lors des réunions du groupe. Aux débuts de l'Oulipo, le mot « automatisme » était parfois utilisé en lieu et place de « structure » et de « contrainte » ; mais les oulipiens veillaient à distinguer l'automatisme surréaliste du leur, résultant d'une tentative d'application à la littérature des langages de programmation (cf. Bloomfield, 2011-2012, p. 392-393).

¹⁶⁰ C'est d'ailleurs plutôt comme un membre de *Change* que Roubaud semble perçu par Emmanuel Hocquard (cf. entretien avec Bogdana Savu-Neuville, cité plus haut). Il est vrai que le poète-mathématicien a joué un grand rôle dans la fondation du collectif. Sa critique radicale des thèses pseudo-scientifiques défendues par Kristeva dans « Pour une sémiologie des paragrammes » a contribué à convaincre Jean-Pierre Faye de quitter *Tel Quel*. (Cf. *Ibid.*, p. 446-449.)

¹⁶¹ Pour un aperçu synthétique de la participation de Perec et de Roubaud à l'Oulipo, voir *Ibid.*, p. 441-468.

¹⁶² Burgelin Claude, Heck Marilyne, Reggiani Christelle (dir.), *Cahier Perec*, Paris, L'Herne, 2016, p. 238.

composteur et imprimé en format carte postale¹⁶³: ce poème est le fruit d'une inspiration soudaine et non d'une commande, et ne s'intègre à aucune collection d'Orange Export Ltd.

5.4.2. Analyse

Sur le plan formel, les trois livres font un large usage du blanc : la « raréfaction réfléchie des signes sur la page » qui caractérisait la production du noyau est également présente chez Perec et Roubaud. Cette économie de signes est poussée à son paroxysme dans *Chute de langue en autre* : se pliant volontiers à l'injonction au silence qui régit les livres de la collection « Chutes »¹⁶⁴, Roubaud limite à une le nombre de lignes par pages (certaines pages ne comportant qu'un ou deux mots, voire ne comportant qu'un point d'interrogation entre parenthèses). Dans *Poème commençant...*, le poète fait un usage flamboyant de la typographie (décrochages verticaux, décalages horizontaux, espacements internes, blancs horizontaux, suppression des blancs typographiques entre certains mots, segmentation arbitraire de mots par insertion d'un blanc typographique), allant même, sur la dixième page, jusqu'à disperser les lettres du syntagme « derrière chaque porte », formant ainsi une sorte de calligramme évoquant « laneijelaneijelaneije... » dont il est question à la ligne suivante¹⁶⁵. Roubaud ne paraît pas s'imposer d'autre contrainte que celle de composer un poème à partir de textes de Roger Giroux¹⁶⁶. Quant à *L'Éternité*, c'est l'un des très rares poèmes de Perec composés sans contrainte, ou plus exactement sans autre contrainte que celles de la collection « Chutes » (dans laquelle le livre devait initialement être publié). Emmanuel Hocquard rapporte à ce propos une anecdote à la fois amusante et significative :

« Je me souviens lui avoir dit un jour : « Georges, voici une proposition qui devrait te plaire : écrire un livre de 5 pages de texte à raison de 5 lignes par page. » Mais pour lui ce n'était pas une contrainte assez contraignante. Alors je lui ai dit : « Ta contrainte sera : pas de contraintes. » Il a traîné presque deux ans

¹⁶³ Cf. Hocquard, 2016, p. 82. Ce quintil obéit à la contrainte du prisonnier, variante du lipogramme qui consiste à éviter toutes les lettres à jambages. En vertu du principe roubaldien selon lequel un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte (Bloomfield, 2011-2012, p. 458), le poème s'ouvre par une allusion à l'univers carcéral : « ouvre ces serrures cavernes ». Voici donc un bel exemple de texte *oulipiennement* littéral.

¹⁶⁴ L'une des raisons qui ont poussé Hocquard à baptiser de la sorte cette collection est l'homophonie entre « chutes » et « chut ! » (Hocquard, 2016, p. 78).

¹⁶⁵ Dans *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, Véronique Montémont insiste sur l'importance que revêt le blanc dans la poésie de Roubaud : il participe à la dimension picturale du poème, gouverne le sémantisme et la syntaxe et fournit des indications sur la manière de les dire oralement (on sait que Roubaud, quand il est conduit à lire ses propres poèmes, respecte scrupuleusement les blancs). Cf. « Le signe et la page » dans Montémont, 2004, p. 53-78.

¹⁶⁶ Françoise de Laroque commente ainsi le texte de Roubaud : « il joue dans une orchestration qui lui appartient les mots des poèmes de Roger Giroux [...] jusqu'à en disperser les lettres ou les agglutiner » (cf. de Laroque, 1999, p. 66). Rappelons que *L'Arbre le temps* est le titre d'un recueil de Giroux paru en 1964 au Mercure de France.

avant de me donner finalement *L'Éternité*. Il m'a avoué qu'il avait rarement autant peiné. L'absence de contraintes avait été pour lui la plus difficile de toutes les contraintes.¹⁶⁷»

Sur le plan microsyntactique, *Chute de langue en autre* se trouve en-deçà de toute organisation phrastique : Jacques Roubaud a tenté de composer un poème dans la plus petite langue morte, le cumbrique, dont il ne nous est parvenu que trois mots (des substantifs), « cités et traduits, précise-t-il, dans un recueil de lois en « scottish-gaelic » » ; bien entendu, il lui est impossible de former une construction phrastique, ni, à plus forte raison, discursive, un tant soit peu cohérente. Si ce livre présente malgré tout une cohérence macrosyntaxique, c'est grâce aux éléments péri-textuels : Roubaud annonce ce qu'il va entreprendre (« les seuls poèmes cumbriques ») et s'explique sur sa démarche à la fin du livre. Dans *Poème commençant...*, l'asyntaxisme va croissant à mesure que le texte progresse : dans les deux premières pages, on peut identifier des phrases plus ou moins conformes au modèle SVC (« l'arbre le temps / m'appelait par mon nom / tendait / aveuglément les bras » ; « le centre / est noir / et le ciel tourne » ; etc.), en dépit de la fragmentation spatiale du texte ; très vite, cependant, cette fragmentation formelle s'accompagne d'une fragmentation syntaxique (les fragments d'énoncés, soit ne se combinent pas entre eux, soit se combinent de manière non linéaire, comme des pièces de puzzle éparpillées sur une table) ; enfin, dans les dernières pages, l'asyntaxisme est total (mots agglutinés ou scindés arbitrairement, etc.). Seule la persistance, d'un bout à l'autre du texte, du « matériau de base » (un ou plusieurs poèmes de Giroux) confère un semblant de continuité à un livre qui en est singulièrement dénué. *L'Éternité*, à l'inverse, respecte largement la norme grammaticale et présente une grande cohérence discursive (notamment grâce à un solide maillage isotopique) : sur ce point, Perec s'éloigne donc à la fois des textes de Roubaud et de la poésie du noyau.

Il n'y a, cela va sans dire, aucune isotopie dans *Chute de langue en autre*. Les mots utilisés par Roubaud – nous n'osons pas écrire *choisis*, tant le choix, en l'occurrence, est restreint – sont ceux que l'Histoire nous a transmis : « circuit », « beau sang », « filles ». On notera qu'il s'agit de mots assez communs et généraux. En ce qui concerne *Poème commençant...*, il est plus pertinent de parler de récurrences lexicales (dues à la reprise des mêmes phrases et des mêmes syntagmes tout au long du poème) que d'isotopies : le sens, les réseaux sémantiques, importent moins que la matière phonique et graphique des mots ; c'est avec la « texture du langage », pour reprendre l'expression de Véronique Montémont, que Roubaud joue dans ce texte. Il en va tout

¹⁶⁷ Hocquard, 2016, p. 82.

autrement de *L'Éternité*, qui entrelace étroitement plusieurs réseaux isotopiques : une isotopie du temporel organisée par des oppositions internes (ponctuel vs duratif, présent vs non-présent [passé ou futur immédiats])¹⁶⁸, une isotopie du spatial elle aussi régie par des oppositions (horizontal vs non-horizontal [vertical ou oblique], droit vs circulaire)¹⁶⁹, une isotopie du mouvement (« parcourir », « ondulation », « balancement », « immobiles dans leur mouvement », « se plisse », « tremblante »), une isotopie de la présence/absence (« il y a », « imaginaire », « fictive », « absence »), une isotopie du visuel (« imperceptible », « œil », « horizon », « silhouettes ») et une isotopie du géomorphologique (« montagne », « érosion », « pénéplaine »), ces réseaux étant souvent associés par la syntaxe. Le lexique employé par Perec tend globalement vers l'abstraction ; les lexèmes concrets sont rares et souvent élémentaires (« terre », « montagne », « herbes », « arête », « horizon ») : nous pouvons donc dire que *L'Éternité* se conforme *grosso modo* au patron lexical.

L'énonciation est souvent définie comme l'acte d'appropriation du système linguistique par un locuteur singulier. *Chute de langue en autre* montre combien cette appropriation est délicate, voire impossible, dans le cas du cumbrique, dont les traces sont très ténues. Ce livre est le signe d'un échec : Roubaud ne parvient pas à faire sienne cette langue dont on ignore la grammaire, et dont le lexique est à peu près inconnu ; il n'opère pas de *sélection* parmi des possibles linguistiques ; les unités qu'il emploie, et la syntagmatique dans laquelle il les agence, lui sont pour ainsi dire imposées¹⁷⁰. Il va de soi que, dans ces conditions, aucun simulacre de sujet, aucune énonciation énoncée ne sont envisageables : Roubaud expose le reliquat objectif d'une langue morte. Le sujet lyrique se trouve également problématisé dans *Poème commençant...*, où, comme dans l'*Antéfixe de Françoise Peyrot* de Denis Roche, on observe une tension entre un sous-énonciateur (disons, pour faire simple, Roger Giroux) et un sur-énonciateur (Jacques Roubaud, qui exploite et déforme allègrement son matériau textuel de départ)¹⁷¹. Quant à Perec, il opère, dans *L'Éternité*, un subtil travail d'effacement du sujet, non pas en évacuant toute

¹⁶⁸ Duratif (« éternité », « persistance », « mémoire » + verbes au présent de description ou de vérité générale) vs ponctuel (« instant », « catastrophe »). Présent (« persistance » + verbes au présent) vs non-présent (« ne... plus », « mémoire », « avant que », « préfiguration », « se tapit », « va parcourir »).

¹⁶⁹ Horizontal (« plate », « pénéplaine », « le long de... », « arête », « horizon ») vs non-horizontal (« convexité », « ronde », « montagne », « érosion », « oblique », « pliure », « se plisse »). Droit (« ligne », « arête », « horizon ») vs courbé (« circulaire », « ronde », « convexité », « *corral* »). Autres lexèmes comportant le sème /espace/ : « est », « ouest », « se superposent », « parcourir ».

¹⁷⁰ Roubaud prétend que l'on peut faire « quelques poèmes » en cumbrique. C'est exact : si l'on emploie chaque mot une et une seule fois, on peut en faire six.

¹⁷¹ Véronique Montémont a montré combien ce procédé de reprise/déformation de textes écrits par d'autres était prégnant dans l'œuvre de Roubaud, et a, de manière significative, comparé sa démarche à celle de Denis Roche (auquel il vouait une profonde admiration). (Cf. « Le texte cannibale », dans Montémont, 2004, p. 219-249.)

référence à la personne, au temps et à l'espace, mais au contraire en unifiant le « je » et le « non-je »¹⁷², le « maintenant » et le « non-maintenant », l'« ici » et le « non-ici » (cf. notre analyse lexico-sémantique du poème) : l'éternité, telle que Perec la met en scène, est précisément une a-deixis, car elle abolit les oppositions déictiques fondamentales.

Sur le plan herméneutique, les textes de Roubaud se prêtent parfaitement à une approche « littéraliste ». Le « poème cumbrique » de *Chute de langue en autre* ne va pas sans son commentaire péritextuel, qui lui donne un sens ; Roubaud dit ce qu'il fait, et fait ce qu'il dit. Son objectif n'est pas de produire une quelconque représentation, de transmettre un quelconque « message », mais de montrer l'incapacité du cumbrique, tel qu'il nous est parvenu, à figurer quoi que ce soit. On ne relève pas d'énoncés proprement réflexifs dans *Poème commençant...* – encore que cela soit discutable¹⁷³ – mais, plus le texte avance, plus il devient évident que c'est l'opacité phonique et graphique du texte qui intéresse Roubaud. Le cas de *L'Éternité* est sensiblement différent. La richesse et la complexité du tissu isotopique autorise de nombreuses interprétations ; certains critiques ont tenté de repérer des allusions à Queneau, à Rimbaud ou encore à Borges¹⁷⁴. Pour notre part, nous nous bornerons à voir dans le paysage minimal et abstrait décrit par Perec une métaphore de cette « éternité » annoncée par le titre : lecture figurative, en porte-à-faux avec le patron herméneutique d'Orange Export Ltd.

5.4.3. Conclusion

Les livres publiés par Jacques Roubaud et (dans une moindre mesure) par Georges Perec à l'enseigne d'Orange Export Ltd. présentent une indéniable proximité esthétique avec les livres du noyau. Il est intéressant, de ce point de vue, de souligner que Roubaud, qui a pourtant pu considérer avec une certaine ironie la « tentation du vide » partagée par de nombreux poètes d'après-guerre, et a pratiqué sous d'autres bannières éditoriales un véritable « maximalisme » formel (n'en jugeons que par *Trente et un au cube*), se range ici au minimalisme dominant. Il est également remarquable que l'auteur des *Ulcérations* et de *La Disparition* ait consenti à se plier aux contraintes très souples imposées par le format « Chutes ». Ce sous-corpus conserve des traces de la poétique de l'Oulipo : le principe de composition de *Chute de langue en autre* et de *Poème commençant...* n'est pas dépourvu de contraintes (« écrire un poème dans la plus

¹⁷² Le texte est écrit à la troisième personne, et adopte une tonalité descriptive, mais la première personne n'est pas absente pour autant : « il n'y a plus de déchirure / dans l'espace ni dans moi ». Ajoutons que l'isotopie du visuel suggère la présence d'un sujet-observateur.

¹⁷³ Voir ainsi : « dans la nuit d'une phrase » et « dans l'épaisseur dans l'air / dans la nuit d'une phrase ».

¹⁷⁴ Voir l'analyse, quelque peu aventureuse, de Wataru Goto (Goto Wataru, « Une lecture de *L'Éternité* de Georges Perec », dans *Waseda Rilas Journal*, octobre 2021, n° 9, p. 51-64).

petite langue morte » et « écrire un poème avec un poème de Giroux »), et l'absence de contraintes est vécue comme une contrainte par Perec. Toutefois, l'Ouvroir n'est qu'une influence parmi d'autres : l'intérêt que Roubaud porte au cumbrique s'inscrit dans le cadre plus général d'un intérêt pour les « domaines linguistico-poétiques ignorés ou peu connus des chercheurs¹⁷⁵ » à l'origine de la fondation du groupe Polivanov (1969) ; le travail sur la temporalité est une constante dans l'œuvre de Perec, depuis *Les Choses*, roman pré-oulipien¹⁷⁶.

5.5. La nébuleuse Orange Export Ltd.

5.5.1. Introduction

Au fil des années et des publications, Raquel et Hocquard ont incorporé au catalogue de leur maison d'édition un nombre croissant d'auteurs, issus d'horizons très divers. Progressivement, une véritable « nébuleuse » s'est formée autour de l'atelier de Malakoff ; d'une logique de groupe – ou de ce qui s'apparente à une logique de groupe – Orange Export Ltd. a évolué vers une logique de réseau¹⁷⁷. S'il n'est pas toujours aisé de déterminer la nature des liens qui unissent les différents acteurs de ce réseau, ni de savoir comment chaque auteur a été conduit à publier un livre chez Orange Export Ltd. – la documentation manquant souvent cruellement –, il est toutefois possible d'identifier quelques « nœuds » et de situer les auteurs au sein du champ littéraire de l'époque.

Les trois chapitres précédents ont montré que certains auteurs de la nébuleuse se rattachent, non seulement à des « centres de gravité » sociologiques (revues, groupes), mais à des « communautés d'écriture » (projets esthétiques partagés) extérieurs au noyau d'Orange Export Ltd. D'autres, sans pouvoir être associés à une bannière esthétique, n'en sont pas moins

¹⁷⁵ Bloomfield, 2011-2012, p. 452.

¹⁷⁶ Pour approfondir ce point, on consultera Reggiani Christelle, *L'Éternel et l'éphémère. Temporalités dans l'œuvre de Georges Perec*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2010.

¹⁷⁷ Cette évolution est symptomatique de l'abandon progressif du paradigme avant-gardiste dans les années 1970-1980 au profit d'autres formes de sociabilité littéraire. Comme Anthony Glinoe et Michel Lacroix l'ont montré dans leur introduction aux actes du colloque *La Littérature contemporaine au collectif* (Fabula/les colloques, 2020, URL : <https://www.fabula.org/colloques/document6676.php>), les dernières décennies ont été marquées par la multiplication des « collectifs », groupements d'écrivains rétifs à la cohésion doctrinale et à la structuration hiérarchique propres aux groupes d'avant-garde, mais néanmoins soucieux de revendiquer une identité collective. La « nébuleuse » d'Orange Export Ltd. constitue toutefois moins un collectif qu'un réseau – entendu comme un ensemble d'individus unis par des relations objectives – précisément en raison de l'absence d'identité collective (Jean-Louis Schefer, Olivier Cadiot, Jean-Jacques Viton, etc., ont *participé* à Orange Export Ltd., mais ils ne se sont jamais *revendiqué* d'Orange Export Ltd.). C'est bien cet élément qui distingue le collectif du réseau selon Glinoe et Lacroix : « la ligne de séparation entre « collectif » et réseau [passe] par la perception et par l'affirmation d'une identité collective sur la scène publique, que ne connaissent pas les réseaux. »

fortement liés à un organe de publication. Ainsi, Michel Deguy est indissociable de la revue *Po&sie*, qu'il a fondée en 1977 ; Henri Deluy est le maître d'œuvre de la revue *Action poétique*, dont il est devenu rédacteur en chef en 1958 ; Jean-Jacques Viton est, avec Liliane Giraudon, le principal animateur de *Banana Split*, qu'ils ont cofondée en 1980 ; Franck Venaille dirige *Monsieur Bloom* entre 1978 et 1981¹⁷⁸ ; Mathieu Bénézet et Philippe Lacoue-Labarthe codirigent *Première livraison* entre 1975 et 1979, et, dans ce cadre, ont chapeauté le volume collectif *Haine de la poésie* (Bourgois, 1978), auquel ont contribué plusieurs auteurs d'Orange Export Ltd. (Hocquard, Veinstein, Venaille). Certains auteurs sont proches de *Change* (Danielle Collobert, Paul Louis Rossi) ; d'autres de *Digraphe* (Mathieu Bénézet, Roger Laporte) ; d'autres encore ont frayé un temps avec *Tel Quel* (Jean-Louis Schefer¹⁷⁹). On observera enfin que beaucoup de poètes ayant émergé lors des années Orange Export ont publié l'essentiel de leurs livres – du moins leurs livres majeurs – chez POL, qui demeure, aujourd'hui encore, l'un des principaux éditeurs français de poésie expérimentale, et l'une des seules « grandes » maisons d'édition à promouvoir la poésie : c'est le cas d'Hubert Lucot, de Charles Juliet, de Jean Frémon, de Dominique Fourcade, de Jean-Jacques Viton et d'Olivier Cadot.

Il suffit de consulter le sommaire des revues que nous venons de citer – et de quelques autres – pour se convaincre de la cohésion de cette nébuleuse : les mêmes noms reviennent d'une revue à l'autre ; beaucoup de poètes, sans faire partie d'un groupe et sans contribuer préférentiellement à un périodique, circulent au sein d'un maillage serré de revues et d'éditeurs. Il est hors de notre portée de procéder ici à une analyse de réseau détaillée – cela mériterait un travail de thèse – ; nous nous bornerons à fournir quelques illustrations. *Monsieur Bloom* a accueilli des contributions de Bénézet, Hocquard, Lucot ou encore Veinstein. Ces mêmes poètes figurent également au sommaire de *Banana Split*, de *Po&sie*, et (excepté Lucot) d'*Argile*, où ils côtoient d'autres noms de la nébuleuse Orange Export. Edmond Jabès a publié un texte dans le n° 12 de *Siècle à mains*, la revue confidentielle d'Anne-Marie Albiach et de Royet-Journoud ;

¹⁷⁸ Venaille a pu déclarer que la fondation de *Monsieur Bloom* avait été favorisée par sa fréquentation de l'atelier de Malakoff : « C'est au moment où il fréquente assidûment l'atelier de la maison d'édition Orange Export Ltd et où son chemin voisine, dans le Bulletin Orange Export Ltd, avec ceux de Pascal Quignard, Anne-Marie Albiach, Alain Veinstein, Jean Daive, Claude Royet-Journoud, Mathieu Bénézet, Hubert Lucot, André du Bouchet et Roger Laporte, que Franck Venaille, après avoir longuement réfléchi aux tentations de la « nudité de la lettre » (Anne-Marie Albiach) décide de lancer, seul, une revue. L'idée lui en est probablement venue à Malakoff, le dimanche soir, dans l'atelier du peintre Raquel, au cours de ces réunions « très joyeuses et studieuses » (Emmanuel Hocquard) » (Venaille Franck, *Capitaine de l'angoisse animale. Une anthologie 1966-1977*, Obsidiane/le Temps qu'il fait, 1998, p. 15, cité sur le site revues-litteraires.com. URL : www.revues-litteraires.com/articles.php?Ing=fr&pg=1343).

¹⁷⁹ C'est dans la collection « Tel Quel » du Seuil que Schefer a publié son premier ouvrage, *Scénographie d'un tableau* (1969). Comme il n'a jamais fait partie du comité de la revue et que ses contributions n'étaient pas des contributions littéraires, nous n'avons pas tenu compte de Schefer au point 4.3.

il n'est pas interdit de supposer que ce sont ces derniers qui l'ont introduit auprès de Raquel et Hocquard (ce qui expliquerait que Jabès ait publié chez Orange Export Ltd. dès 1976, c'est-à-dire très tôt dans l'histoire de la maison d'édition). Nous pourrions multiplier les exemples de ce type.

Si les poètes du noyau d'Orange Export Ltd. appartiennent tous à la même génération littéraire – celle qui a émergé au tournant des années 1960-1970¹⁸⁰ – les poètes de la nébuleuse sont issus de générations fort différentes¹⁸¹. Certains ont émergé plus ou moins au même moment que Hocquard, et ont publié chez Orange Export Ltd. des textes « de jeunesse » : il en va ainsi de Jacques Sojcher, Mathieu Bénézet, Bernard Lamarche-Vadel, Hubert Lucot, Jacques Bertoin, Claude Minière, Charles Juliet, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean Roudaut, Dominique Grandmont, Jean Frémon, Jean-Louis Schefer, Jean-Luc Sarré et Jean-Jacques Viton. Certains de ces poètes (Bénézet et Grandmont¹⁸²) ont été découverts et soutenus à leurs débuts par Aragon, qui occupait alors une position cardinale dans le champ poétique français. D'autres ont émergé dès le début des années 1960, voire dans les années 1950, et avaient déjà publié des textes importants au moment où ils ont intégré le catalogue d'Orange Export Ltd. : c'est le cas de Bernard Noël, qui avait publié dès 1958 ses *Extraits du corps*, et dès 1969 son *Château de Cène*, qui remporta un succès de scandale et fut condamné pour outrage aux bonnes mœurs, mais aussi de Roger Laporte (*La Veille*, Gallimard, « Le Chemin », 1963), de Michel Deguy (membre du comité de lecture de Gallimard dès 1960), d'Henri Deluy (contributeur d'*Action poétique* dès 1951), de Paul Louis Rossi (*Quand Anna murmurait*, Chambelland, 1963), de Franck Venaille (*Journal de bord*, Action poétique, 1962) et de Danielle Collobert (*Meurtre*, Gallimard, 1964), dont *Survie* (1978) fut le dernier livre publié de son vivant. Le cas de Dominique Fourcade est plus complexe : après trois recueils d'inspiration charienne dans les années 1960, il est demeuré silencieux pendant plus de dix ans, et n'a publié son premier livre

¹⁸⁰ Excepté Roger Giroux, bien entendu ; mais notre choix d'intégrer Giroux au noyau est tout à fait discutable d'un point de vue sociologique. C'est parce qu'il est *perçu et présenté* par Hocquard (notamment dans « Il rien ») comme faisant partie du « noyau » de la poésie littérale, au même titre qu'Albiach, Royet-Journoud ou Guglielmi, que nous avons analysé ses textes aux côtés de ceux du petit groupe initial d'Orange Export Ltd.

¹⁸¹ Nous considérons ici qu'appartiennent à la même « génération littéraire » les écrivains apparus dans le champ littéraire plus ou moins au même moment, indépendamment de leur âge biologique. Comme le rappelle Benoît Denis, « le découpage par générations démographiques, sitôt qu'il veut substituer au repérage intuitif une approche précise et méthodique, pose plusieurs problèmes. [...] La notion de génération peut cependant être utile, si elle intègre une idée comme celle de l'« âge artistique » (Bourdieu), c'est-à-dire si elle prend en compte le moment où un auteur entre en activité, puis s'affirme, et les esthétiques qui le marquent alors, et pas seulement son âge d'état civil. » (Denis Benoît, « Génération littéraire », dans Aron Paul, Saint-Jacques Denis, Viala Alain (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2010, coll. « Dictionnaires Quadrige », p. 316.)

¹⁸² On pourrait ajouter Jacques Roubaud, qui fut un temps membre du Groupe des Jeunes Poètes.

« de maturité »¹⁸³, *Le Ciel pas d'angle*, qu'en 1983. Le petit livre paru chez Orange Export Ltd. en 1982 annonce cette bifurcation, et sera repris deux ans plus tard dans *Rose-déclat* (POL, 1984). On trouve aussi dans le catalogue d'Orange Export Ltd. quelques « vétérans », qui ont commencé leur carrière littéraire avant la deuxième guerre mondiale, ou juste après : Edmond Jabès, qui, au moment de *Des Deux mains*, venait d'achever son chef-d'œuvre, *Le Livre des questions* (1963-1973) ; Jean Tortel, père d'une œuvre abondante qui s'étend des années 1930 aux années 1990 ; Jean Laude, auteur, dans les années 1940-1950, de recueils surréalistes, avant de se tourner vers une écriture réflexive et dépouillée dans les années 1970 (période d'écriture à laquelle appartient *Rituel*). Enfin, Raquel et Hocquard ont contribué à la reconfiguration du champ de la poésie expérimentale à la fin des années 1980, en accueillant l'un des premiers livres d'Olivier Cadiot¹⁸⁴ : ce dernier ne publiera *L'Art poétique* qu'en 1988, et fondera en 1995 avec Pierre Alféri la *Revue de littérature générale*, qui, aux côtés d'autres revues et microstructures éditoriales (*Nioques, Java, Al Dante*), participera à ce qu'Isabelle Garron et Yves Di Manno qualifient, non sans quelque perfidie, de « néo-avant-garde »¹⁸⁵.

Beaucoup de poètes de la nébuleuse sont *essentiellement* poètes, ou, du moins, écrivains. Cependant, il n'en va pas ainsi de tous. Pierre Nivollet et Joël Kermarrec sont surtout connus pour leur activité picturale, et ont très peu publié¹⁸⁶. Jacques Bertoin a mené une carrière d'éditeur (aux éditions Lieu Commun, puis Jacques Bertoin) et de journaliste (chez *Jeune Afrique*). Claude Richard a enseigné la littérature américaine à l'Université de Montpellier, où il a fondé la maison d'édition Delta, spécialisée dans la fiction américaine contemporaine. Il a rencontré Hocquard aux USA en 1980, et a proposé à ce dernier de publier l'anthologie qu'il venait de composer avec Royet-Journoud (*21 + 1 poètes américains d'aujourd'hui*, Delta, 1986). Jacques Sojcher est un philosophe belge, spécialiste de Nietzsche, et a enseigné la

¹⁸³ Dominique Fourcade a parlé du *Ciel pas d'angle* comme d'un « saut dans l'inconnu » (Fourcade Dominique cité dans Di Manno et Garron, 2017, p. 836).

¹⁸⁴ Dans l'entretien avec Bogdana Savu-Neuville plusieurs fois mentionné dans les pages précédentes, Hocquard déclare : « Olivier Cadiot c'était la sortie, la fin d'Orange Export ». Cadiot lui-même a tenu à souligner la distance qui le séparait d'Orange Export Ltd. : « Je me souviens d'une séance vers les années 1986 : tout à coup, avec Pascale Monnier, on prend la bibliothèque d'Orange Export et on dit « Ça non, on ne peut pas » [...]. » (Cadiot, dans Koble, Lang, Murat et Puff (dir.), 2020, p. 369-370).

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 1087-1095.

¹⁸⁶ Kermarrec a par ailleurs enseigné, entre 1969 et 1975, au département « Art » de l'Université Paris-VIII Vincennes, dirigé par Jean Laude. Ce détail n'est pas sociologiquement insignifiant, quand on sait que Laude a lui aussi participé à l'aventure d'Orange Export Ltd. Pierre Nivollet, pour sa part, était un proche ami de Marcelin Pleynet, qui lui a consacré un texte critique et a été le conseiller littéraire de l'éphémère revue *Documents* fondée par Nivollet.

philosophie à l'ULB¹⁸⁷. Philippe Lacoue-Labarthe, proche de Jean-Luc Nancy, est un spécialiste de Nietzsche et de Heidegger, auteur d'une œuvre philosophique importante qui s'inscrit dans le sillage de la pensée de Blanchot. Jean Roudaut est un spécialiste du nouveau roman (son livre sur Butor, *Michel Butor ou le livre futur*, a fait date) ; il a enseigné la littérature française à l'université de Fribourg entre 1974 et 1991. Jean-Louis Schefer est un critique d'art et théoricien du cinéma réputé, qui a réalisé une thèse de doctorat sous la direction de Roland Barthes. Jean Laude est davantage connu comme historien de l'art et africaniste que comme poète. Jean Frémon, enfin, a mené une carrière prospère de marchand d'art, d'abord chez Maeght, puis à la Galerie Lelong, qu'il a fondée en 1981 en association avec Daniel Lelong et Jacques Dupin.

Nous allons maintenant analyser la production de cette nébuleuse¹⁸⁸, soit un sous-corpus constitué de trente-huit titres répartis entre vingt-neuf auteurs, dont on trouvera la liste en annexe. Conformément à ce qui a été annoncé dans l'introduction, nous excluons de ce décompte les ouvrages des auteurs non francophones. Nous opérerons désormais critère par critère : procéder à des regroupements de textes sur une base sociologique, comme nous l'avons fait jusqu'à présent, serait artificiel et n'apporterait rien à l'analyse.

5.5.2. Analyse des interventions plastiques

Onze des trente-huit livres comportent des interventions plastiques. La plupart sont le fait de Raquel, qui a collaboré avec Mathieu Bénézet (*Où les figures s'attardent*, 1976, publié avec des collages), Edmond Jabès (*Des deux mains*, 1976, publié avec des papiers teints et des dessins), Charles Juliet (*La plus fragile*, 1977, publié avec cinq collages), Philippe Lacoue-Labarthe (*Phrase*, 1977, publié avec des dessins) et Jean Laude (*Rituel*, 1978, publié avec des aquarelles). Bernard Lamarche-Vadel a collaboré avec Jean Degottex pour *Blanc & hors blanc* (1976), publié avec des papiers retournés ; Jean Tortel avec Thérèse Bonnelalbay pour *Spirale interne* (1977), publié avec des dessins ; Jean Frémon avec Gérard Titus-Carmel pour *Nœud* (1978), publié avec une eau-forte en frontispice, et avec Jean-Michel Meurice pour *La Ligne* (1984), publié avec des aquarelles. Joël Kermarrec et Pierre Nivollet ont illustré eux-mêmes leurs livres respectifs : *SUITE A ... anna, le temps, la gratification* (1976) est accompagné de dessins, et

¹⁸⁷ Notons que, même s'il est moins poète que philosophe, Sojcher a été très tôt attentif aux expérimentations de la modernité négative, dont son livre *La Démarche poétique* (Union générale d'éditions, « 10/18 », 1976) est l'un des premiers à rendre compte.

¹⁸⁸ Il serait plus juste de parler du « reste de la nébuleuse » : les auteurs de *l'Éphémère*, de *Tel Quel* et de l'Oulipo, dont nous avons choisi d'étudier les textes séparément, ne sont pas nécessairement plus proches des auteurs du noyau que ceux qui vont désormais retenir notre attention.

Les Marcs d'or (1981) d'une aquarelle. Un douzième titre mérite d'être mentionné ici : *Noire : Barricadenplein*, de Franck Venaille, dont la première de couverture arbore une vignette photographique de Jacques Monory.

À en juger par les facsimilés dont nous disposons, ou, à défaut, par les grands traits de l'œuvre de ces plasticiens¹⁸⁹, la tendance globale est à l'abstraction minimaliste. Dans *Où les figures s'attardent*, de vagues rectangles de papier de couleur souvent cassée – rosâtre, brunâtre, blanchâtre, violâtre, parfois jaune indien – sont disposés sur la partie supérieure et inférieure de chaque page, au niveau de la tranche centrale, reléguant le texte dans les marges de gauche et de droite. Dans *Phrase*, les deux premières pages affichent chacune deux surfaces rectangulaires finement crayonnées et traversées de bribes de texte. Dans *Rituel*, on observe en marge d'à peu près chaque page une ou deux taches d'aquarelle grise, terreuse, rougeâtre ou bleuâtre. À chaque fois – et on peut supposer qu'il en va de même pour les autres livres illustrés par Raquel – la couleur couvre moins la page qu'elle ne la révèle au regard.

Plus figurative, la gravure de Titus-Carmel représente, se détachant d'un fond noir, un morceau de tissu noué autour d'un bâton, qui fait écho au titre (*Nœud*) et à l'isotopie du serrement qui parcourt le texte de Frémon. Figurative elle aussi, médium oblige, la photographie de Jacques Monory montre, dans des teintes rouges et noires, « une mouette sur une barrière devant ce qui semble être une usine¹⁹⁰ » ; l'image confine à l'abstraction, mais condense de manière très efficace quelques éléments récurrents de l'œuvre de Franck Venaille (la mer, l'atmosphère nocturne, un certain prosaïsme urbain). *Nœud* et *Noire : Barricadenplein* s'éloignent sans doute quelque peu du « patron plastique » d'Orange Export Ltd., sans pour autant se trouver complètement en porte-à-faux avec lui : l'espace de la page n'est pas vraiment mis en valeur, et la figuration n'est pas vraiment rejetée, mais on retrouve le dépouillement cher à Raquel.

5.5.3. Analyse formelle

Parmi les trente-huit livres de ce sous-corpus, près de la moitié (dix-huit) appartiennent à la collection « Chutes ». Comme on le sait désormais, les textes parus dans cette collection sont

¹⁸⁹ Jean Degottex est un peintre proche de l'abstraction lyrique, qui a développé une esthétique dépouillée. Thérèse Bonnelalbay est l'autrice de dessins idéographiques souvent comparés à ceux d'Henri Michaux. Jean-Michel Meurice a cofondé le groupe Supports/Surfaces ; il est l'auteur de tableaux abstraits aux couleurs souvent vives, qui exploitent différents motifs, notamment linéaires, de manière sérielle. Joël Kermarrec est un peintre « dont la figuration aboutit à un irréalisme issu d'une dénaturation des objets » (« Disparition de Joël Kermarrec », site du musée des Beaux-Arts de Paris, consulté le 04/03/23. URL : <https://www.beauxartsparis.fr/fr/actualite/disparition-de-joel-kermarrec>), comme la vignette de couverture de *K.N.* a pu nous en donner un aperçu. Seule l'œuvre de Pierre Nivollet semble davantage portée vers la figuration.

¹⁹⁰ Cariou 2020.

contraints à la concision, et développent *de facto* une esthétique du *peu* : peu de pages (cinq maximum) et peu de lignes ou de vers par page (normalement pas plus de cinq, sauf exceptions). Les titres concernés sont les suivants¹⁹¹ : *Où les figures s'attardent* (Bénézet), *Blanc & hors blanc* (Lamarche-Vadel), *Overdose* (Lucot), *Sur la place, vol* (Bertoin), *Suite A... anna, le temps, la gratification* (Kermarrec), *Temps de parole* (Minière), *Une fable pour qui* (Noël), *La plus fragile* (Juliet), *Abréviations usuelles* (Deguy), *Spirale interne* (Tortel), *Phrase* (Lacoue-Labarthe), *Rituel* (Laude), *La Ligne* (Frémon), « *L* » ou « *t'aimer* » (Deluy), *Héloïse* (Rossi), *Les Marcs d'or* (Nivollet) et *La Reprise* (Sarré). Deux de ces textes présentent néanmoins des particularités qu'il convient de souligner. Ainsi, le texte d'*Overdose* « proprement dit » (cinq pages de prose, à raison de trois à cinq lignes par page) est suivi d'un « Scénario exégétique d'*Overdose* » (cinq pages d'une prose bien moins concise) qu'il faut de toute évidence reléguer dans le péri-texte. *Phrase* se déploie sur une seule page (si l'on excepte les fragments textuels insignifiants intégrés aux dessins de Raquel), mais excède de loin le nombre de vers « réglementaire » (vingt-sept vers au lieu de cinq) : le minimalisme de *Phrase* est un minimalisme du livre entendu comme *volume*, pas un minimalisme de la page entendue comme *surface d'inscription*.

En dehors de ces « Chutes », d'autres ouvrages manifestent une recherche de concision. On peut citer *Itinerer* de Sojcher (une à six lignes par page), *La Guerre commence* de Bénézet (une à cinq lignes par page), *Le Dit des lacs* de Lucot (cinq à six lignes par page), *Des Deux Mains* de Jabès (maximum six lignes/vers par page), *Contrechant* de Grandmont (six à neuf vers, souvent brefs, par page), *Nœud* de Frémon (deux à six vers courts par page), *Peinture pour Raquel* de Deluy (souvent moins de six vers, généralement très brefs, par page) et *Le Wood* de Viton (trois à cinq vers par page).

L'élagage du texte s'accompagne, dans de nombreux ouvrages, d'un travail de spatialisation des unités textuelles et, plus largement, d'un jeu sur la typographie. Cette mise en espace peut

¹⁹¹ Les informations concernant la répartition des livres entre les différentes collections (« Orange Export Ltd. », « Chutes », « Figurae », « trente », etc.) sont lacunaires : nous sommes tributaire des catalogues de la BnF et de la bibliothèque du *cipM*, qui fournissent des données précieuses, mais incomplètes, sur la production d'Orange Export Ltd. Pour certains titres, nous avons été contraint de déduire leur appartenance (ou non) à la collection « Chutes » de leurs propriétés formelles. Cette méthode a beau être efficace, elle n'est pas infaillible ; des erreurs peuvent s'être glissées dans notre liste, qu'un chercheur mieux informé devra peut-être corriger à l'avenir. Ces éventuelles erreurs ne seraient toutefois pas très graves, dans la mesure où notre analyse formelle ne s'en trouverait pas substantiellement faussée.

être très légère : centrage des vers dans *Le Dit des lacs*¹⁹² et dans *Le Wood*, décalages horizontaux dans *Suite A...* et dans *Abréviations usuelles*, blancs horizontaux dans *La Reprise*, espacements internes dans *Sur la place, vol*¹⁹³. Elle peut également être plus importante, lorsqu'un texte combine plusieurs traits : espacements internes, centrages, décrochages verticaux, décalages horizontaux et/ou blancs horizontaux (*Des deux mains*¹⁹⁴, *Temps de parole*¹⁹⁵, *Cela se passe*, *Une Fable pour qui*, *Spirale interne*, *Contrechant*, *Rituel*, *Peinture pour Raquel*, *Les Marcs d'or*, *Une extraordinaire aventure...*¹⁹⁶). Le cas le plus spectaculaire est celui de *Où les figures s'attardent* : le texte dialogue si bien avec les collages de Raquel qu'il semble s'intégrer à une composition purement visuelle où les caractères typographiques sont parfois renversés pour produire un effet de reflet, et où le texte occupe une position littéralement *marginale* (mots parfois interrompus par le bord de la page, ou avalés dans le creux de la marge). Il arrive également que la typographie ne soit pas mise au service d'un minimalisme formel : dans *Mê* (Lucot), des encadrés, des décalages horizontaux et des espacements internes viennent rompre l'écoulement des blocs de prose ; *Noire : Barricadenplein* se compose de « sept paragraphes compacts ajustés en bas, avec sur la partie inférieure de chaque page un encart séparé par des lignes horizontales mentionnant des heures de la nuit¹⁹⁷ ».

Ces deux ouvrages ne sont pas les seuls à s'éloigner du patron formel. Certains textes sont constitués d'un seul bloc de prose dense (*Ce qui te reste de Bry-sur-Marne* de Bénézet ; *Alors, vient* de Schefer) ou d'une succession de paragraphes compacts et souvent longs (*Suite : biographie* de Laporte ; *Aître* de Roudaut), ou encore de brefs paragraphes signalés par un alinéa, mais qu'aucun espace ne sépare (*Le Timbre-poste* et *Le Sextant* de Richard). Il arrive aussi qu'un texte prenne la forme d'un poème continu en vers libres (*Laile sous écrit* de Noël, *Survie* de Collobert) ou d'un poème en séquences de vers libres souvent longs (*Rose-Déclit*).

¹⁹² Lucot fait néanmoins, dans *Le Dit des lacs*, un large usage des majuscules et des italiques. Il s'amuse à mêler majuscules et minuscules, caractères italiques et romains : « RéveRbèRe », « proBABLE », « hantan », etc. La densité du texte, qui valorise peu le blanc, n'empêche pas une sollicitation constante de l'œil.

¹⁹³ Un autre trait typographique marquant du texte de Bertoin est l'usage *a priori* arbitraire des italiques : chaque ligne s'ouvre par un mot en italiques, sans que cela semble justifié par le sens (le seul point commun entre tous ces mots est qu'il s'agit de mots grammaticaux).

¹⁹⁴ Jabès fait en outre usage d'italiques (les passages en italiques sont systématiquement entre parenthèses et isolés typographiquement) et de majuscules.

¹⁹⁵ Dans *Temps de parole*, les passages en prose alternent avec des passages en vers brefs et spatialisés.

¹⁹⁶ Dans ce texte (presque entièrement en italiques, soit dit en passant), la mise en espace des énoncés participe pleinement à la théâtralisation du texte, comme cela pouvait être le cas dans certains poèmes d'Anne-Marie Albiach et Claude Royet-Journoud. Par moments, Cadiot imite la mise en page des textes de théâtre en vers, avec des décrochages verticaux qui feignent de correspondre à un changement d'énonciateur.

¹⁹⁷ Cariou 2020.

5.5.4. Analyse syntaxique

En matière de syntaxe phrastique, la majorité des livres de ce sous-corpus prennent des libertés par rapport au modèle de la phrase canonique (SVC). Ces « libertés » peuvent se limiter à la présence, plus ou moins massive, de phrases nominales ou averbales. Les ouvrages qui répondent globalement à cette description sont les suivants : *Itinerer* ; *Où les figures s'attardent*¹⁹⁸ ; *Des deux mains* ; *Nœud* ; *Héloïse* ; *Le Timbre-poste* ; *Le Sextant*. Beaucoup de textes vont plus loin, et introduisent des ruptures de construction syntaxique, d'ordres très divers : absence de constituants dont la présence est théoriquement requise (prédicatifs sans sujet ou sans le complément régi qu'ils nécessitent¹⁹⁹, verbes transitifs sans complément d'objet direct²⁰⁰, verbes copules sans attribut du sujet²⁰¹, noms sans actualisateur²⁰², compléments déterminatifs et actualisateurs qu'aucun nom ne régit²⁰³, conjonctions de subordination et pronoms relatifs ne régissant aucun verbe subordonné²⁰⁴) ; accords défectueux²⁰⁵ ; coordinations défectueuses²⁰⁶ ; inversions²⁰⁷ ; flottements syntaxiques²⁰⁸ ; juxtaposition de mots grammaticaux²⁰⁹ ; etc. Les modalités de l'asyntaxisme et son degré d'intensité sont très variables d'un livre à l'autre – les moins asyntaxiques se distinguent à peine de ceux que nous avons énumérés plus haut ; les plus asyntaxiques confinent à l'indescriptible –, mais il serait très fastidieux et redondant de commenter chaque texte. Nous nous contenterons d'énoncer deux observations :

¹⁹⁸ Si l'on accepte de considérer que « pensée fixe / de l'eau nulle » est une apposition qui se rapporte à « elle », auquel cas on obtient une phrase nominale, et non une structure parfaitement asyntaxique.

¹⁹⁹ Exemples : « Sont grises » (*Cela se passe*) ; « n'existe toutefois que si consent » (*Rituel*) ; « N'a pas le mur » (*Peinture pour Raquel*) ; « pense elle écrit ! » (*Les Marcs d'or*) ; « Chiés qu'ils sont, payés à. » (*Mê*).

²⁰⁰ Exemples : « Tu me disais. » (*Ce qui te reste de Bry-sur-Marne*) ; « Une bête inconnue traverse. » (*Cela se passe*).

²⁰¹ Exemple : « elle s'est quelque temps égarée / dans ces bois qui du camp / semblent... » (*Le Wood*).

²⁰² Exemples : « langue s'abîme » (*Une Fable pour qui*) ; « perdu pied dans sous-sol » (*Survie*) ; « brûlure existe » (*Rituel*).

²⁰³ Exemples : « Phrases à peine perçues qui se perdent dans le. » (*Noire : Barricadenplein*) ; « de ton nom tremble » (*Blanc & hors blanc*) ; « D'une silhouette. » (« L » ou « t'aimer ») ; « à trois temps » (*La Reprise*).

²⁰⁴ Exemples : « le port Hélios où en casquette de dra le dardar... » (*Overdose*) ; « Roses qui » (*Rose-déclit*).

²⁰⁵ Exemples : « notre petite (chien) blanche » (*Blanc & hors blanc*) ; « la Meurtre » (*Overdose*).

²⁰⁶ Exemples : « quand le pigeon fait mouche / mais au corps pas touche » (*Sur la place, vol*) ; « Le mythe et tout devient personnel. » (« L » ou « t'aimer ») ; « mer effondrée / le halo déchiré d'une lune / très sombre // et des camions / fous qui fondaient dans les étoiles » (*Contrechant*).

²⁰⁷ Exemples : « Des chélicères le gigantisme. » (*Le Dit des lacs*) ; « Éclatent et cessent de boire / Les roses » (*Rose-déclit*).

²⁰⁸ Exemple : « expire / En saignement ce qui / Tourne autour ajoute / un ulcère à l'espace » (*Spirale interne*). « ce qui / Tourne autour » est-il le sujet (postposé) de « expire », ou celui de « ajoute » ? Dans le premier cas, quel est le sujet de « ajoute » ?

²⁰⁹ « Ou comme quand dans » (*Rose-déclit*). Fourcade ajoute toutefois juste après : « Exemple de vers moderne », ce qui peut être lu comme une façon humoristique de prendre ses distances avec un asyntaxisme aussi radical.

- 1) Une ponctuation excessive ou arbitraire peut avoir pour conséquence de faire paraître un texte plus asyntaxique qu'il ne l'est. Cette remarque s'applique surtout à *Noire : Barricadenplein* et à *Ce qui te reste de Bry-sur-Marne*. Jugeons-en par les extraits suivants, tirés respectivement du texte de Venaille et de celui de Bénézet : « Mais c'est amicalement qu'elle le convie à partager sa bauge il. Entre. » ; « Je n'ai pas dit. Que c'était moi. »
- 2) Certains textes poussent si loin l'asyntaxisme qu'il est presque absurde de parler à leur propos de « syntaxe phrastique ». Ils se présentent comme des « poussées verbales » davantage que comme des agencements de phrases. On inclura dans cette catégorie *Temps de parole* (où la ponctuation est pratiquement absente), *Le Dit des lacs* et *Mê*.

Bien qu'ils soient plus rares, plusieurs textes tendent à se conformer au modèle SVC, en dépit, parfois, d'une ponctuation absente ou aléatoire, qu'il est possible de suppléer mentalement. Cette observation vaut pour *La Guerre commence ; Suite A...*²¹⁰; *Laile sous l'écrit* ; *La plus fragile*²¹¹; *Suite : biographie* ; *Aître* (sauf les sections « CHEMINEMENT » et « GESTE »)²¹²; *La Ligne* ; *Alors, vient*²¹³; « Scénario exégétique d'*Overdose* » (dans *Overdose*).

Au niveau macrosyntaxique, les textes de ce sous-corpus sont marqués, dans leur écrasante majorité, par une discontinuité discursive. Les procédés rhétoriques à l'œuvre ici sont les mêmes que ceux que nous avons observés dans les sous-corpus analysés précédemment : absence ou manque de connecteurs logiques, de liens anaphoriques et cataphoriques, voire, dans les cas les plus extrêmes, d'isotopies. Un texte tel qu'*Une extraordinaire aventure Une aventure extraordinaire* repose entièrement sur une poétique du fragment, puisqu'il a été composé par « collage » d'énoncés prélevés dans des traités de grammaire. Nous jugeons pertinent de ne

²¹⁰ Une exception : « être hors scène et être enclos / l'obscénité de dire ».

²¹¹ Une exception : « Toujours à tâtonner // A chercher le ton / qui saura ne pas trahir ».

²¹² On notera aussi que, dans les passages en italiques, Roudaut imite la syntaxe d'un état archaïque du français (peut-être le français du XVI^e ou du XVII^e siècle) : « je ne cherche que lui, et n'y a que lui qui me puisse satisfaire » ; « si je le pourrai voir » ; « jusques à tant que j'aperçoive celui que mon âme désire » ; etc. D'après le *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle* d'Edmond Huguet (tome 4, p. 739), la construction « jusques à tant que » est attestée au XVI^e siècle ; la première édition du *Dictionnaire de l'Académie Française*, qui date de 1694, la mentionne toujours (tome 1, p. 618) ; en revanche, l'omission du « il » impersonnel, fréquente en moyen français, se raréfie à partir du XVI^e siècle et, plus encore, au XVII^e siècle (Oppermann-Marsaux Evelyne, « Quelques remarques sur l'emploi et le non-emploi du « *il impersonnel* » entre le XIV^e siècle et le XVII^e siècle », dans *L'Information grammaticale*, n° 110, 2006, p. 9-14). Quel que soit l'état de langue pastiché, le texte de Roudaut n'est pas asyntaxique : il troque simplement la norme actuelle contre une norme plus ancienne.

²¹³ Une exception : « Vient donc et seulement pour la durée ([...]). » Jean-Louis Schefer affectionne les phrases démesurément longues, mais elles sont en général grammaticalement correctes.

commenter ici que les textes qui, tranchant avec la tendance dominante, conservent une certaine continuité.

On repère dans *Itinerer* des traces de narrativité. Les nombreux marqueurs temporels construisent une impression de succession : « Le soir tombait [...] Comme le train entraît en gare, il remit son képi, l'aida à prendre son bagage. Puis il l'accompagna, encore quelques pas. Leur salut fut bref, déjà repris par la distance. [...] Il entraît dans la chambre vide et se jetait sur le lit. Dare dare. Pour le dodo. Tout de go. » Dans « Scénario exégétique d'*Overdose* », la linéarité narrative est lourdement soulignée, par contraste avec la forte discontinuité du texte d'*Overdose* proprement dit : segmentation en chapitres numérotés de 1 à 5, connecteurs logiques (« c'est alors que », « en effet », « mais », « désormais », etc.) et autres marqueurs temporels (fréquentes mentions de l'heure, etc.). *Aître* présente une macrostructure claire qui en rend plus aisée l'appréhension globale (alternance de blocs de prose en romains et en italiques, correspondant à une alternance entre deux énonciateurs). La longue phrase de *Phrase* est quelque peu boiteuse sur le plan grammatical, mais sa lecture est soutenue par la présence d'anaphores (« laisse – laisse » et « laisse, oui – laisse ») et de parallélismes de construction « l'un à jamais selon / l'autre nous sépare – l'un à part l'autre nous lie » ; « l'écho, en nous, [...] les choses, autour de nous »). La méditation développée par Jean-Louis Schefer dans *Alors, vient* peut paraître labyrinthique en raison de la longueur des phrases ainsi que des fréquents et amples passages entre parenthèses, mais elle est très articulée grâce aux deux-points, aux connecteurs logiques (« et si... alors », « j'entends », « donc », « c'est-à-dire », etc.) et aux reprises anaphoriques (« [et] si », « alors vient », etc.). On peut dire la même chose de *Suite : biographie*, qui déploie un raisonnement « en spirale », où ce qui est affirmé se trouve immédiatement nuancé ou remis en question (comme en témoignent la récurrence de la conjonction « mais » et la fréquence des phrases interrogatives), mais qui n'en est pas moins continu. Continue aussi, et structurée, est la méditation qui nous est donnée à lire dans *La Ligne*, où Frémon articule, avec une grande clarté, différents points de vue (« paraît à certains », « Il s'en trouve pour penser qu' », « D'aucuns pensent aussi que »). Les deux livres de Claude Richard, malgré leur syntaxe hachée, exposent une pensée sinueuse, mais *suivie*, au sens où, à défaut – dans *Le Sextant* surtout – d'un véritable plan argumentatif, les énoncés s'enchaînent, notamment au moyen d'anaphores : « « Sextant ! Où suis-je ? » / Alors, je suis. / Reste où. Savoir où. / Ou savoir. / Savoir. / L'état des systèmes du monde. Passés et futurs. / Savoir l'état de tous mes systèmes. » Enfin, dans *Laile sous écrit*, Bernard Noël privilégie à la discontinuité l'effet de « glissement », accentué par l'absence de ponctuation et la forme continue du poème,

qui ne ménage aucune interruption « visuelle » : les anaphores et les connecteurs logiques garantissent généralement l'enchaînement des énoncés, mais, régulièrement, une rupture macrosyntaxique plus forte provoque une déviation du discours. Citons, à titre d'exemple : « les dieux d'autrefois se sont trompés / s'ils avaient aimé l'en-dessous / ils vivaient / on peut imaginer tout / sauf un premier jour / [...] » ; « parfois mon crâne a un fond / la réalité y jette quelques sous / et le souviens-toi qui tinte / est un bris de vitre / mais à quelle fenêtre / je voudrais citer tous les livres / la citation est un plat froid / [...] ».

5.5.5. Analyse lexicale

Nous avons vu plus haut que le « patron lexical » d'Orange Export Ltd. se caractérise par la conjonction d'un lexique abstrait ou général et d'une isotopie du langage, éventuellement associée à une isotopie de la négativité. Dans ce sous-corpus, il est frappant de voir que, même en l'absence d'un lexique tendanciellement abstrait, de nombreux livres articulent ces deux isotopies. Faute de place, nous ne pourrions pas procéder ici à un relevé exhaustif de ces cooccurrences sémantiques²¹⁴. Dans le tableau suivant, nous fournissons, pour chaque ouvrage concerné, un échantillon significatif. La présence du sème /langage/ (ou /écriture/) est signalée ainsi ; celle du sème /négativité/ ainsi ; la coprésence des deux sèmes ainsi.

Titre	Exemples de cooccurrences
<i>Itinerrer</i>	« Il <u>ne</u> pouvait déce ^m ment <u>dire</u> plus. » « Et ce fut la lumière des <u>dents</u> <u>fermées</u> sur le <u>secret</u> . »
<i>La Guerre commence</i>	« elle <u>étouffe</u> dans son <u>chant</u> » « La sœur est <u>morte</u> d'un <u>lavement</u> de <u>voix</u> » « Il attend la <u>rupture</u> du <u>chant</u> »
<i>Ce qui te reste de Bry-sur-Marne</i>	« Je te <u>dirai</u> cela que je <u>ne</u> sais <u>pas</u> . » « Un <u>murmure</u> de <u>mots</u> que je <u>n'ai</u> <u>pas</u> compris. » « Je <u>n'ai</u> <u>pas</u> <u>dit</u> . Que c'était moi. »
<i>Mê</i>	« <u>μή</u> , <u>particule nég.</u> , marque la <u>négation</u> en un <u>sens hypothétique</u> , pour <u>signifier</u> que la chose dont on <u>parle</u> est <u>incertaine</u> , <u>conjecturale</u> ou <u>inadmissible</u> , tandis que <u>où</u> marque la <u>négation</u> <u>absolument</u> . »

²¹⁴ Ici, nous considérons que la « cooccurrence » peut consister en la coprésence de deux sèmes au sein d'un même lexème (qui peut dès lors être envisagé comme un « contexte »). Cela nous permet de tenir compte d'éléments tels que « sibyllin », « silence » ou « taire », dont le sémème associe /langage/ (ou /écriture/) et /négativité/.

<i>Des deux mains</i>	« Beaucoup de <u>bruit</u> dans la <u>disparition</u> du <u>bruit</u> . <u>Silence</u> pour <u>rien</u> . » « La <u>plume</u> est le <u>poignard</u> . »
<i>Suite A... anna, le temps, la gratification</i>	« L'image, en gamme blanche, <u>se ferme</u> à toute <u>signification</u> » « l' <u>obscénité</u> de <u>dire</u> »
<i>Temps de parole</i>	« mes <u>paroles</u> <u>ne</u> passeront <u>pas</u> » « jusqu'à ce que je <u>silence</u> »
<i>Une fable pour qui</i>	« <u>Césure</u> <u>nue</u> » « <u>langue</u> <u>s'abîme</u> » « <u>arracher</u> les <u>lettres</u> »
<i>Laïle sous lécrit</i>	« la <u>bouche</u> est devenue <u>obscur</u> » « ce qui est <u>écrit</u> <u>cache</u> / la chose qui voulait l'être » « la <u>mort</u> / ouvre sa porte / dans la <u>bouche</u> même »
<i>La plus fragile</i>	« Les <u>mots</u> sont plus / des <u>sables mouvants</u> que de la pierre » « chercher <u>le ton</u> / qui saura ne pas <u>trahir</u> »
<i>Abréviations usuelles</i>	« Un animal doué de <u>néant</u> / Va-t'il encore nous va-t'il encore va-t'il <u>dire</u> » « tâter de <u>langage</u> le front ligneux du monde qui fait du bruit, qui « renvoie » de toute son <u>opacité</u> sonore à travers nos <u>murmures</u> le bruit de son étrangeté <u>renfermée</u> »
<i>Cela se passe</i>	« Peut-être <u>sibyllins</u> » « Le <u>redire</u> <u>n'</u> oblige en <u>rien</u> l' <u>obscur</u> »
<i>Suite : biographie</i>	« cette <u>main</u> <u>inerte</u> dirait seulement ma <u>peur</u> d' <u>écrire</u> » « la <u>perte</u> du <u>scripteur</u> » « <u>Perdre</u> l' <u>écriture</u> ne serait-ce pas <u>perdre</u> la "vie" ? »
<i>Survie</i>	« <u>voix</u> <u>sans</u> réponse <u>articuler</u> parfois les <u>mots</u> / que <u>silence</u> réponse à autre oreille <u>jamais</u> » « le <u>cri</u> ou comme brûle <u>jamais</u> <u>dit</u> »
<i>Aître</i>	« Toute <u>parole</u> cependant est d'essence <u>testamentaire</u> . <u>Parole</u> pour <u>rien</u> . »

	« <u>Pages</u> : elles se couvraient de <u>signes inutiles</u> , <u>balbutiés</u> , <u>manduqués</u> , corrigés fous. » « descendre <u>ligne</u> à <u>ligne</u> dans le <u>tombeau</u> du <u>livre</u> »
<i>Rituel</i>	« elle <u>abolit</u> son <u>énoncé</u> » « transfert de <u>l'écriture</u> / aux lois de son <u>invisibilité</u> » « <u>l'absent</u> de toute <u>page</u> / <u>l'écrit secret</u> »
<i>Nœud</i>	« ce qui <u>ne parle pas</u> » « serrant <u>l'informulé</u> » « <u>garrot syntaxique</u> »
<i>La Ligne</i>	« La <u>ligne</u> court mais ne va vers <u>rien</u> . »
<i>Alors, vient</i>	« cela qui fait durer <u>l'inintelligible</u> » « <u>mots inconnus</u> qui n'étant que la mémoire du <u>gouffre</u> » « la <u>langue</u> qui n'a pas de <u>bouche</u> »
<i>Peinture pour Raquel</i>	« <u>Fin</u> de <u>mot</u> » « Ce qui <u>ne</u> vient <u>jamais</u> par les <u>mots</u> » « <u>Mots suspendus</u> »
<i>Le Timbre-poste</i>	« Oblitérer : <u>effacer</u> les <u>lettres</u> . » « les blindages de la <u>lettre-cercueil</u> » « Le <u>réfèrent</u> continue à jouer les <u>pythies muettes</u> . »
<i>Le Sextant</i>	« <u>L'absence</u> de <u>l'absence</u> est <u>muette</u> . » « le <u>non lieu</u> est <u>insignifiant</u> »
<i>La Reprise</i>	« une <u>phrase cède</u> » « <u>sans</u> liberté de <u>langue</u> » « quand je <u>mâche</u> mes <u>mots</u> »
<i>Rose-déclic</i>	« <u>le récit</u> qu'elle n'a pas commencé » « <u>le récit</u> qu'elle <u>ne</u> peut commencer »

Ces isotopies existent aussi indépendamment l'une de l'autre dans les textes que nous venons d'énumérer. Nous pourrions d'ailleurs, dans ce cadre élargi, ajouter un titre à la liste : *Où les figures s'attardent*. On y trouve à la fois une isotopie du langage (« voix », « écho », « métaphore ») et de la négativité (« efface », « nulle », « annulation »).

Au-delà de ces isotopies récurrentes, le lexique de certains de ces textes tend vers l'abstraction. Cette tendance à l'abstraction prend la plupart du temps la forme d'un vocabulaire dépouillé, réduit à quelques termes généraux, qui participe à la mise en scène d'un univers énigmatique

ou conceptuel, peuplé d'objets vagues et de personnages désincarnés : c'est ce que l'on observe dans *La Guerre commence*, où il est question d'une « mère », d'une « sœur », d'une « aïeule » et d'un « enfant » ; dans *Des deux mains*, où Jabès offre une vision minimaliste du temps (« le matin », « le jour », « la nuit »), de l'espace (« l'univers », « l'abîme », « les horizons », « les extrêmes ») et du corps (« la main », « le corps », « poing ») ; dans *Peinture pour Raquel*, où Deluy restreint l'expérience visuelle à quelques éléments (« distance », « longueur », « lumière », « reflet », « couleur », « aplat », « surface », etc.) ; mais aussi, à des degrés divers, dans *Où les figures s'attardent*, *Suite A...*, *Une Fable pour qui*, *Laile sous écrit*, *La plus fragile*, *Spirale interne*, *Cela se passe*, *Phrase, Suite : biographie*, *Rituel*, *Nœud*, *La Ligne*, *Alors, vient*, *Héloïse* et *La Reprise*.

Certains livres s'éloignent du patron lexical, en recourant aux noms propres, à des mots issus de langues étrangères²¹⁵, voire à des mots créés de toutes pièces, et en faisant usage d'un vocabulaire concret et spécifique.

On trouve des noms propres – essentiellement des toponymes, des anthroponymes et des titres – dans *Ce qui te reste de Bry-sur-Marne* (« Bry-sur-Marne », « Perpignan », « la Basse »), *Overdose* (« Lacan », « Rhâ », « Meurthe-et-Moselle », « Hélios »), *Mê* (« Paris », « Marseille », « Hughes street », « Anne-Marie²¹⁶ », « H.L.²¹⁷ », « Cardin », « Clelia », « l'Autobiogre d'A. M. 75²¹⁸ »), *Le Dit des lacs* (« A. M. », « Géraldine Gérard », « Dachau »), *Temps de parole* (« jésus »), *Abréviations usuelles* (« Bosch »), *Noire : Barricadenplein* (« Edward Hopper », « Soeren Aabye Kierkegaard », « Barricadenplein », « Oostende », « Klemskerke »), *Aître* (« Angeli Politiani », « Aldo Manuzio », « Venetis », « P.C.B. Boiste », « Dictionnaire universel », « Origène », « Nicolas Coëffeteau », « l'Homélie de la Magdeleine »), « L » ou « t'aimer » (« Lyon », « Goudes », « West Indies »), *Héloïse* (« Héloïse », « Césars »), *Les Marcs d'or* (« Les Marcs d'or²¹⁹ », « Sainte Thérèse », « Marie Luise »), *Le Timbre-poste* (« William Faulkner », « Yoknapatawpha », « Thomas Sutpen »,

²¹⁵ Ce trait n'est pas absent de la production du noyau : on se souvient que Quignard utilisait des mots grecs et latins, et que Guglielmi s'amusait à mêler l'anglais, l'allemand, l'italien, l'espagnol et le latin. On pourrait même défendre l'idée que l'insertion de vocables étrangers, en attirant l'attention du lecteur sur le signifiant – c'est très clairement la fonction que revêtent ces vocables chez Lucot, Minière et Fourcade, par exemple –, rapproche le texte de la « poétique modèle » d'Orange Export Ltd. Toutefois, ce trait demeure très minoritaire chez les auteurs du noyau ; nous prenons donc ici le parti de le considérer comme un facteur de divergence esthétique, plutôt que de convergence.

²¹⁶ La femme d'Hubert Lucot se prénomme Anne-Marie.

²¹⁷ Initiales de Hubert Lucot.

²¹⁸ Titre d'un livre d'Hubert Lucot paru chez Hachette/P.O.L en 1980, un an après *Mê*.

²¹⁹ Lieu-dit situé à Dijon, ville natale de Pierre Nivollet.

« Thoreau », « Bartleby », « Cuba », *Le Sextant* (« Bataille », « Neptune », « Bételgeuse », « Galactée », « Greenwich », « Mercator ») et *Le Wood* (« Aristote », « le Lycée »).

Les livres qui introduisent des termes étrangers – essentiellement issus de l’anglais, de l’italien, du latin et du grec ancien – sont *Overdose* (« lukos », « cop », « car », « pupil », « fair play », « spectors »), *Mê* (« μή », « ov », « orti », « stright », etc.), *Le Dit des lacs* (« fato dei laghi »), *Temps de parole* (« drums », « castrum romanum », « shantala », etc.), *Survie* (« exit », « rhombe »), *Aître* (« *Hoc est sepulchrum...* »), *Le Timbre-poste* (« neither sleet, nor rain », « Ob-littera », « Sphairos », « deleatur »), *Le Sextant* (« *Terra firma : terra abscondita* »), *Rose-décllic* (« rose it is », « hard ») et *Le Wood* (« Wood »).

L’auteur le plus féru de création (et de déformation) lexicale est sans nul doute Hubert Lucot, qui se plaît dans chacun de ses livres à modifier les graphies (exemple : « rissligne » pour « Riesling » dans *Le Dit des lacs*) et à accumuler les mots-valises (exemples tirés d’*Overdose* : « droidte », combinaison de « droite » et de « roide » ; « Meurtre au Rhâ », issu de la fusion de « mort aux rats », « meurtre » et « Rhâ »). On rencontre également cette tendance, de manière plus diluée, dans *Temps de parole* (« zoophie »), *Le Sextant* (« ferroglyphe », « sextantérieur », « néguanthrope ») et *Rose-décllic* (« Rosities », « Géance », « moderneraie »).

Enfin, comme nous l’avons dit, certains textes mobilisent un lexique plus concret et spécifique. On signalera une isotopie du ferroviaire dans *Itinerer* (« gare », « train », « képi », « bagage ») ; une isotopie de l’urbain dans *Ce qui te reste de Bry-sur-Marne* (« gare désaffectée », « maison », « H.L.M. », « grand-rue », « appartement ») et dans *Noire : Barricadenplein* (« la ville », « banlieue », « immeubles victoriens », « avenues », « Barricadenplein²²⁰»), où elle se trouve mêlée à une isotopie du sexuel et du sordide (« coït », « répugnant », « dégueulasses », « bauge », « queue ») ; une isotopie de l’oiseau dans *Sur la place, vol* (« pigeon », « bec », « plumouches », « rou(cou)le », « vol ») ; une isotopie de la musique dans *Temps de parole* (« drums », « peau tendue », « tablas », « musique », « chant ») ; une isotopie du corps dans *Cela se passe* (« artère », « cellule », « suinte », « reins », « ventre », « s’enflamme »), dans *Survie* (« fœtus », « plexus solaire », « poumons », « muqueuses », « orifices », « nerfs ») et dans « *L* » ou « *t’aimer* » (« robe », « physique », « cheveux », « reins »), où elle est associée à une isotopie de la mer (« mer », « galet », « mouettes », « sel », « calanque ») ; une isotopie de la mort dans *Aître* (« crypte », « mausolée », « tombeau », « ifs », « sépulcre », « cadavre ») ; une isotopie du visuel dans *Contrechant* (« soleil »,

²²⁰ La Barricadenplein (Place des Barricades) est une place bruxelloise.

« paupières », « rai de lumière », « halo », « fenêtres », « photos ») et dans *Les Marcs d'or*, où elle est étroitement liée à une isotopie du pictural (« peins », « aquarelle », « bleue », « rose », « jaune », « orange ») ; une isotopie du postal dans *Le Timbre-poste* (« timbre », « enveloppe », « poste », « Aéropostale », « facteur ») ; une isotopie de la navigation et de l'orientation dans *Le Sextant* (« sextant », « œilleton », « point vernal », « longitude », « écliptique », « méridienne », « Greenwich ») ; une isotopie forestière dans *Le Wood* (« bois », « forêt », « arbres », « cerfs », « bois flotté ») ; enfin, dans *Rose-déclit*, comme le titre l'annonce, Fourcade mêle une isotopie du moderne et du prosaïque (« déclit », « moderneraie », « moderne », « oxane », « métalfix », « ouvrier plafonneur », « parking », « béton ») et une isotopie du poétique (« rose », « rossignol », « chant », « roseraie », « alto », « indolence »). Si l'on ne repère pas d'isotopie dominante dans *Blanc & hors blanc*, *Mê* et *Le Dit des lacs*, la tendance lexicale y est malgré tout à la concrétude.

5.5.6. Analyse énonciative

En matière d'énonciation, l'essentiel des textes procèdent à un effacement, partiel ou total, du sujet lyrique. Cet effacement peut être suscité par l'usage, dominant ou exclusif, de la troisième personne, mais aussi par l'emploi massif de phrases nominales et de verbes conjugués à un mode non personnel (infinitif ou participe présent, le plus souvent)²²¹, par l'absence de références à une intériorité psychique (mesurable à l'aune de la présence, ou non, de lexèmes référant à des affects susceptibles d'être attribués à un sujet explicite ou implicite, mais également d'autres mots suggérant une activité psychique, tels que « sembler » ou « peut-être »), par l'absence ou le manque de déictiques spatiaux ou temporels, par l'usage autonymique de « je », et par le recours au collage, qui induit un phénomène de surénonciation (que nous avons décrit plus haut lorsque nous analysions *Antéfixe de Françoise Peyrot* et *Poème commençant : « l'arbre le temps... »*). Ce dernier trait concerne *Une extraordinaire aventure* *Une aventure extraordinaire*. Nous n'énumérerons pas les textes qui présentent, en tout ou en partie, ces caractéristiques. Nous nous contenterons ici de décrire quelques tendances remarquables.

Contre l'énonciation lyrique de la poésie élégiaque traditionnelle, une parade peut consister à adopter les modalités énonciatives d'autres genres littéraires, tels que le roman à narrateur externe ou l'essai. Certains textes comportent une dimension narrative plus ou moins marquée : c'est le cas d'*Overdose*, bien sûr, qui est sous-titré « roman » et se présente comme un micro-

²²¹ On voit donc à quel point les modalités syntaxiques et les modalités énonciatives de ces textes sont liées : l'asyntaxisme n'est pas gratuit ; il contribue à construire le simulacre d'un sujet absent.

polar, mais aussi, de manière moins ostentatoire, d'*Itinerrer*, de *La Guerre commence*, de *Noire : Barricadenplein* et de la dernière page d'*Une Fable pour qui*. D'autres textes confinent au micro-essai, et font un large usage du présent de vérité générale ou de description : cette observation vaut pour *La Ligne*, *Le Timbre-poste* et *Alors, vient*. La première personne n'est pas totalement absente de ces deux derniers textes, mais l'investissement subjectif n'y outrepassé pas les limites autorisées par le discours de la philosophie et des sciences humaines : « je » et « nous » s'y posent comme les instances assurant l'expression textuelle d'une pensée.

Une deuxième parade peut consister à mettre en scène un sujet vide ou aporétique : certains textes, sans renoncer à l'énonciation-discours, introduisent un « je » qui n'a de cesse de se nier lui-même ou d'énoncer sa propre impossibilité. Le cas le plus exemplaire est celui de *Phrase*, où les pronoms personnels sont systématiquement associés à une isotopie de la négativité : « en toi, c'est ailleurs » ; « laisse vieillir en toi, et décliner / ce qui n'a pas eu lieu » ; « nous sommes / incontestablement désertés » ; « cet exode, plutôt, qu'à peu près nous sommes ». Le cas du *Sextant* est proche : Richard maintient certaines caractéristiques du discours lyrique (notamment les apostrophes), mais, à travers la métaphore du sextant, il présente le sujet comme étant son propre angle mort, comme étant le seul « lieu » insituable, donc, en fin de compte, inhabitable²²² (« je suis à la tangence des néants », « Le non lieu du sujet. Du sujet visant. À être. »). Dans les passages en italiques d'*Aître* et dans *Rose-déclic*, on observe une variante plus subtile de ce mécanisme de négation du sujet : Roudaut et Fourcade pastichent le discours lyrique, en en caricaturant les propriétés formelles (expression à la première personne, apostrophes, « ô » vocatif, exclamations, lexique affectif, etc.) mais en le privant de toute substance. Lit-on, dans *Aître*, la plainte d'une amante – fictive ou réelle –, ou bien la complainte amoureuse en tant que discours codifié²²³? Quant à *Rose-déclic*, s'il y est question de « ma vie » et si l'on y lit à trois reprises « je les aimais », il est probable que le « je » y soit aussi inconsistant que la « rose » à laquelle il s'adresse : sujet vide, conventionnel, s'adressant à un objet tout aussi vide et conventionnel, comme deux pôles d'un discours creux dont il s'agit de dénoncer le simulacre de transitivité.

²²² De manière très significative, Richard associe l'habitabilité à l'horizon : « Seul l'horizon est habitable. » D'un point de vue phénoménologique, l'horizon a ceci de particulier qu'il dépend du sujet (il n'y a d'horizon que par rapport au sujet qui le perçoit) tout en étant *absolument* extérieur au sujet (aucune intersection n'est possible entre le « lieu » du sujet et celui de l'horizon). Par conséquent, dire que « seul l'horizon est habitable » revient à dire que le seul vrai lieu se situe en dehors du sujet, donc à nier le sujet tout en l'affirmant.

²²³ Le recours à une langue imitant un état ancien du français nous conforte dans l'hypothèse du pastiche.

Lorsque, malgré tout, les traces d'un sujet subsistent, ce dernier est souvent dépouillé de tout psychisme et de toute biographie et réduit à une instance percevante (un corps) ou parlante/écrivante (un locuteur/scripteur).

L'instance percevante peut être entièrement tournée vers l'extérieur : peau soumise au contact d'un pigeon (« pores de ma peau / à fouiller à chatouiller à sucer à lécher ») et œil qui se consacre à la contemplation de cet oiseau urbain (à voir / à travers les rideaux sur la corniche ») dans *Sur la place, vol* ; corps qui ne se définit que par rapport à un autre corps, et que l'on ne devine par conséquent qu'en négatif dans « *L* » ou « *t'aimer* » (« Si près de toi. ») ; pur regard qui ne se signale que par la présence de déterminants et de pronoms démonstratifs et d'une isotopie du visuel dans *Peinture pour Raquel* (« Ce changement / d'une même couleur », « Mots suspendus // à ceci »), *Héloïse* (« Je regardai », « rendre les ténèbres visibles », « Vue éblouie », « Il semble que cet air est celui qu'elle a respiré ») et *Le Wood* (« ce gazon », « dans ces bois », « Le bois a deux visages »). Il arrive aussi que l'instance percevante soit complètement tournée vers l'intérieur du corps : les deux livres de Jean Tortel fournissent la meilleure illustration de cette énonciation « endoscopique »²²⁴, marquée par une attention aux soubresauts qui agitent l'organisme du locuteur (« saignement », « ulcère », « secousse », « brûlure » dans *Spirale interne* ; « L'intérieur est le lieu », « Circule à travers », « Une fissure », « Une artère / s'enflamme un peu », etc., dans *Cela se passe*).

L'ouvrage qui met en scène de la manière la plus spectaculaire la figure du « scripteur » est sans nul doute *Suite : biographie*. Ce texte se conçoit comme un « bio-graphie » au sens strict, c'est-à-dire comme un « vivre-écrire », un acte d'écriture où le « je » n'existe que comme sujet de cet acte, et s'instancie donc *par* lui : chez Roger Laporte, le « je » n'a lieu qu'en tant que l'écriture a lieu ; *Suite : biographie* est un livre où « l'auteur n'en [sait] réellement pas plus que le lecteur²²⁵ ». Les traces d'un sujet-scripteur ou d'un sujet-locuteur sont également présentes dans *Overdose* (« notre roman »), *La plus fragile* (« Les mots sont plus / des sables mouvants que de la pierre / il me faut donc les comprimer / les pétrifier en faire du granit »²²⁶), *Temps de*

²²⁴ Nous empruntons cette expression à Catherine Soulier, qui parle de « poésie/endoscopie » à propos de *Spirale interne*. Cf. Soulier Catherine, « "L'intérieur est le lieu". Poésie/endoscopie » [en ligne], dans *Études françaises*, 2004, n° 40/3, p. 65-78, mis en ligne le 20 décembre 2004, consulté le 15 mars 2022. URL: <https://www.erudit.org/en/journals/etudfr/1900-v1-n1-etudfr834/009736ar/>. Signalons que, chez Jean Tortel, l'auto-attribution de perceptions internes est rarement explicite: c'est l'herméneute qui a la charge de supposer que les perceptions énoncées sur un mode descriptif sont à attribuer à l'instance qui les énonce.

²²⁵ Hocquard et Lévy, 2020 [1986], p. 364.

²²⁶ Juliet poursuit en écrivant : « puis y tailler ce que je suis ». Il semble donc que le « je » qui parle dans *La plus fragile* dépasse sa fonction d'instance écrivante. Néanmoins, si sujet lyrique il y a, c'est un sujet lyrique en puissance : il n'est question, dans *La plus fragile*, que du travail d'écriture.

parole (« mes paroles ne passeront pas je dis mes paroles passeront »), *La Reprise* (« une phrase [...] m'échappe », « j'ai parlé bas », « c'est l'acier d'une plume / que le travail encrasse / quand je pèse mes mots ») et, plus discrètement, *Abréviations usuelles* (« *assujettis ?* – au rythme de phrasé de la langue », « usufruitiers de symboles »²²⁷).

Ces deux modalités énonciatives – le sujet-corps et le sujet-locuteur/scripteur – ne sont pas incompatibles. Certains ouvrages les fusionnent, et mettent en scène un « corps écrivant » ou un « corps parlant » : ces textes insistent sur la corporéité des actes d'écriture et d'élocution, en recourant au champ lexical du corps pour les suggérer par métonymie (« main », « bouche », « lèvres », « langue », « larynx »). Cette observation s'applique à *Des deux mains* (« Le vocable sépare la main, de la main qui le forme. », « La plume entrouvre la main. », « Écrit-on avec le sang du vocable mêlé au sien ? »), *Laile sous lécrit* (« les lèvres jettent nos paroles », « et moi / voyant tout à coup ma table / mon papier / ma main ») et *Nœud* (« la chose même / pour tout mot / au bord des lèvres », « serrant l'informulé // entre bouche et larynx / au risque de quelle rupture / entre soi et soi »).

Quelques textes s'écartent du patron énonciatif, et maintiennent un sujet « lyrique », c'est-à-dire doté non seulement de la faculté de percevoir et de parler, mais aussi d'éprouver des affects, de penser et de se projeter dans une temporalité (remémoration du passé, anticipation du futur). Parfois, ce sujet subsiste seulement à l'état de fragments ténus, et se fond dans une énonciation globalement « objectiviste » : c'est le cas dans *Itinerrer* (« Je haïssais en lui ce mot et son visage, son souffle et son corps »), *La Guerre commence* (« c'est moi confondu dans le deuil »), *Blanc & hors blanc* (« j'aime la neige », « notre petite (chien) blanche »), *Cela se passe* (« mémoire », « Ce qui s'énerve à se démanteler / Qui se plaît encore avec soi-même », « Le souffle incertain prépare / je ne sais quoi »²²⁸) *Le Dit des lacs* (« A ton cou A.M. une rivière », « H.L. », « Glaciale en ton chemisier de voyante qui naguère AMORÇA MON hiatus »²²⁹), « *L* » ou « *t'aimer* » (« t'aimer », « L »²³⁰) et *Les Marcs d'or* (« Les Marcs d'or », « j'y pensais », « je

²²⁷ « *assujettis* » et « *usufruitiers* » se rapportent probablement à un « nous » implicite : « [nous sommes] *assujettis* [...] au rythme de phrasé de la langue » ; « [nous sommes] *usufruitiers* de symboles ».

²²⁸ Le sujet mis en scène dans *Cela se passe* est globalement un sujet-corps, mais c'est un corps associé à une conscience aiguë du temporel et aux affects qui y sont liés.

²²⁹ Il s'agit manifestement d'allusions autobiographiques : A.M. sont les initiales d'Anne-Marie, prénom de l'épouse d'Hubert Lucot (dont les initiales sont H.L.). Si cette composante « personnelle » et « intime » est fragmentaire et dissimulée par les initiales (qui ne trompent aucun des lecteurs avertis de Lucot, comme l'étaient probablement les premiers lecteurs du *Dit des lacs*), elle n'en est pas moins présente.

²³⁰ On peut se demander si le « L » final n'est pas l'initiale de Liliane (Giraudon), poétesse et cofondatrice de *Banana Split*, avec laquelle Deluy a eu une aventure amoureuse.

peins », « moi je vais dormir »²³¹). Dans d'autres textes, à la dimension autobiographique claire, le « sujet lyrique » est davantage assumé. C'est ce qui se produit dans *Mê*, où l'on retrouve les éléments observés dans *Le Dit des lacs*, mais plus explicitement reliés à l'univers subjectif de l'énonciateur : « A.M. = Anne-Marie, épouse et amour-passion d'H.L. » ; « L'ai-je dévorée A.M. ? / Et si un jour vraiment je voyais sa vie telle que je la vois Elle, presque chaque toute chose période passage ma vie ». Le texte de Lucot est un « autobiogre » (pour reprendre le titre d'un de ses livres, auquel il est fait allusion dans *Mê*), c'est-à-dire moins l'exposé construit d'une existence singulière qu'un magma verbal qui se nourrit d'éléments autobiographiques et lyriques, qui se trouvent condensés et mêlés à d'autres éléments : en d'autres termes, *Mê* est, sur le plan énonciatif, l'exact opposé de *Suite : biographie*, parfait exemple de « radotage » (le mot est de Laporte) ne se nourrissant que de lui-même. Proche de *Mê*, *Ce qui te reste de Bry-sur-Marne* assume pleinement l'énonciation-discours et l'ancrage autobiographique : Bénézet est bien né à Perpignan (« Vers ma naissance. Perpignan plombée par un ciel de février. »), a bien passé une partie de son enfance à Bry-sur-Marne et y est bien revenu par après (« Après. Je suis revenu à Bry-sur-Marne. »)²³². Enfin, deux textes nous semblent ressortir d'un « objectivisme lyrique » : *Noire : Barricadenplein* et *Survie*. Ces livres ont en commun de mettre à distance le « je » – Venaille écrit à la troisième personne, Collobert pratique un asyntaxisme total où le pronom « je » est systématiquement utilisé en emploi autonymique – tout en exposant une intériorité angoissée, un paysage mental oppressant (on rencontre dans *Survie* les mots « angoisse », « peur », « bombes », « souffrance », et dans *Noire* :

²³¹ Si l'on en croit Marcelin Pleynet, « *Les Marcs d'or* sont un lieu-dit où [Nivollet] a passé son enfance » (Pleynet Marcelin, « Un lieu-dit *Les Marcs d'or* » [en ligne], dans *Le Sac du semeur*, n° 2, mis en ligne le 12 avril 2017, consulté le 15 mars 2023, URL : <https://lesacdusemeur.wordpress.com/un-lieu-dit-les-marcs-dor/>). Une rapide recherche sur Google Maps confirme qu'il existe un lieu-dit ainsi nommé dans l'agglomération de Dijon, ville natale de Nivollet. Quant à l'énoncé « je peins », il est difficile de ne pas y voir une allusion à l'activité picturale de Nivollet. Par petites touches impressionnistes, un « sujet » se dessine, assimilable à l'auteur.

²³² Pour saisir tous les enjeux énonciatifs de *Ce qui te reste de Bry-sur-Marne*, il faut s'intéresser à l'épitéxte. Le poème de Bénézet a fait l'objet d'une adaptation radiophonique, diffusée pour la première fois le 4 décembre 1978 sur France Culture, dans le cadre de l'émission *Les nuits magnétiques*, présentée par Alain Veinstein. En amont de l'émission, Bénézet s'est rendu à Bry-sur-Marne armé d'un appareil photo et d'un magnétophone, et y a enregistré ses échanges avec les passants qu'il a rencontrés. Il a en outre enregistré une conversation avec sa mère au sujet des photographies prises à Bry-sur-Marne. Cette conversation est chargée de réminiscences, notamment à propos de la maison évoquée dans le poème. Le montage de l'émission entremêle la lecture du texte et ces différents enregistrements. *Ce qui te reste de Bry-sur-Marne* a donc, dès 1978, soit peu après sa parution, servi à Bénézet de prétexte à une mise en scène radiophonique de soi. (L'émission peut être réécoutée à l'adresse suivante : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/nuits-magnetiques-ce-qui-te-reste-de-bry-sur-marne-1ere-diffusion-04-12-1978-3917903>.)

Barricadenplein « angoisse », « de sérieuses envies de scalper ses contemporains », etc.) dont on peut faire l'hypothèse qu'il se rapporte à l'énonciateur²³³.

5.5.7. Analyse des modalités herméneutiques

On sait désormais que la « littéralité » d'un texte est moins une question de *nature* que de *degré*, et que par conséquent il s'agit moins pour l'herméneute de distinguer les textes « littéraux » des textes « figuratifs » que d'évaluer *dans quelle mesure* un texte met en crise la figuration, entendue comme représentation textuelle d'un hors-texte. Deux « tests » permettent de mener à bien cette investigation : le test de réflexivité et le test de paraphrasabilité. Plus un texte est réflexif, plus il parle de lui-même, moins il parle du monde extérieur, plus il est littéral : le repérage des énoncés réflexifs, c'est-à-dire référant aux propriétés internes et aux conditions de production du texte dont ils sont issus, est donc un préalable nécessaire à l'interprétation d'un corpus comme le nôtre. Moins un texte est paraphrasable, moins son référent est identifiable, moins ce texte se prête à un travail de pénétration herméneutique, et plus ce texte nous invite à nous satisfaire du sens immédiatement accessible, voire de sa pure matérialité phonique et/ou typographique : la paraphrasabilité d'un texte étant fonction de sa cohérence discursive, on peut tirer argument de l'asyntaxisme, du manque d'isotopies et/ou de connecteurs logiques pour proposer une lecture littérale.

Les textes de ce sous-corpus présentent souvent un degré plus ou moins élevé de réflexivité. L'exemple le plus parfait d'autotélisme est incontestablement *Suite : biographie*, ce « vivre-écrire » qui ne dit que ce qu'il fait et ne fait que ce qu'il dit, mais plusieurs autres textes ne font à peu près que parler d'eux-mêmes. C'est le cas de *Nœud*, dont la première phrase énonce son inchoativité (« le premier mot / comme objet // la chose même / pour tout mot // au bord des lèvres ») et dont les dernières phrases sont placées sous le signe du « dénouement » et du silence (« une sombre histoire / des mots pour dénouement // se rendre à l'évidence // taire / un lot d'impostures »). C'est le cas aussi de *Rituel*, description d'un « rituel d'écriture » s'ouvrant par un énoncé proclamant sa propre existence : « existe, irréfutable, une écriture ». Le texte de *Laude*, qui fait un large usage du blanc, dit sa dispersion, parfois sur un mode métaphorique (« ainsi desquamerait la lèpre // éparse »), et envisage cette dispersion comme prélude d'une disparition (« elle abolit son énoncé », « un feu quasi éteint », « le rituel : / transfert de l'écriture / aux lois de son invisibilité »). Sur un mode plus narratif, la dernière page d'*Une Fable pour*

²³³ Dans le cas de *Survie*, cette hypothèse est confortée par la connaissance du contexte : Danielle Collobert s'est suicidée peu après la parution de ce livre (ce qui éclaire le sens d'énoncés tels que « assez assez / exit »).

qui confère un sens à l'ultra-fragmentation qui régnait jusque là dans le texte : « avec leurs bâtons qui n'aiment pas l'eau, ils viennent ceux qui émiettent le monde, et ferrant à chaque coup une tête, dépeignent l'alphabet pour, une à une, arracher les lettres ». *Suite A...* se pose d'emblée comme support, comme espace d'autodescription : « ce cahier ne peut être que le signe de la parenthèse ; deux arcs opposés tendus par un blanc central ». *Overdose* peut être lu comme un « métaroman » : à la narration codée de la première partie répond le « scénario exégétique d'*Overdose* », qui la décode et la commente. Quant à *La Reprise*, ce texte ne fait que dire son incapacité à *dire* : « une phrase cède / la nuque // pèse / sur la main // pèse et m'échappe » ; « mais c'est l'acier d'une plume / que le travaille encrasse / quand je mâche mes mots ». On trouve une forme plus indirecte de réflexivité totale dans *Aître*, livre qui n'est en somme – cas de figure déjà observé dans *L'Introduction de la pelle* – qu'une métaphore de lui-même. Roudaut compare le livre à un « tombeau », une « crypte », un espace à jamais séparé du monde des vivants ; deux monologues – le monologue plaintif et conventionnel d'une amante endeuillée et le monologue d'une voix d'outre-tombe, sans visage, sans origine – s'entrecroisent sans jamais se rencontrer, car ils sont séparés par un gouffre infranchissable, un seuil fatal, un « âître ». Roudaut ne laisse planer aucune ambiguïté sur le caractère métaphorique de son texte : « le lecteur, promeneur, demeure hésitant à descendre ligne à ligne dans le tombeau du livre ». D'autres textes présentent une réflexivité plus discrète, plus diluée : allusions aux conditions matérielles de l'écriture dans *Mê* (« Mê a été écrit très rapidement, en quelques à-coups, dans une période de forte chaleur climatique, sur Paris [...] Écriture quasi automatique. »), dans *Des Deux mains* (« Une main suffit au livre. », « La plume entrouvre la main. ») et dans *Laile sous lécrit* (« et moi / voyant tout à coup ma table / mon papier / ma main ») ; allusions au livre en lui-même, à ses propriétés plastiques ou discursives, dans *Temps de parole* (« pas de ponctuation », « je dis mes paroles passeront avancée _____ obstinato »), *Où les figures s'attardent* (« où / les figures / s'attardent », « une main / efface / une couleur »²³⁴), *La Guerre commence* (« le livre est trop noir trop encombré de morceaux de mots », « l'enfant dérobo sa pensée des mains naines, celles qui fabriquent la fiction »), *Ce qui te reste de Bry-sur-Marne* (« Le récit manquait. Même après. Des fragments comme des pierres. »), *Cela se passe* (« Quelques syllabes découpèrent / Le sommeil trous en vain »), *Peinture pour Raquel* (« Mots suspendus / à ceci », « Fin de mot »), *Rose-déclit* (« j'appuye d'instinct

²³⁴ « où / les figures / s'attardent » peut faire référence aux fragments de texte dispersés sur la page, qui seraient autant de « figures » qui « s'attarderaient » dans cet espace dédié à la blancheur. « une main / efface / une couleur » peut évoquer le travail de dépouillement opéré par Raquel, qui, par ses interventions, met en valeur le blanc de la page.

j'appuie sur la pédale pour une lecture plus vite »²³⁵, « Je réfléchissais en même temps que je dansais à quand la rose cessera d'émettre le récit qu'elle ne peut commencer ») et la première page d'*Abréviations usuelles* (« Un mot pour un autre pour une chose pour une autre »).

Parmi les textes réflexifs présents dans ce sous-corpus, il faut, nous semble-t-il, distinguer ceux qui sont proprement métatextuels – que nous venons de citer – de ceux qui possèdent une portée métalinguistique, métascripturale ou métapoétique : les premiers réfèrent à eux-mêmes, et peuvent donc faire l'objet d'une approche littéraliste, tandis que les seconds réfèrent, de manière plus générale, au langage, à l'écriture ou à une poétique. Certains textes se présentent comme de véritables « arts poétiques » : il en va ainsi de *La plus fragile*, où Charles Juliet appelle de ses vœux une langue *juste*, capable de « palper l'être », de « ne pas trahir », mais aussi des deux dernières pages d'*Abréviations usuelles*, où Michel Deguy exhorte à faire s'entrechoquer le langage et le réel, à « tâter de langage le front ligneux du monde qui fait du bruit ». Dans *Laile sous écrit* – certes pas entièrement exempt de métatextualité – Bernard Noël médite sur les liens qui unissent le langage au sujet et au monde ; dans *Alors, vient*, Jean-Louis Schefer s'interroge sur la possibilité d'une langue sans origine, qui préexisterait à ses locuteurs. Cependant, la frontière entre le métatextuel et le métalinguistique ou le métascriptural est quelquefois très floue. Le cas le plus emblématique est celui de *La Ligne*, réflexion sur la convention d'écriture qui veut que « l'œil [quitte la ligne] à droite pour reprendre à gauche langue avec sa suivante ». Le texte de Frémon applique *de facto* cette convention ; par conséquent, il peut être reçu comme une description *en temps réel* du processus de lecture auquel il nous contraint, expérience littérale s'il en est. Dans un registre proche, *Phrase* et *Le Sextant* se présentent comme des méditations sur l'aporie du sujet, mais du fait de leurs modalités énonciatives – tous deux, nous l'avons vu, mettent en scène un « je » vide, qui se dénonce en même temps qu'il s'énonce – ce qu'ils disent du sujet en général réfère aussi à leur fonctionnement discursif propre.

Le degré de paraphrasabilité des textes de ce sous-corpus est très variable. S'il est rare qu'un texte puisse faire l'objet d'une reformulation précise, il est tout aussi rare que l'on ne puisse pas proposer d'hypothèse quant à son thème (« de quoi ça parle ? »). La forme la plus prononcée de non-paraphrasabilité concerne *Une extraordinaire aventure Une aventure extraordinaire*, cas de « discours exposé », de discours qui se donne à lire comme discours : Cadiot assemble des

²³⁵ On sait que, pour Fourcade, l'écriture est indissociable de sa mise en voix. C'est sa lecture à haute voix du manuscrit de *Rose-déclic*, durant laquelle Fourcade a adopté un débit robotique, qui a convaincu Paul Otrachovsky-Laurens de le publier (cf. Lang, 2021, p. 249). Ici, la réflexivité de l'énoncé tient donc à son caractère oralisable.

énoncés prélevés dans des manuels de grammaire pour nous donner à entendre le *bruit* des formules conventionnelles, la vacuité insignifiante du discours normé. Son texte ne parle « de » rien, il *parle* ; il est *de la parole*. On peut faire de *Temps de parole* une analyse assez proche. La non-paraphrasabilité du texte de Minière ne s'explique pas, comme chez Cadiot, par le recours au cut-up, mais par l'extrême incohérence du discours, qui juxtapose arbitrairement des mots, des syntagmes, des phrases sans lien les uns avec les autres : *Temps de parole* est un simple flux textuel, une logorrhée sans autre fin que celle d'occuper le « temps de parole » qui lui est octroyé, un martèlement rythmé de mots qui résonne et ne signifie presque rien, à la manière de ces percussions auxquelles il est fait plusieurs fois allusion dans le poème (« *drums* », « peau tendue », « tablas »). Le cas de *Rose-déclat* est un peu plus complexe. Il n'est pas interdit de lire le texte de Fourcade comme un poème lyrique rendant hommage aux roses, mais le caractère extrêmement conventionnel et creux du sujet (« je ») et de l'objet du poème (« la rose »), combiné au travail sur les registres de langue – Fourcade mêle sans cesse registre soutenu, poétique, et registre bas, prosaïque – contribue à focaliser l'attention sur le *ton*, davantage que sur le sens : un ton qui parodie le lyrisme tout en le sabotant²³⁶. Comme l'écrit Abigail Lang, « Fourcade conçoit « la nécessité d'une musique sans thème » d'un poème décentré où « tout se dilate et va vers les bords », à l'image de l'all-over des expressionnistes abstraits²³⁷ ». Enfin, le texte de *Où les figures s'attardent* se donne à *voir* plus qu'il se donne à *lire* : les fragments textuels se contentent d'être là, sur la surface de la page, au même titre que les collages de Raquel.

Les autres textes – pour discontinus que soient beaucoup d'entre eux – sont tous plus ou moins paraphrasables²³⁸. On peut lire *Itinérer* comme le bref récit d'une rencontre, dans un train ou sur un quai de gare, entre deux personnages qui auraient échangé des paroles creuses avant de se séparer ; *Overdose*, en dépit de sa dimension métatextuelle, comme un court roman policier ; *Mê* et *Le Dit des lacs* comme des flux de réminiscences autobiographiques, dominés par la figure obsessionnelle d'Anne-Marie, la femme d'Hubert Lucot ; *Sur la place, vol* comme la description fragmentaire de pigeons dans un cadre urbain (une place par exemple) ; *La Guerre commence* comme une évocation de la mort, une plongée dans les angoisses enfantines ; *Ce qui*

²³⁶ On peut également lire ainsi les passages en italiques d'*Aître* (même s'ils s'intègrent par ailleurs au dispositif métaphorique global du livre, que nous avons décrit plus haut).

²³⁷ Lang, 2021., p. 270.

²³⁸ À l'exception peut-être de *Blanc & Hors blanc*, où l'asyntaxisme se combine à une terrible carence d'isotopies. Que peut bien vouloir dire une formule telle que « courir vers le marbre / dès l'aube des boules » ? Nous laissons à des exégètes plus talentueux le soin de suggérer des pistes interprétatives. Le texte de Lamarche-Vadel nous apparaît singulièrement *opaque* (et non *hermétique* : s'il existe un « sens caché », nous ne voyons pas quels éléments nous permettraient de le décrypter).

te reste de Bry-sur-Marne comme le récit discontinu d'un retour sur les lieux de l'enfance, où les sensations présentes se mêlent aux souvenirs ; *Spirale interne* et *Cela se passe* comme une figuration de l'expérience douloureuse de la déchéance physique ; *Noire : Barricadenplein* comme une forme de monologue intérieur « objectiviste », comme le récit d'une nuit d'angoisse où se bousculeraient dans l'esprit du sujet des images mentales à teneur urbaine, sexuelle ou mortuaire²³⁹ ; *Survie* comme un cri de détresse, comme l'expression saccadée d'une souffrance psychique et physique insoutenable ; *Contrechant* comme une juxtaposition de « visions » parfois surréalisantes²⁴⁰ ; « *L* » ou « *t'aimer* » comme l'évocation impressionniste d'un séjour à la mer avec la femme aimée ; *Peinture pour Raquel* comme une méditation²⁴¹ autour de la peinture de Raquel, où le dépouillement verbal répond au dépouillement pictural ; *Héloïse* comme l'évocation vague, mi-narrative mi-descriptive, d'un lieu lié aux amours d'Héloïse et Abélard, ou de sa représentation picturale ; *Les Marcs d'or* comme une succession de réminiscences fragmentaires liées à un lieu d'enfance ; *Le Wood* comme l'évocation, confinant à la méditation voire à la rêverie²⁴², d'une marche en forêt ; *Le Timbre-poste*, enfin, comme une sorte de « sémiotique du timbre-poste », dont le ton n'est pas sans rappeler celui des *Mythologies* de Roland Barthes²⁴³.

5.5.8. Conclusion

Ce vaste sous-corpus composé de livres dont les auteurs sont issus d'une multitude d'horizons est marqué, sans surprise, par une plus grande variabilité esthétique que les sous-corpus

²³⁹ Lénaïg Cariou propose de voir dans *Noire : Barricadenplein* le récit d'une rencontre avec une prostituée (cf. Cariou, 2020). Si cette interprétation n'est pas à écarter, en raison de la très prégnante isotopie du sexuel et du sordide, nous pensons pour notre part que les allusions sexuelles présentes dans le texte de Venaille sont à situer dans un cadre plus vaste. Le texte s'ouvre sur l'évocation d'une chambre d'hôpital (« *Il demanda aux infirmières de rester dans la chambre et l'on ne parla plus que de choses insignifiantes* ») et l'écoulement de la prose est régulièrement interrompu par des encarts mentionnant une heure de la nuit (« minuit vingt », « 1 heure 30 », « 3 heures 15 », « 4 heures moins vingt », « juste 6 heures » et « 7 heures moins le quart »), suggérant la présence d'une horloge ou d'un réveil. En outre, les évocations sexuelles se mêlent à d'autres évocations qui semblent n'entretenir aucun rapport direct avec elles (réminiscences enfantines, etc.). Tout cela ressemble davantage au flux de conscience d'un homme alité et peut-être malade qu'au récit, même hallucinatoire, d'une nuit de débauche.

²⁴⁰ Grandmont n'hésite pas à produire des associations étonnantes : « des camions / fous qui fonçaient dans les étoiles » ; « les sources : escaliers / et les ronces : fenêtres » ; « ouvrant l'horloge / d'une veine ».

²⁴¹ Cette méditation est parcellaire et semble accompagner l'acte d'observation du sujet (cf. notre analyse énonciative).

²⁴² La figure mythique des « guerriers », puis celle, historique, d'Aristote, surgissent comme par association d'idées, comme si soudain le texte, jusque là essentiellement placé sous le signe du dehors, évoluait vers une forme d'introspection : « la terre se pèle et s'écorche / sous le pas redoublé et furieux des guerriers » ; « Aristote choisit dans le Lycée un lieu / où il y avait de belles rangées d'arbres ». Est-ce à cette dialectique de l'extérieur et de l'intérieur, du bois vu et du bois déclencheur de pensées et d'images mentales, que fait référence la phrase « le bois a deux visages et parfois les deux se confondent » ?

²⁴³ L'extrait suivant est assez éloquent de ce point de vue : « Jamais autant que dans le timbre, le référent n'affiche sa vanité : l'image sur le timbre, quelle qu'elle soit (d'où sa prodigieuse prolifération), dit toujours la même chose : « Ça va communiquer. C'est garanti. Par la loi. » »

précédemment analysés, même si, pour chaque critère, le taux de conformité au « patron » demeure élevé, voire très élevé. On peut légitimement se demander si, au-delà des incontournables idiosyncrasies, plus ou moins prononcées selon les auteurs, il existe des facteurs susceptibles d'expliquer la variation à un niveau supra-individuel. Le facteur générationnel ne semble pas pertinent : les trois « vétérans » de la nébuleuse d'Orange Export Ltd. (Jean Tortel, Edmond Jabès et Jean Laude), au moment où ils publient dans cette maison d'édition, pratiquent une esthétique très proche de celle du noyau. À l'inverse, Hubert Lucot et Mathieu Bénézet, qui sont pourtant apparus sur la scène littéraire au même moment que les poètes du noyau, écrivent très différemment d'eux. Le facteur socio-professionnel est à peine plus concluant : s'il est vrai que Sojcher, Roudaut, Schefer et Richard, tous davantage liés au monde universitaire qu'au monde proprement poétique, s'écartent chacun à leur manière de la poétique modèle, seules les spécificités de l'écriture de Schefer et de Richard, redevables des tournures de la prose théorique des sciences humaines, peuvent s'expliquer par ce facteur. Une lecture attentive des textes des auteurs non francophones, que nous avons renoncé à analyser dans le cadre de ce mémoire, révélera peut-être une influence du facteur culturel. Cette hypothèse n'est pas déraisonnable : un écrivain écrit par rapport (c'est-à-dire *avec* et *contre*) la tradition littéraire au sein de laquelle il émerge. Les poètes français des années 1970 s'inscrivent dans la postérité du surréalisme français, et doivent composer avec le contexte du *linguistic turn* qui trouve son expression littéraire dans le textualisme telquelien, tandis que leurs homologues américains s'inscrivent dans la postérité de l'objectivisme de William Carlos Williams, Zukofsky et Reznikoff. Il reviendra à d'autres critiques de mener cette enquête.

5.6. Conclusion : une invention collective ?

5.6.1. Une communauté d'écriture ?

Nous sommes désormais en mesure d'examiner à nouveaux frais notre question de départ : la production d'Orange Export Ltd. est-elle le fruit d'une invention collective ? Autrement dit, au-delà d'une communauté d'écrivains, a-t-on vu se constituer dans l'atelier de Malakoff une communauté d'*écriture* ?

Cette question appelle assurément une réponse nuancée. La naissance d'Orange Export Ltd. ne s'est accompagnée d'aucune déclaration manifestaire ; les poètes d'Orange Export Ltd. n'ont

jamais revendiqué leur appartenance à une esthétique commune. Au contraire, les déclarations *a posteriori* d’Emmanuel Hocquard insistent sur l’absence de groupe et de dogme esthétique :

« Nous savions certes ce que nous voulions et ce que nous ne voulions pas. Mais sans unanimité, sans dogmatisme ni stratégie de groupe. [...] Les chapelles, ou ce qui en restait, ça nous amusait de loin, mais ça ne nous concernait pas vraiment. [...] Je crois pouvoir dire, avec le recul, que non seulement Orange Export Ltd. n’a pas été une chapelle, ni au service d’aucune chapelle, mais que ça a été tout le contraire.²⁴⁴»

Cependant, notre analyse des publications d’Orange Export Ltd. a révélé l’existence d’une véritable *cohérence* esthétique, qui ne se limite pas à une ressemblance vague entre les textes, mais se traduit par la récurrence, et souvent la coprésence, de traits formels, syntaxiques, lexicosémantiques, énonciatifs, herméneutiques et plastiques. Moyennant un effort d’abstraction, nous avons montré que des faits de discours épars ressortissaient en réalité d’un même « patron ». En additionnant les différents « patrons » que nous avons mis au jour, nous sommes parvenu à définir la « poétique modèle » d’Orange Export Ltd., autrement dit l’archétype esthétique à l’aune duquel chaque livre de notre corpus peut être situé.

À la question « y a-t-il invention collective ? », nous répondrons donc que la production d’Orange Export Ltd. s’échelonne entre un pôle « positif » et un pôle « négatif », un pôle de compatibilité *maximale* à la poétique modèle et un pôle de compatibilité *minimale* (et non de compatibilité *nulle*). Certains poètes développent bel et bien ce qui s’apparente à une « poétique collective » susceptible d’être décrite en termes positifs (minimalisme formel, discontinuité syntaxique, recours à un lexique tendanciuellement abstrait, régime énonciatif objectiviste, régime herméneutique littéraliste). Cette poétique « positive » est loin d’être négligeable ou minoritaire : elle est à l’œuvre dans la grande majorité des publications du « noyau » d’Orange Export Ltd. et dans d’assez nombreuses publications de la « nébuleuse ». À l’autre bout du spectre, on trouve des textes qui n’ont à voir qu’assez lointainement avec cette poétique. C’est le cas de *Noire : barricadenplein*, qui partage avec les textes du « noyau » la discontinuité syntaxique, mais pas le minimalisme formel (c’est de la prose dense), le lexique dépouillé et abstrait (Venaille emploie un lexique volontiers concret et précis) ni le régime herméneutique littéraliste (la cohérence discursive rend possible la paraphrase), et seulement partiellement le régime énonciatif objectiviste (Venaille, nous l’avons vu, est un « objectiviste lyrique »). Ces textes ont en commun ce qu’ils rejettent ; s’ils ressortissent d’une poétique commune, c’est une poétique qui ne peut être décrite que négativement, par opposition à un autre paradigme

²⁴⁴ Hocquard et Lévy, 2020 [1986], p. 10.

esthétique collectivement considéré comme un repoussoir (la poésie lyrique « traditionnelle », dont la manifestation archétypale serait l'élégie en vers réguliers²⁴⁵). Hocquard a résumé cette idée en une formule lapidaire : « On était d'accord contre.²⁴⁶»

Dans un article de 2004 qui fit quelque bruit, Nathalie Quintane défend l'idée que le champ poétique français post-avant-gardiste se structure autour de deux grands paradigmes irréconciliables : les tenants d'un retour au lyrisme traditionnel (qu'elle baptise les « couillons ») et les tenants d'une poésie expérimentale, indissociable d'un travail critique sur la langue (les « monstres »)²⁴⁷. Cette analyse a beau être caricaturale et orientée, elle a le mérite de nous aider à comprendre comment des écritures en apparence très différentes peuvent trouver un terrain d'entente *minimal*, et se retrouver côte à côte au sein du catalogue d'une petite maison d'édition telle qu'Orange Export Ltd. Pour éloignés que soient leurs textes, Anne-Marie Albiach et Franck Venaille s'inscrivent tous deux au sein du second paradigme. Avec Nathalie Quintane, nous dirons que tous les auteurs d'Orange Export Ltd. sont des « monstres » et combattent, chacun à leur manière, la poésie des « couillons ».

5.6.2. Des étiquettes creuses... ou mal employées ?

Il nous est également permis de porter un regard neuf sur les diverses catégories utilisées par la critique pour désigner la production des poètes qui circulent autour d'Orange Export Ltd. Une certaine confusion règne à leur propos. Elles sont multiples, semblent parfois interchangeables, si bien que l'on finit par ne plus trop savoir à quelle réalité textuelle elles réfèrent, et que l'on est tenté de n'y voir que des étiquettes creuses, utilisées par simple commodité heuristique pour embrasser d'une seule formule des écritures contemporaines lointainement apparentées²⁴⁸.

²⁴⁵ On se reportera aux nombreuses réflexions d'Emmanuel Hocquard sur l'élégie (notamment dans *Ma Haie*). Contre la figure du poète élégiaque traditionnel, Hocquard défend celle de l'« élégiaque inverse ».

²⁴⁶ « Interview de Raquel et d'Emmanuel Hocquard. Bucarest 1992 », site de Raquel Levy.

²⁴⁷ Cf. Quintane Nathalie, « Monstres et couillons, la partition du champ poétique contemporain » [en ligne], Sitaudis, mis en ligne le 19/10/2004. URL : <https://www.sitaudis.fr/Incitations/monstres-et-couillons-la-partition-du-champ-poetique-contemporain.php>. (Consulté le 10 avril 2023.)

²⁴⁸ C'est comme cela que l'étiquette « objectiviste » peut servir à la fois à désigner la poétique de Franck Venaille (Courtois Jean-Fabrice, « Franck Venaille, objectiviste lyrique », dans *Po&sie*, 2018/3-4, n° 165-166, p. 43-44) et celle de certains poètes du « noyau » d'Orange Export Ltd. (Dolharé Katixha, « Paradoxes de la neutralité lyrique dans la poésie objective contemporaine (Anne-Marie Albiach, Emmanuel Hocquard, Claude Royet-Journoud) », dans Benoît Éric (dir.), *Soi-disant. Poésie et empêchements*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2014, p. 231-245). C'est comme cela aussi que littéralisme et lyrisme peuvent être renvoyés dos à dos, « littéralisme » devenant ainsi implicitement synonyme d'« anti-lyrisme » : Corinne Godmer écrit ainsi que « Lyrisme contre littéralisme, la poésie [française des années 1970] semble ainsi évoluer dans une mécanique des systèmes » ou encore que « Sur le modèle de Rimbaud et d'une certaine « littéralité », cette poésie se conçoit « sans figures » ou « objective » » (Godmer Corinne, « Mécanique d'écriture », dans *L'Esprit Créateur*, 2009, vol. 49, n° 2, p. 90).

Notre conviction est pourtant que, rigoureusement employées, ces étiquettes font sens. Nous allons à présent les passer en revue et tenter de les définir.

5.6.2.1. « Poésie blanche »

On parle souvent, à propos de ces poètes, de « poésie blanche » ou d'« écriture blanche ». Cette étiquette est en réalité principalement employée, « par réduction polémique²⁴⁹», par ses détracteurs, qui dénoncent une poésie pauvre, glaciale, illisible et obsédée par le vide²⁵⁰, et ne voient dans *Orange Export Ltd.* qu'un « fabricant de blancs²⁵¹ » ; aussi, les critiques mieux disposés à l'égard de ces poètes s'efforcent généralement de contester ou du moins de nuancer cette dénomination perçue comme péjorative²⁵². Au-delà de ces controverses esthétiques, l'étiquette « poésie blanche » semble référer à une double réalité textuelle : une réalité formelle (l'épithète « blanche » est alors à prendre au sens premier : la poésie blanche serait une poésie qui valorise le blanc de la page en opérant un travail de réduction et parfois de spatialisation des unités textuelles) et une réalité énonciative et lexicale (l'épithète « blanche » est alors à prendre au sens figuré : la poésie blanche se caractériserait par une énonciation neutre, impersonnelle, atone, marquée par un effacement du sujet lyrique et un vocabulaire dépouillé). Cette seconde acception rapproche la « poésie blanche » de l'« écriture blanche » dont parle Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture* (ainsi que de nombreux critiques à sa suite) pour désigner une certaine esthétique romanesque initiée par le Camus de *L'Étranger*. De même que l'écriture de Camus, Modiano, Ernaux, etc., semble tendre vers un degré zéro de littéarité, l'écriture d'Albiach, Royet-Journoud, Hocquard, etc., tendrait vers un degré zéro de poéticité. Pour notre part, nous jugeons souhaitable de limiter l'emploi de l'étiquette « poésie blanche » à la première acception ; à trop vouloir en étendre le sens, on risque de suggérer indûment l'existence d'un lien entre des recherches qui se produisent dans des espaces qui communiquent de moins en moins (l'espace du roman et celui de la poésie) et de favoriser une confusion entre des étiquettes proches (« poésie blanche » et « objectivisme »). Si l'on s'en tient à la première acception, on voit que la production d'*Orange Export Ltd.* accorde certes une large place à la

²⁴⁹ Baquey Stéphane, « Préface », dans Hocquard et Lévy, 2020 [1986], p. VIII.

²⁵⁰ On trouvera un bel aperçu de ce discours dans le premier chapitre de *Au tournant du siècle : Regard critique sur la poésie française contemporaine* (Jean-Luc Maxence, Seghers, 2014) et dans l'introduction de *Pour en finir avec la poésie dite minimaliste* (Jan Baetens, Les Impressions nouvelles, 2014). Baetens parle de « poésie minimaliste », mais cette étiquette équivaut chez lui à « poésie blanche ».

²⁵¹ Soulier, 2021, p. 357.

²⁵² Voir tout particulièrement de Laroque, 1999.

poésie blanche, mais ne se limite pas à cela, comme en témoignent par exemple *Noire : Barricadenplein, Ce qui te reste de Bry-sur-Marne* ou *Mê*.

5.6.2.2. « Poésie objectiviste »

En raison de l'intérêt partagé par de nombreux poètes proches d'Orange Export Ltd. pour la poésie objectiviste américaine, certains observateurs défendent l'idée qu'il existerait un « objectivisme à la française ». Abigail Lang a montré que la notion d'objectivisme a pu faire l'objet d'interprétations variées, de sorte qu'il y aurait « presque autant d'objectivismes que d'objectivistes²⁵³ ». La poésie objectiviste est comprise, tantôt comme une « poésie-objet », autrement dit comme une quête d'*objectification*, une tentative de faire du poème un objet à part entière, c'est-à-dire « pas la représentation d'une expérience qui lui préexisterait [mais] l'expérience même²⁵⁴ » ; tantôt comme une « poésie des objets », autrement dit comme une quête d'*objectivité*, d'une *sincérité* qui ne serait « pas l'expression authentique d'un moi mais l'écriture comme mode d'attention²⁵⁵ » aux choses. Le premier versant est plutôt incarné par Zukofsky ; le second par Oppen²⁵⁶. La première acception correspond plutôt à la « littéralité » (sur laquelle nous reviendrons plus loin) ; la seconde à l'« écriture blanche » entendue comme « écriture neutre sans effets poétiques ostentatoires ». Cette ambiguïté explique que des poètes aussi différents que Francis Ponge, Jacques Roubaud, Franck Venaille, Emmanuel Hocquard ou Anne-Marie Albiach aient pu se revendiquer de l'objectivisme ou être catalogués comme tels. Dès lors, que faire de l'étiquette « poésie objectiviste » ? Une première option, que d'aucuns jugeront raisonnable, pourrait être d'y renoncer. Une seconde option, qui a notre faveur, consiste à ne retenir que l'une des deux acceptions. Si nous sélectionnons la première, « objectivisme » fera double emploi avec la notion de « littéralité », largement répandue dans le champ poétique français. Si nous sélectionnons la seconde, nous comblerons une lacune. Nous proposons donc de faire de l'« objectivisme » une catégorie énonciative, et de qualifier d'« objectiviste » la poésie qui procède à un effacement plus ou moins radical du sujet lyrique²⁵⁷. Cette tendance est largement représentée dans le catalogue d'Orange Export Ltd., même s'il ne faudrait pas réduire cette maison d'édition à une chapelle objectiviste (nous avons vu que plusieurs textes

²⁵³ Fauchereau Serge, *Lecture de la poésie américaine*, cité dans Lang, 2021, p. 58-59.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 50.

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ Reznikoff se situe entre les deux. *Testimony* fera l'objet d'une réception multiple et complexe en France.

²⁵⁷ Pour éviter la confusion avec l'objectivisme américain, Katixa Dolharé propose de parler de « poésie objective » (Dolharé 2014, p. 231). Ce pourrait être un compromis satisfaisant.

maintiennent un sujet lyrique plus ou moins assumé : *Ce qui te reste de Bry-sur-Marne, Mê, Survie, Douze dans le soleil*, etc.).

5.6.2.3. « Poésie littérale »

On parle également beaucoup de « poésie littérale », de « littéralisme » ou de « littéralité ». Contrairement à la première étiquette, cette étiquette-ci est revendiquée par certains poètes d'Orange Export Ltd., à commencer par Hocquard. C'est Jean-Marie Gleize, surtout, qui s'est attaché à la théoriser, à partir de son essai *A noir. Poésie et littéralité* (1992), qui se présente d'emblée comme un « manifeste indirect ». À vrai dire, sous la plume de Gleize, la notion de « littéralité » demeure assez floue. On ne sait trop si elle réfère à une classe de textes qui auraient en commun certaines propriétés susceptibles d'être décrites, telles que la non-paraphrasabilité (« la prose en prose serait littéralement littérale elle voudrait dire ce qu'elle dit en le disant et [...] n'aurait, proprement, aucun sens²⁵⁸») ou la réflexivité (« un poète dont la poésie est ouvertement réflexive, un poète qui dit ce qu'il fait en même temps qu'il fait ce qu'il dit²⁵⁹»), ou si elle ne constitue qu'un horizon inatteignable (écriture « réaliste », poésie qui vise à « rendre le réel », à atteindre un « réalisme intégral », projet « impossible, interminable, inachevable, nécessaire²⁶⁰»). On ne peut en réalité comprendre la « littéralité » que si on la met en relation avec la notion de « figuration », à laquelle Jean-Marie Gleize a d'ailleurs consacré un essai (*Poésie et figuration*, 1983) qui forme avec *A noir* une sorte de diptyque : ce qui est en jeu, ce avec quoi il s'agit de rompre, c'est bien la représentation, le langage *en tant* qu'il construit une image du monde. On peut alors suggérer – nous l'avons fait tout au long de ce mémoire – que la « littéralité » est avant tout une catégorie herméneutique : la poésie littérale se caractérise par la manière dont elle entend être lue, dont elle construit son lecteur modèle. En poussant à l'extrême la réflexivité et/ou la non-paraphrasabilité, elle se laisse appréhender, non en tant qu'elle parle *de* quelque chose, mais en tant qu'elle est un acte de parole. La poésie littérale, sous sa forme la plus accomplie, est intransitive : elle ne parle *de* rien ; elle *parle*. Cela est tout à fait compatible avec le minimalisme formel de la poésie blanche et avec l'antilyrisme de la poésie objective, mais il ne faut pas pour autant confondre ces catégories : on trouve dans le corpus d'Orange Export Ltd. des textes qui combinent littéralité et maximalisme formel (*Suite : biographie* de Roger Laporte) et des textes « objectivistes » qui ne rejettent pas la représentation (par exemple *Héloïse* de Paul-Louis Rossi).

²⁵⁸ Gleize Jean-Marie, *Littéralité*, Paris, Questions théoriques, 2015, coll. « Forbidden beach », p. 537.

²⁵⁹ Gleize, 2015, p. 498.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 341.

5.6.2.4. « Postpoésie »

Plus rarement associée à Orange Export Ltd., l'étiquette « postpoésie » mérite cependant que l'on s'y attarde pour lever quelques ambiguïtés à son propos. S'agit-il d'un courant ? Réfère-t-elle à un ensemble de textes qui partageraient certaines caractéristiques ? En dehors de quelques occurrences isolées (Ivar Ch'vavar a publié en 1994 un recueil de *Post-poèmes*, Sylvain Courtoux a sous-titré son livre *L'avant-garde Tête brûlée Pavillon noir* « post-poème épique »), l'étiquette « postpoésie » semble circuler essentiellement au sein d'un petit groupe d'auteurs proches de Jean-Marie Gleize et de la revue *Nioques* (Christophe Hanna, Olivier Quintyn, Franck Leibovici, etc.). Comme la notion de « littéralité », c'est d'ailleurs Gleize qui s'est attaché à théoriser la « post-poésie »²⁶¹, qu'il ne définit pas comme une *haine* de la poésie, mais comme une *sortie* de la poésie. Les post-poètes assument le fait de s'inscrire dans une filiation poétique, mais considèrent qu'après certaines expériences-limites (celles de Ponge, de Roche et de Reznikoff en particulier) la poésie, même sous une forme expérimentale, n'est plus possible. Il ne s'agit pas pour eux d'élaborer de nouvelles esthétiques, mais d'abandonner le paradigme esthétique au profit d'un nouveau paradigme, résolument pragmatique : leur intention est de passer « d'une poésie conçue comme pourvoyeuse d'objets esthétiques susceptibles de recevoir un jugement de goût à une poésie positive conçue très concrètement comme un exercice du langage à finalité heuristique²⁶² ». Il n'est pas surprenant, dès lors, que les travaux de ces « postpoètes » soient souvent publiés chez des éditeurs spécialisés en sciences humaines (Les Presses du réel, Questions théoriques, Amsterdam, La Fabrique, etc.). La « postpoésie » est donc à la fois une *posture* au sens que Jérôme Meizoz donne à ce terme (une certaine manière d'occuper sa position dans un champ, en l'occurrence le champ poétique français contemporain, qui passe par du discursif, en l'occurrence essentiellement des déclarations théoriques : les postpoètes s'efforcent de souligner la distance qui les sépare des « poètes », que ceux-ci adhèrent à une conception traditionnelle ou expérimentale de la poésie) et une *pratique d'écriture* qui donne lieu à des textes caractérisés par une hybridité générique (ni tout à fait essai, ni tout à fait récit, ni tout à fait poème). On voit que la production d'Orange Export Ltd. est très éloignée de cette conception ; si ces poètes se méfient de la poésie telle qu'elle est traditionnellement conçue, ils n'entendent pas en sortir, mais seulement explorer de

²⁶¹ Tout particulièrement dans *Sorties* (Questions théoriques, 2014).

²⁶² Hanna Christophe, *Poésie action directe*, Paris, Al Dante, 2003, p. 121, cité dans Lang, 2021, p. 95

nouvelles voies. Ce ne sont pas des « postpoètes », mais plutôt, pour reprendre la terminologie de Gleize, des « néopoètes », c'est-à-dire des poètes expérimentaux²⁶³.

5.6.2.5. « Modernité négative »

Fréquemment reprise par la critique, la notion de « modernité négative » a été définie par Emmanuel Hocquard dans un texte demeuré célèbre intitulé « La Bibliothèque de Trieste » :

« la *modernité négative* (apophatique) de l'après-guerre, celle de la suspicion, du doute, des interrogations sur tout et sur elle-même, dont les temps forts en poésie se situent dans les années soixante et soixante-dix. Cette modernité-là, qui ne se confond pas avec ce qu'on appelle aujourd'hui l'attitude postmoderne (le mot n'a d'ailleurs pas exactement la même signification des deux côtés de l'Atlantique), aura été marquée par des remises en question radicales des règles du jeu et des enjeux de l'écriture poétique.²⁶⁴»

De manière significative, Hocquard ajoute plus loin : « L'ensemble des textes réunis chez Flammarion sous le titre *Orange Export Ltd. (1969-1986)* donne, je crois, une image assez représentative des écritures dont je parle.²⁶⁵» Il semble en effet que, de toutes les étiquettes que nous avons envisagées, celle-ci soit la plus englobante. Les poètes d'Orange Export Ltd. partagent une méfiance à l'égard du langage et de la poésie. Chez bon nombre d'entre eux, cette méfiance est thématifiée, comme en témoigne la récurrence de la cooccurrence des sèmes /langage/ et /négativité/. Au-delà de cette thématification, la méfiance se traduit par des choix formels, énonciatifs et herméneutiques spécifiques. Les catégories définies plus haut ne sont en réalité que des sous-catégories de la « modernité négative », laquelle se matérialise (alternativement ou simultanément) par un effacement de l'écriture au profit du blanc de la page (« poésie blanche »), par un effacement du sujet lyrique au profit d'une énonciation neutre (« poésie objectiviste » ou « objective ») et par un refus de la figuration au profit d'une textualité autotélique ou réduite à sa matérialité phonique ou graphique (« poésie littérale »). La « postpoésie » peut être vue comme une tentative de dépassement de la modernité négative : s'il y a chez les postpoètes une défiance à l'égard de la poésie, cette défiance ne se manifeste pas par une dénonciation des apories du langage, mais par une utilisation positive du langage

²⁶³ Il faut envisager à part le cas de Denis Roche et celui d'Emmanuel Hocquard. Au moment où il publie chez Orange Export Ltd., Roche a déjà fait paraître *Le Mécrif*, par lequel il proclame sa sortie de la poésie. Il est donc déjà, en un sens, « postpoète ». Quant à Hocquard, si, au moment d'Orange Export Ltd., il conçoit sa pratique d'écriture comme relevant de la poésie, il évoluera vers une forme de postpoésie dans les années 2000. En témoignent son attachement croissant à la notion d'« enquête » (empruntée à Wittgenstein) et son passage d'une posture d'« archéologue » à une posture de « privé » puis de « grammairien » qui se fixe pour tâche d'« élucider » des problèmes concrets de langage. On trouve des inflexions postpoétiques dans *Ma haie* et plus encore dans *Le Cours de Pise*.

²⁶⁴ Hocquard, 2001, p. 25.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 26.

dans une perspective pragmatique (construire du savoir par la langue, et non déconstruire la langue pour révéler son incapacité à véhiculer du savoir²⁶⁶).

5.6.2.6. Conclusion : une impossible classification ?

Si la « modernité négative » est une catégorie satisfaisante, dans la mesure où elle nous permet de référer à l'ensemble de la production d'Orange Export Ltd., il n'est pas certain que les sous-catégories qu'elle englobe (« poésie blanche », « poésie objectiviste », « poésie littérale ») le soient autant. Ces sous-catégories, nous l'avons montré, possèdent une assise textuelle et sont donc fondées, mais elles peuvent difficilement servir de base à une classification des livres publiés à l'enseigne d'Orange Export Ltd., car elles s'appliquent parfois simultanément à un même texte. Pour passer de la cartographie de la production d'Orange Export Ltd. sur la base de laquelle nous avons organisé notre analyse, qui reposait sur une classification fondée sur des critères externes (opposition entre le « noyau » et la « nébuleuse » et, au sein de la nébuleuse, distinction entre la production des auteurs de *l'Éphémère*, de ceux de *Tel Quel*, de ceux de l'Oulipo et de ceux que l'on pourrait baptiser les « électrons libres »), à une cartographie reposant sur des critères internes, rendue possible par notre analyse, il nous faut abandonner toute prétention classificatoire et évoluer d'un mode de représentation taxinomique vers un mode de représentation tensif. C'est cette idée que nous allons à présent développer. Le principe de « poétique modèle » prendra ici, on le verra, toute son importance.

5.6.3. Vers une cartographie tensive de la production d'Orange Export Ltd.

L'une des propositions théoriques les plus puissantes qui aient été formulées en vue d'affiner notre appréhension des catégories est à mettre au compte de Claude Zilberberg, père de la sémiotique tensive. Il n'y a pas lieu ici d'entrer dans les détails de cette complexe théorie développée de livre en livre, depuis *Tension et signification* (Mardaga, 1998, cosigné par Jacques Fontanille) jusqu'à *La Structure tensive* (Presses universitaires de Liège, 2012). Nous n'en retiendrons que la clé de voûte, le schéma tensif, graphique qui, dépassant le carré sémiotique, « figure [...] exemplairement cette idée centrale qu'une catégorie est un continuum, en proposant une visualisation de type « effet balançoire » avec sa dynamique tout en

²⁶⁶ D'une certaine manière, les « dispositifs poétiques » théorisés par Christophe Hanna sont une réponse à deux formules emblématiques employées par Anne-Marie Albiach dans *État*, souvent citées et commentées par les poètes de la modernité négative : « toutes les évidences lui sont mystère » (entendre : le langage, en réduisant le monde à sa simplification conceptuelle, produit l'illusion d'une évidence, d'un *savoir*, qu'il faut dénoncer pour se confronter à l'irréductible énigme du *réel*) et « *Travail pratique : car il faut savoir* ». La modernité négative se serait arrêtée au constat du mystère ; la postpoésie serait quant à elle animée par l'exigence d'un « savoir », d'une connaissance obtenue *par* la mise en œuvre de dispositifs formels et langagiers.

courbe²⁶⁷». Le schéma tensif nous intéresse en tant qu'il permet de représenter des continuums esthétiques, en l'occurrence celui de la production d'Orange Export Ltd.

En quoi ce schéma consiste-t-il ? Il s'organise autour de deux axes : l'axe de l'*intensité*, qui correspond aux phénomènes sensibles et mesurables, c'est-à-dire aux « états d'âme », et l'axe de l'*extensité*, qui correspond aux phénomènes intelligibles et dénombrables, c'est-à-dire aux « états de choses »²⁶⁸. Ces deux axes peuvent être liés par une corrélation *converse* (l'augmentation de l'intensité s'accompagne de celle de l'extensité, et inversement) ou *inverse* (l'augmentation de l'intensité s'accompagne de la diminution de l'extensité, et inversement). Chaque dimension se décompose en deux sous-dimensions : pour l'intensité, il s'agit du *tempo* (vif vs lent) et de la *tonicité* (tonique vs atone) ; pour l'extensité, il s'agit de la *temporalité* (long vs bref) et de la *spatialité* (concentré vs diffus)²⁶⁹.

Qu'est-ce qui, dans le cas qui nous occupe, relève du sensible ? Il s'agit selon nous de la proximité ou de la distance esthétique entre les textes, que l'on peut mesurer intuitivement, au terme d'une lecture « naïve » : deux textes se ressemblent *plus ou moins fort* ; ils partagent un *air de famille*. Dans la perspective d'une saisie simultanée de l'ensemble des textes d'Orange Export Ltd., il faut établir un modèle de référence : c'est ici qu'entre en jeu la « poétique modèle ». Dans notre schéma, l'axe de l'intensité mesurera le degré de compatibilité esthétique d'un texte *t* avec la poétique modèle.

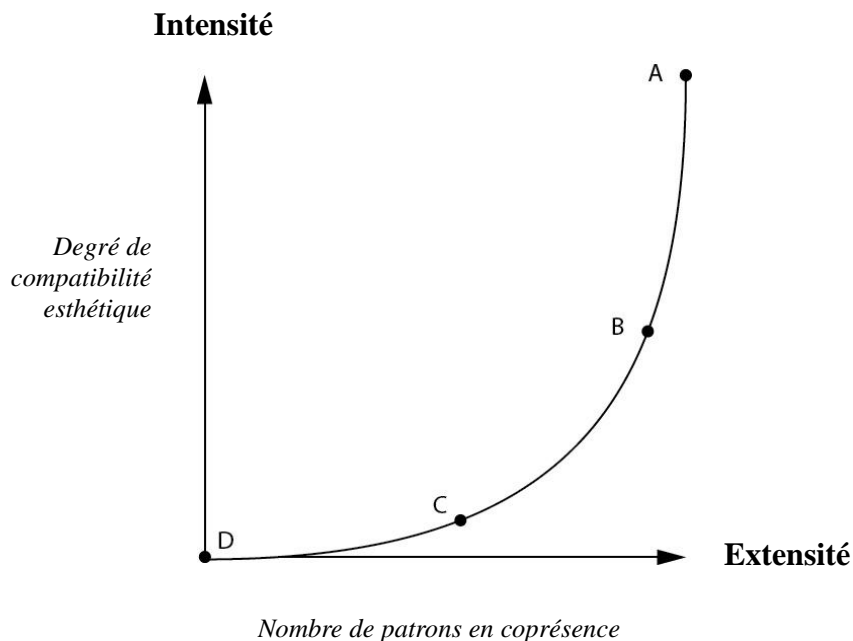
Qu'est-ce qui, en revanche, relève de l'intelligible ? Ce sont les faits de discours, les *traits*, susceptibles d'être décrits et rapportés (ou non) à des « patrons » au terme d'une lecture analytique. La poétique modèle intervient à nouveau, cette fois non comme un *étalon* esthétique mais comme une *somme* de patrons. Dans notre schéma, l'axe de l'extensité mesurera le nombre de patrons qui se manifestent dans un texte *t*, autrement dit la *quantité* de traits que ce texte partage avec la poétique modèle. Nous pourrions imaginer un schéma à six positions allant de 0 à 5 (cinq correspondant au nombre de critères stables retenus pour notre analyse, si nous

²⁶⁷ Perusset Alain, « Éléments de sémiotique catégorielle. Théorie, méthode, schémas et pratiques » [en ligne], dans *Actes sémiotiques*, n° 126, 2022. (Consulté le 13 avril 2023.) URL : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/7443>.

²⁶⁸ « L'extensité est l'étendue à laquelle s'applique l'intensité ; elle correspond à la quantité, à la variété, à l'étendue spatiale ou temporelle des phénomènes. Les deux valences relèvent du quantitatif : la première, du mesurable ; la seconde, du nombrable. » (Hébert Louis, « Le Schéma tensif » [en ligne], sur *Signo*. (Consulté le 13 avril 2023.) URL : www.signosemio.com/fontanille/schema-tensif.asp.

²⁶⁹ Pour une introduction aux concepts de la sémiotique tensive, consulter le site de Claude Zilberberg : <https://claudezilberberg.org/portal/>. Louis Hébert, dans l'article cité plus haut, propose d'ajouter à la spatialité et à la temporalité la *quantité* et la *variété*, lesquelles « ne sont pas toujours réductibles à du spatial, sauf à prendre le terme dans un sens métaphorique » (Hébert, *ibid.*).

excluons le critère plastique). Toutefois, comme certains sémioticiens l'ont mis en évidence, on peut réduire le schéma tensif à quatre positions remarquables, qui « pourraient parfaitement se combiner avec les intervalles délimités par chaque angle du carré sémiotique²⁷⁰». Nous obtenons donc le schéma suivant, où intensité et extensité sont liées par une corrélation converse (le nombre de patrons coprésents au sein d'un texte *t* étant fonction du degré de compatibilité esthétique de ce texte avec la poétique modèle) :



La position A, celle de la tonicité extrême, de la compatibilité totale, correspond à ce que nous avons baptisé au point 5.6.1. la « poétique positive ». Elle trouve à s'incarner de manière exemplaire dans des livres tels que *Césure : le corps* d'Anne-Marie Albiach ou *Le Drap maternel ou la restitution* de Claude Royet-Journoud, qui sont conformes en tous points à la poétique modèle. La position B, celle de la compatibilité forte, correspond aux livres qui, sans se conformer entièrement à la poétique modèle, en partagent la majorité des traits. C'est le cas, par exemple, de *Suite : biographie* de Roger Laporte. La position C, celle de la compatibilité faible, correspond à ce que nous avons baptisé la « poétique négative », la poétique des textes « d'accord contre », qui ne partagent avec la poétique modèle qu'une minorité de traits. C'est le cas de *Noire : Barricadenplein* de Franck Venaille et de *Ce qui te reste de Bry-sur-Marne* de Mathieu Bénézet. La position D, celle de l'atonie extrême, de la compatibilité nulle, ne trouve

²⁷⁰ Perusset, 2022. À ce propos, voir aussi Badir Sémir, « Contrariété et contradiction : un parcours sémiotique » [en ligne], dans *Actes sémiotiques*, n° 117, 2014. Dans le schéma ci-dessus, D est le sur-contre-atone, C le sous-contre-atone, B le sous-contre-tonique et A le sur-contre-tonique. A et D sont unis par une relation de contrariété ; B et C par une relation de contradiction ; A et B, d'une part, D et C, d'autre part, par une relation de complémentarité ; A et C d'une part, B et D d'autre part, par une relation d'implication.

à s'incarner dans aucune des publications d'Orange Export Ltd, à l'exception peut-être de *Diptyque*, dont nous avons montré qu'il faisait figure d'ovni. Elle correspond précisément à la poésie des « couillons », à cette « contre-poétique » à laquelle s'opposent collectivement les poètes d'Orange Export Ltd. Il nous semble intéressant de maintenir cette position, utile pour situer la production de certains poètes actifs dans les années 1970 et 1980 (par exemple William Cliff, Jacques Réda ou Jean-Pierre Lemaire) par rapport à la production d'Orange Export Ltd.

Nous ne voudrions pas faire passer cette représentation pour plus « scientifique » qu'elle ne l'est. Elle est en réalité éminemment critiquable et fragile :

- 1) Sa validité dépend entièrement de celle de notre analyse. Pour admettre ce schéma, il faut au préalable admettre le principe de « poétique modèle », lequel suppose, non seulement que des occurrences discursives puissent être ramenées à des types discursifs (des « patrons ») mais que seul un nombre limité de propriétés des livres composant notre corpus participent à leur fonctionnement symbolique (en l'occurrence les propriétés plastiques, formelles, syntaxiques, lexico-sémantiques, énonciatives et herméneutiques). La recevabilité de l'archétype que nous avons établi dépend donc de la pertinence des critères d'analyse que nous avons sélectionnés.
- 2) Pas plus qu'il n'est un pur reflet de la production d'Orange Export Ltd., ce schéma n'est un pur reflet de l'analyse que nous en avons proposé. Il n'offre de celle-ci qu'une image appauvrie : a) parce qu'il postule l'équivalence et l'interchangeabilité des patrons (peu importe, dans ce schéma, quels patrons sont présents dans un texte *t*, du moment qu'ils sont présents dans une certaine quantité) ; b) parce qu'il occulte le fait que la conformité d'un texte au patron *p* peut elle-même faire l'objet d'une saisie tensives (un texte peut être *plus ou moins* conforme au patron *p* ; l'opposition binaire conforme/non conforme ne fonctionne pas toujours, à moins de considérer que tout texte *tendant* à se conformer au patron *p* est conforme au patron *p*).
- 3) Ce schéma a vocation à opérer une saisie simultanée de l'ensemble de la production d'Orange Export Ltd., et occulte ainsi le fait que ces publications se sont étalées sur plus de dix ans, avec ce que cela suppose (extension du réseau d'un point de vue externe, diversification esthétique d'un point de vue interne). Si l'on cherchait à représenter à l'aide d'un schéma tensif l'évolution du degré *moyen* de compatibilité esthétique des publications d'Orange Export Ltd. avec la poétique modèle entre 1973 et 1986, il y a fort à parier que la courbe suivrait un parcours décadent.

Il faut donc prendre cette représentation avec beaucoup de précautions. Cela étant, par sa configuration même, le schéma tensif rend concevable son propre dépassement. Entre les quatre positions remarquables, on peut imaginer une infinité de positions intermédiaires. Quand bien même la réalisation concrète d'une « cartographie tensive » de la production d'Orange Export Ltd., où chaque livre trouverait sa position exacte sur la courbe, serait inenvisageable, cela n'aurait rien de dramatique. L'essentiel est de montrer que cette production s'échelonne entre un « d'accord contre » (C) et un « d'accord pour » (A) avec toute une série de nuances que l'on peut situer autour d'une position médiane (B), et s'écarte plus ou moins radicalement d'un contre-modèle (D)²⁷¹.

²⁷¹ Une telle approche d'un corpus peut surprendre, car les études littéraires négligent souvent l'apport de la sémiotique post-greimassienne, et notamment de la sémiotique tensive. Cette théorie est pourtant fort utile pour appréhender des corpus collectifs. Une proposition comparable à la nôtre a été formulée du côté de la sémiotique visuelle pour théoriser la notion de « portrait ». Nous la paraphrasons ici brièvement. Le portrait est un genre, c'est-à-dire une catégorie discursive régie par un certain nombre de conventions : de ce fait, le portrait est *social*, et l'ensemble des images relevant de près ou de loin du portrait peut être considéré comme un corpus collectif. Comment appréhender ce corpus ? Il est possible d'établir un « idéaltype » du portrait (l'équivalent de notre « poétique modèle »), caractérisé par un certain nombre de propriétés (frontalité de la figure, compacité, centralité, etc.). Ces propriétés ne sont pas présentes simultanément dans tous les portraits, mais tous les portraits peuvent être analysés à l'aune de cet idéaltype. Une telle approche permet d'imaginer ce que serait le contraire du portrait, sa négation en quelque sorte (l'équivalent de notre « contre-poétique », à ceci près que la poétique néolyrique peut être envisagée sans être mise en relation avec la poétique modèle d'Orange Export Ltd.). Entre ces deux pôles, il existe toute une série de gradations possibles. Considérant que la catégorie analytique la plus pertinente pour appréhender les portraits est celle de la *présence/absence*, les sémioticiens, dans une perspective tensive, ont identifié quatre régimes remarquables de présence : le régime d'*exposition* (qui caractérise les portraits-type), le régime d'*accessibilité*, le régime d'*obstruction* et le régime d'*inaccessibilité* (qui caractérise les portraits « niés »). Ce que nous proposons ici n'est pas fondamentalement différent. (Pour une synthèse des travaux sur le portrait en sémiotique visuelle, voir Dondero Maria Giulia, *Les Langages de l'image. De la peinture aux Big Visual Data*, Paris, Hermann, 2020, p. 67-102.)

6. Perspectives théoriques : penser la poétique collective

6.1. Et après ?

Nous ne voudrions pas mettre un point final à ce mémoire sans lorgner au-delà du cas particulier qui nous a longuement occupé. Les problèmes posés par le corpus des publications d'Orange Export Ltd. ne lui sont pas propres ; l'enjeu de la catégorisation des textes produits par les membres d'un groupe, d'un réseau ou d'une génération d'écrivains, le défi de leur étiquetage, bref la question de savoir si l'on peut discerner des esthétiques collectives par-delà les réalisations individuelles, est l'un des grands problèmes épistémologiques de l'histoire littéraire. Ce problème mérite mieux qu'une logique de *statu quo* ou de *tabula rasa* ; il n'est souhaitable, ni de procéder à un étiquetage sans questionner ses fondements, ni de refuser tout étiquetage au nom de la singularité irréductible de chaque texte. Nous ne prétendons certainement pas que tous les historiens de la littérature s'engouffrent dans l'un de ces écueils, mais force est de reconnaître que nous manquons encore, à l'heure actuelle, d'outils théoriques rigoureux pour *penser la poétique collective*. Nous souhaiterions, dans les lignes qui suivent, rompre quelques lances en faveur de ce travail d'élaboration théorique.

6.2. Quels corpus ?

Parler de « poétique collective » suppose de s'intéresser à des pratiques supra-individuelles. Toutefois, comment circonscrire ce « supra-individuel » ? Comment situer ce que nous pourrions baptiser un « corpus collectif » par rapport au corpus d'une lecture « croisée » ou « comparative » ? Pour qualifier un corpus de *collectif*, il faut à notre sens que le regroupement d'individus qu'il opère, via un regroupement de leurs productions respectives, soit *fondé socio-historiquement*. Rien n'interdit de comparer, par exemple, la représentation de l'amour lesbien dans les poèmes de Sappho, ceux de Renée Vivien et ceux d'Adrienne Rich ; ce corpus n'en sera pas pour autant collectif, car il repose sur une base thématique et non sociologique (ces trois poétesses écrivent à des époques différentes, dans des langues différentes, dans un cadre civilisationnel différent). Si, en revanche, nous sélectionnons des poèmes de Maurice Scève, de Pernette du Guillet, de Louise Labé et de Barthélemy Aneau, soit quatre auteurs actifs à Lyon dans le deuxième tiers du XVI^e siècle, qui circulaient au sein du même milieu, nous obtenons

un corpus collectif, qui peut servir de base à une réflexion critique sur l'étiquette d'« école lyonnaise » utilisée par certains historiens²⁷²: rien ne garantit que l'examen approfondi de ce corpus aboutira à la conclusion que les écrits de ces poètes ressortissent *effectivement* d'une « poésie collective », mais le caractère collectif du corpus est la condition *sine qua non* pour que nous puissions parler de « poésie collective » (les éventuelles convergences esthétiques entre Sappho, Vivien et Rich devront être traitées différemment).

À notre connaissance, la réflexion la plus poussée sur les corpus collectifs (même s'ils ne les qualifient pas ainsi) a été menée par Gilles Philippe et Julien Piat dans le cadre de leurs recherches sur les « imaginaires langagiers » et la « langue littéraire ». Tentant de donner un prolongement scientifique à l'intuition formulée par Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture*, ceux-ci proposent de faire de la stylistique « moins analyse d'un texte ou d'un auteur que d'un moment²⁷³ » des imaginaires langagiers : la pertinence d'un corpus dépend dès lors de sa capacité à faire figure d'étalon à l'aune duquel la production littéraire d'une époque donnée (par exemple la prose romanesque française des années 1950) peut être située. Un tel corpus, censé être représentatif de la langue littéraire dominante (sinon quantitativement, du moins symboliquement) d'une époque, repose bien sur une base socio-historique. Néanmoins, nous défendons pour notre part une conception plus modeste du « corpus collectif » : nous n'envisageons pas celui-ci comme un *étalon* dont on fait l'hypothèse qu'il peut servir de base à l'analyse d'un corpus élargi, supposément représentatif de la production d'une époque (laquelle constitue le véritable objet de la « stylistique des imaginaires langagiers » telle que l'envisagent Philippe et Piat) ; nous considérons le corpus comme l'objet *en soi* de l'analyse. Lorsque nous posons la question de savoir si la production d'Orange Export Ltd. ressortit d'une « poésie collective », nous faisons seulement l'hypothèse qu'il existe une cohérence *interne* au corpus ; nous ne nous aventurons pas à supposer que ce corpus peut servir d'étalon pour l'étude de la poésie française des années 1970-1980. L'étalon, nous le cherchons *à l'intérieur du corpus lui-même*, et nous ne postulons sa validité *que pour l'étude du corpus lui-même* : il n'y a pas de raison *a priori* de considérer la poésie d'Anne-Marie Albiach comme plus

²⁷² Voir par exemple Crescenzo Richard, *Histoire de la littérature française du XVI^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 79-81. Crescenzo semble utiliser l'étiquette « école lyonnaise » pour suggérer l'existence non seulement d'une proximité sociale entre ces poètes, mais aussi d'une convergence esthétique : « c'est d'abord chez les poètes Lyonnais que la poésie française devient humaniste et savante, tout en faisant entendre ses premiers accents pétrarquistes » (Crescenzo, 2001, p. 79).

²⁷³ Piat, 2006. (Consulté le 16 avril 2023.)

représentative de ce qui s'écrit dans les années 1970 que la poésie de Bénézet, de Roubaud ou de Venaille.

6.3. La poétique collective comme « diasystème » ?

La notion de « diasystème » a été théorisée en 1954 par le linguiste américain Uriel Weinreich dans un article célèbre intitulé « Is a structural dialectology possible ? », en vue de surmonter l'opposition entre deux traditions théoriques apparemment inconciliables, l'approche systématique et généralisante de la linguistique structurale et l'approche externaliste et particularisante de la dialectologie. Weinreich pose les bases d'une « dialectologie structurale », qui prendrait pour objet d'étude les « diasystèmes », c'est-à-dire les super-systèmes auxquels on peut ramener deux ou plusieurs systèmes partiellement similaires²⁷⁴. En 1976, le philologue Cesare Segre a proposé de transposer ce concept à la critique textuelle : chaque témoin d'une tradition textuelle médiévale serait un « diasystème », c'est-à-dire le résultat d'un compromis entre le système linguistique et stylistique du texte original et celui du copiste²⁷⁵.

Nous proposons d'envisager la poétique collective en termes de « diasystème ». On ne peut transposer un concept d'une discipline à l'autre sans lui faire violence. Nous n'avons pas la naïveté de croire qu'il existe une homologie parfaite entre le fonctionnement des échanges linguistiques et celui des pratiques artistiques (cela n'aurait aucun sens !). Ce qui nous intéresse, dans le concept de « diasystème », c'est le *geste épistémologique* qu'il opère : au-delà d'un problème propre à la linguistique, Weinreich s'attaque à un problème épistémologique fondamental des sciences humaines, prisonnières de l'opposition entre *particulier* et *général* qui amène les chercheurs, tantôt à céder à la tentation scientiste du « système », tantôt à se réfugier dans l'étude de cas individuels, réflexe qui conduit trop souvent l'histoire, et peut-être plus encore l'histoire littéraire, à se réduire à une « pauvre petite science conjecturale²⁷⁶ ».

²⁷⁴ « It may be feasible, without defining 'dialect', for the time being, to set up 'dialectological' as the adjective corresponding to 'diasystem', and to speak of dialectological research as the study of diasystems. Dialectology would be the investigation of problems arising when different systems are treated together because of their partial similarity. A specifically structural dialectology would look for the structural consequences of partial differences within a framework of partial similarity. » (Weinreich Uriel, « Is a structural dialectology possible ? », dans *Word*, n° 10, 1954, p. 390.

²⁷⁵ Cf. Segre Cesare, « Critique textuelle, théorie des ensembles et diasystème », dans *Bulletins de l'Académie Royale de Belgique*, n° 62, 1967, p. 279-292.

²⁷⁶ Braudel Fernand, cité dans Moretti Franco, *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2008, p. 36. La citation complète est la suivante : « L'histoire est bien une 'pauvre petite science conjecturale' quand il s'agit des individus isolés du groupe, quand il s'agit d'événements, mais elle est bien moins conjecturale et plus rationnelle, dans ses démarches comme dans ses résultats, quand elle met en cause les groupes et les répétitions d'événements. » (Moretti, 2008, p. 36). Moretti se réfère à Braudel pour appeler de ses vœux une histoire littéraire qui tienne compte du caractère collectif de l'activité littéraire. La validité des thèses de Moretti concernant les « cycles » de l'histoire littéraire et la « sélection

Penser la « poétique collective » comme un diasystème permettrait de dépasser une paralysie théorique : entre l'illusion d'une esthétique collective monolithique, construite par une catégorisation hâtive, et celle du primat du « style », du langage idiolectal de l'Écrivain, il existe une option médiane qui consiste à faire l'hypothèse que les textes produits par un groupe, une revue, etc., peuvent être traités conjointement en raison de similarités partielles qui, superposées, permettent d'établir un archétype esthétique, un « super-système ». Poser cette hypothèse n'implique pas que celle-ci sera forcément *confirmée* ; mais on a tout intérêt, avant d'employer une étiquette ou d'en contester la pertinence au nom de différences (inévitables) entre les écritures des uns et des autres, à se demander *ce qui, dans un corpus collectif, peut faire continuum*, et à se demander comment décrire ce continuum.

6.4. Esquisse de méthode

Penser la poétique collective revient donc, avant toute chose, à définir un *champ de problèmes*. Quant à savoir comment résoudre ces problèmes, nous ne possédons bien entendu aucune réponse toute faite. Nous pouvons tout au plus suggérer quelques pistes en nous appuyant sur notre propre expérience critique.

Une fois le corpus constitué, il nous semble indispensable de définir les *critères* d'analyse et l'*unité textuelle minimale* à laquelle ces critères pourront s'appliquer en vue d'une comparaison ultérieure. Les critères doivent être *stables* (on ne peut comparer que ce qui est comparable) et *pertinents* (c'est-à-dire aptes à saisir l'essentiel des propriétés exemplifiées par les différents textes composant le corpus). Les critères d'analyse pertinents dépendent du corpus analysé : dans le cas d'Orange Export Ltd., le critère herméneutique était fondamental, puisque de nombreux textes publiés par Hocquard et Raquel travaillent à ébranler nos réflexes d'interprétation ; dans le cas d'un corpus de poèmes romantiques, ce critère serait sans doute beaucoup moins pertinent. L'unité textuelle minimale dépend elle aussi du corpus : elle doit être définie par des critères internes, non externes. Il nous semble dangereux de confondre l'unité sociologique (l'écrivain) et l'unité textuelle. Le cas de Mathieu Bénézet montre bien à quel point la production d'un écrivain peut être multiforme : les mêmes critères d'analyse nous conduisent à juger *Où les figures s'attardent* totalement conforme à la poétique modèle

culturelle » nous importe peu : ce qui compte, à nos yeux, c'est qu'il ne réduise pas la dimension « collective » de l'histoire littéraire à une réalité extra-textuelle (la structure du champ littéraire à un moment donné, par exemple) mais considère que cette dimension collective concerne aussi la teneur de ce qui s'écrit au sein d'un groupe, d'un réseau, d'une génération, d'un espace socio-culturel donné.

(position A sur le schéma tensif), *La Guerre commence* fortement conforme (position B) et *Ce qui te reste de Bry-sur-Marne* faiblement conforme (position C). Peut-on situer Bénézet sur le schéma tensif ? Non. Peut-on y situer chacun de ses livres ? Oui, du moins approximativement. Dans le cas qui nous a occupé, l'unité textuelle minimale était bien le livre. Dans le cas d'un corpus de revues, ce pourrait être la contribution d'un auteur à un numéro de revue. Dans le cas d'un corpus hybride (numéros de revues + livres par exemple), il faudrait tenir compte de cette hybridité.

Ensuite, il faut se demander s'il est possible d'établir un archétype (ce que nous avons baptisé une « poétique modèle »). Si c'est le cas, on pourra envisager le corpus comme un diasystème : le travail consistera dès lors à déterminer le *degré* et les *niveaux* de variation, en s'appuyant sur les critères d'analyse sélectionnés en amont. Cette démarche permettra d'évaluer la pertinence des critères : si la grille d'analyse prédéfinie permet de saisir l'ensemble des niveaux de variation, on en conclura que les critères sont pertinents ; si elle ne le permet pas, on en conclura qu'il faut ajouter des critères. S'il est impossible d'établir une « poétique modèle », il faut renoncer à défendre la thèse d'une « poétique collective ». La poétique collective *idéale* se caractérise par une compatibilité totale de tous les éléments du corpus collectif à la « poétique modèle » : cette configuration idéale est probablement très rare, voire chimérique, aussi il ne faut pas évacuer l'hypothèse d'une « poétique collective » sous prétexte qu'il y a variation ; mais si cette variation est telle que l'établissement d'un archétype s'avère irréalisable, le principe même de « poétique collective » perd toute substance.

Comment établir cet archétype ? Dans le cas d'un corpus de faible envergure, réunissant des textes de quelques écrivains unis par des liens étroits, l'application rigoureuse de la grille d'analyse à l'ensemble des textes devrait suffire à repérer (si elles existent) des récurrences significatives, que l'on érige en « patrons ». Dans le cas d'un corpus plus important, réunissant des textes de plusieurs dizaines d'écrivains plus ou moins liés les uns aux autres, on ne pourra pas faire l'économie, dans un premier temps, d'une analyse de réseau, afin d'identifier le sous-ensemble d'individus qui, au sein du réseau, occupe une position centrale ou décisive et fait donc figure de « noyau » : il peut s'agir, par exemple, des membres fondateurs d'un groupe ou du comité de rédaction d'une revue. C'est de la cohérence esthétique de la production de ce « noyau », s'il existe, que dépendra la possibilité d'établir un archétype. Si les textes de cinq contributeurs occasionnels d'une revue présentent de grandes similitudes, on ne pourra pas considérer le sous-corpus constitué par ces textes comme le sous-corpus de référence, car ce

sous-corpus ne serait pas fondé sociologiquement (ce qui n'interdit pas, pour autant, de décrire ces similitudes et de s'interroger sur leurs causes).

Un mot encore sur les notions de « poétique modèle » et de « patron ». Il faut garder à l'esprit que ces notions réfèrent à des *abstractions*. Établir la « poétique modèle » d'un corpus collectif, c'est révéler, derrière la diversité des faits de discours, une *éthique partagée de la langue*. Ceci explique que des traits aussi variés que la composition par cut-up, la discontinuité discursive et la réflexivité puissent être ramenés au même patron « littéraliste » : tous ces traits sont sous-tendus par un même refus de la représentation.

Les considérations qui précèdent ne doivent en aucun cas être prises pour une « méthode » définitive. Nous n'avons fait que formaliser notre démarche critique, dans l'espoir que celle-ci pourra être transposée à des corpus similaires. Seule une application de cette « esquisse de méthode » à d'autres corpus permettra de mettre au jour ses limites, ses impensés, ses angles morts²⁷⁷.

6.5. Option théorique, option éthique

Il n'y a pas d'option théorique neutre. Faire le pari d'une « poétique collective » suppose de souscrire à une certaine *éthique* de la recherche en études littéraires, qui fasse passer le collectif avant l'individu, et implique donc de concevoir la littérature comme une *pratique sociale* et non comme la quête créatrice de quelques génies singuliers. Nous rejoignons pleinement la critique formulée par Dominique Maingueneau à l'encontre des études littéraires « traditionnelles », qu'il compare à une forme de « théologie » :

« Cette situation ambiguë de la « littérature » trouve un analogue dans l'étude de la religion. La « théologie » se distingue de l'« histoire des religions » ou de l'« anthropologie religieuse » par un point essentiel: la théologie est affaire de croyants et s'adresse à des croyants; ce qui n'est pas le cas d'une science des religions qui s'inscrit dans l'orbite des sciences humaines et sociales. Cependant, à l'instar de ce qui se passe dans les départements de littérature, l'enseignement dispensé en théologie ne se réduit pas à un commentaire personnel des textes autorisés, il s'intéresse aussi à l'archéologie, à la codicologie, etc., mais à l'intérieur d'un dispositif qui leur assigne un rôle subalterne: la vérité proprement religieuse est d'un autre ordre. Comme en littérature, ici, il ne saurait être question de commenter n'importe quel texte, mais seulement les œuvres véritables, le Thésaurus qui fonde la communauté des herméneutes, un patrimoine dont l'interprète est l'héritier et le responsable.²⁷⁸ »

²⁷⁷ Parmi les impensés qui nous sautent aux yeux, il y a la question de l'applicabilité d'une méthode d'analyse qui repose sur un principe de *close reading* (lecture « qualitative ») à des corpus massifs. Le corpus d'Orange Export était suffisamment limité pour rendre possible une lecture « manuelle », même si cette démarche était fastidieuse, mais *quid* de corpus moins aisément manipulables ? Il faudrait évaluer l'utilité des outils de *distant reading* (lecture « quantitative », informatisée) pour l'étude de la cohérence esthétique d'un vaste corpus collectif.

²⁷⁸ Maingueneau Dominique, « Les deux cultures des études littéraires », dans *A Contrario* 2006|2, vol. 4, p. 14.

Focaliser notre attention sur la dimension collective de la production littéraire rend donc également légitime une sortie du canon étroit des œuvres consacrées. C'était déjà l'idée exprimée par Franco Moretti dans *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, lorsqu'il remarquait avec malice que « [u]n canon de deux cent romans, par exemple, semble déjà très vaste pour la Grande-Bretagne du XIX^e siècle (et de fait, le canon actuel est bien plus restreint), mais il représente toujours moins d'un pour cent des romans publiés²⁷⁹ ». C'est également l'intuition d'Éric Bordas, qui se prend à rêver d'une « sociostylistique » qui aurait pour objet le « style communicatif social²⁸⁰ » et dont la mise en œuvre « impliquer[ait] [...] une nouvelle pensée de « la littérature », où ce qui serait « littéraire » ne serait plus nécessairement tributaire du canon éditorial des XIX^e et XX^e siècles²⁸¹ ». C'est encore le défi que tentent de relever les chercheurs et chercheuses réunis autour de l'Observatoire des Littératures Sauvages (UNamur), qui, en s'assignant pour tâche d'étudier, notamment avec les outils de la poétique, « les productions extra-livresques qui exploitent les ressources de la communication littéraire²⁸² », s'attellent à décrire des « poétiques collectives » anonymes : poétique des tags des Gilets Jaunes, poétique des collages féministes, poétique des slogans soixante-huitards, etc.

En réalité, les propositions en faveur d'une autre conception des études littéraires, qui ne laisserait pas aux approches purement sociologiques et externalistes le soin de penser le collectif en littérature²⁸³, ne manquent pas. Ce qui nous semble faire défaut, c'est une véritable réflexion épistémologique qui viserait à fonder une approche interne du « collectif » en littérature, qui intégrerait pleinement ce concept à la boîte à outils théorique de la poétique et de la stylistique. En l'absence d'une telle réflexion, les propositions seront vouées à demeurer dispersées et à recourir à des cadres théoriques très divers, et l'on continuera à décrire, ici et là, *des* poétiques collectives, sans savoir ce que « poétique collective » peut bien signifier.

²⁷⁹ Moretti, 2008, p. 35-36.

²⁸⁰ Bordas Éric, « Que serait une sociostylistique ? » [en ligne], dans *COntEXTES*, 18|2016. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/6253>. (Consulté le 19 avril 2023.)

²⁸¹ Bordas, 2016.

²⁸² « Présentation » [en ligne], site de l'OLSa. URL : <https://olsa.unamur.be>. (Consulté le 19 avril 2023.)

²⁸³ La sociologie de la littérature, notamment dans sa version bourdieusienne, a souvent été critiquée pour son incapacité à « entrer » dans les textes, et la stylistique, dans ses diverses formulations, s'est toujours conçue comme une science de l'idiosyncrasique (que l'idiosyncrasie soit le fruit d'un « écart » individuel par rapport à une hypothétique « norme » linguistique, ou d'une série de « choix » discursifs individuels opérés parmi un ensemble de possibles linguistiques), au point que ces deux disciplines apparaissent généralement comme des options théoriques antagonistes (sur ce point, voir encore Bordas, 2016, et plus largement le dossier consacré par ce numéro de *COntEXTES* à la question du style en sociologie de la littérature).

Bibliographie

Bibliographie primaire

Hocquard Emmanuel, Lévy Raquel, *Orange Export Ltd. 1969-1986*, Paris, Flammarion, 2020 [1986].

Bibliographie secondaire

Badir Sémir, « Contrariété et contradiction : un parcours sémiotique » [en ligne], dans *Actes sémiotiques*, n° 117, 2014. URL : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/5098>.

Baetens Jan, *Pour en finir avec la poésie dite minimaliste*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2014.

Baquery Stéphane, « Orange Export Ltd. (1969-1986) : le poème comme objet » [en ligne], dans *Prétexte*, n° 7, 1995, p. 41-44. URL : <http://pretexteed.free.fr/revue/critique/histoire-litteraire/histoire-litteraire/orange-export-ltd-1969-1986.htm>

Baquery Stéphane, « Préface », dans Hocquard Emmanuel, Lévy Raquel, *Orange Export Ltd. 1969-1986*, Paris, Flammarion, 2020 [1986], p. I-XXII.

Barthes Roland, *Œuvres Complètes III, 1968-1971*, Paris, Seuil, 2002.

Bloomfield Camille, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe-monde*, thèse de doctorat, université Paris VIII Vincennes-Saint Denis, année académique 2011-2012.

Bordas Éric, « Que serait une sociostylistique ? » [en ligne], dans *CONTEXTES*, 18|2016. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/6253>.

Burgelin Claude, Heck Marilyne, Reggiani Christelle (dir.), *Cahier Perec*, Paris, L'Herne, 2016.

Cariou Lénaïg, « Franck Venaille et Orange Export Ltd. » [en ligne], Fabula/Les colloques, Franck Venaille aujourd'hui, mis en ligne le 07 février 2020. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document6496.php>.

Cariou Lénaïg, « Une approche archéologique du poème : fragments de vases, fresques, statues dans la poésie hocquardienne », dans *Elseneur*, n° 1, décembre 2021.

Cariou Lénaïg, « Une lecture politique de la grammaire hocquardienne. Injustices de la grammaire, justesse de la poésie », dans Bayle Corinne et Dayre Éric (dir.), *Le poème, le juste*, Paris, Kimé, 2022, coll. « Détours littéraires », p. 237-252.

Cariou Lénaïg, « Je n'écris pas seule. Les communautés poétiques d'Anne-Marie Albiach », dans *Carnets de l'IMEC*, n° 17, printemps 2022, p. 42-43.

Cariou Lénaïg, « La théâtralisation du poème : Orange Export Ltd. et la démarche hocquardienne », dans Cariou Lénaïg et Cunesco Stéphane (dir.), *Contre la poésie, la poésie*, Presses universitaires de Liège, à paraître.

Centre international de poésie Marseille : Cipm, site du cipM. URL : <https://www.cipmarseille.fr>.

Christin Anne-Marie, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Louvain, Peeters, 2000.

Claude Zilberberg, site de Claude Zilberberg. URL : <https://claudezilberberg.org/portal/>.

Cohen-Halimi Michèle, Cohen Francis (dir.), *Je te continue ma lecture. Mélanges pour Claude Royet-Journoud*, Paris, POL, 1999.

Cohen-Halimi Michèle, *Seul le renversement*, Bordeaux, Éditions de l'Attente, 2006.

Cohen-Halimi Michèle, « Claude Royet-Journoud et la lisibilité seconde », dans *Revue de métaphysique et de morale*, n° 79, 2013/3, p. 371-387.

Collot Michel, *Le Chant du monde dans la poésie française contemporaine*, Paris, José Corti, 2019, coll. « Les Essais ».

Collot Michel, *André du Bouchet. Une écriture en marche*, Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2021.

Courtois Jean-Fabrice, « Franck Venaille, objectiviste lyrique », dans *Po&sie*, n° 165-166, 2018/3-4, p. 43-44.

Crescenzo Richard, *Histoire de la littérature française du XVI^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001.

Daive Jean, *Anne-Marie Albiach l'exact réel*, Marseille, Éric Pesty, 2006.

Dayre Éric (dir.), *Jean Daive : la partition*, Paris, Hermann, 2013.

De Laroque Françoise, « Orange Export Ltd., la poésie "blanche" ? », dans *Poésie française contemporaine*, Marseille, CipM, 1999, p. 66.

Denis Benoît, « Génération littéraire », dans Aron Paul, Saint-Jacques Denis, Viala Alain (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2010, coll. « Dictionnaires Quadrige », p. 316-317.

Dessy Clément, van Nuijs Laurence, Stiénon Valérie, « Qui a peur du style en sociologie de la littérature ? Mise au point méthodologique » [en ligne], dans *CONTEXTES*, 18|2016. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/6253>.

Destremeau Lionel, « Joseph Guglielmi. La poésie comme dégageement multiple » [en ligne], dans *Prétexte*, n° 5/6, juillet-septembre 1995. URL : http://pretexteed.free.fr/revue/critique/articles_fr/articles/guglielmi_la-poesie-comme-degageement-multiple.htm.

Destremeau Lionel, « Jean-Jacques Viton. La Traversée des apparences » [en ligne], dans *Prétexte*, n°16, 1998. URL : http://pretexteed.free.fr/revue/critique/articles_fr/articles/viton_la-traversee-des-apparences.htm.

Di Manno Yves, Garron Isabelle, *Un Nouveau Monde. Poésies en France 1960-2010*, Paris, Flammarion, 2017, coll. « Mille&unepages ».

« Disparition de Joël Kermarrec », site du musée des Beaux-Arts de Paris. URL : <https://www.beauxartsparis.fr/fr/actualite/disparition-de-joel-kermarrec>.

Dolharé Katixha, « Paradoxes de la neutralité lyrique dans la poésie objective contemporaine (Anne-Marie Albiach, Emmanuel Hocquard, Claude Royet-Journoud) », dans Benoît Éric

- (dir.), *Soi-disant. Poésie et empêchements*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2014, p. 231-245.
- Dondero Maria Giulia, *Les Langages de l'image. De la peinture aux Big Visual Data*, Paris, Hermann, 2020.
- Forest Philippe, *Histoire de Tel Quel 1960-1982*, Paris, Seuil, 1995, coll. « Fiction & cie ».
- Frisson Marie, « La poésie « ni en vers ni en prose » dans *Peinture* d'André du Bouchet », dans Schnyder Peter (dir.), *La poésie en prose au XX^e siècle. Les entretiens de la Fondation des Treilles*, Paris, Gallimard, 2013, p. 347-374.
- Gallica – BnF*, site de la BnF. URL : <https://gallica.bnf.fr>.
- Gleize Jean-Marie, *A noir. Poésie et littéralité*, Paris, Seuil, 1992.
- Gleize Jean-Marie, *Sorties*, Questions théoriques, 2009, coll. « Forbidden Beach ».
- Gleize Jean-Marie, *Littéralité*, Paris, Questions théoriques, 2015, coll. « Forbidden beach ».
- Glinoyer Anthony, Lacroix Michel, « Introduction » [en ligne], dans *La Littérature contemporaine au collectif*, Fabula/les colloques, 2020. URL : <https://www.fabula.org/colloques/document6676.php>.
- Godmer Corinne, « Mécanique d'écriture », dans *L'Esprit Créateur*, vol. 49, n° 2, 2009, p. 90-104.
- Goodman Nelson, « The Status of style », dans *Ways of worldmaking*, Hackett, 1978.
- Gorrillot Bénédicte, Lescart Alain (dir.), *L'illisibilité en questions*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014, coll. « Littératures ».
- Goto Wataru, « Une lecture de *L'Éternité* de Georges Perec », dans *Waseda Rilas Journal*, n° 9, octobre 2021, p. 51-64.
- Greimas Algirdas Julien, « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », dans *Actes sémiotiques*, n° 60, 1984, p. 5-24.
- Hamacher Werner, *Anataxe, virgule, balance. Notes pour W de Jean Daive*, traduction de Michèle Cohen-Halimi, Marseille, Éric Pesty, 2009.
- Hébert Louis, « Le Schéma tensif » [en ligne], sur *Signo*. (Consulté le 13 avril 2023.) URL : www.signosemio.com/fontanille/schema-tensif.asp.
- Hocquard Emmanuel, *Ma Haie. Un Privé à Tanger II*, Paris, POL, 2001.
- Hocquard Emmanuel, *Un privé à Tanger*, Paris, Seuil, 2014, coll. « points poésie ».
- Hocquard Emmanuel, *Le Cours de Pise*, Paris, POL, 2016.
- Huguet Edmond, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, tome IV, Paris, 1934.
- Jarrety Michel (dir.), *Dictionnaire de poésie, de Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF, 2001, coll. « Grands dictionnaires ».
- Kaufmann Vincent, *Poétique des groupes littéraires*, Paris, PUF, 1997, coll. « écriture ».

Klinkenberg Jean-Marie, « Sénescentes et jouvences des stylistiques : la stylistique fin-de-siècle dans le champ des sciences », dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 71-3, 1993, p. 555-571.

Koble Nathalie, Lang Abigail, Murat Michel et Puff Jean-François (dir.), *Emmanuel Hocquard : la poésie mode d'emploi*, Dijon, Les Presses du Réel, 2020, coll. « L'écart absolu ».

Lang Abigail, « The Ongoing French Reception of the Objectivists » [en ligne], *Transatlantica*, 1|2016. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/8107>.

Lang Abigail, *La Conversation transatlantique. Les échanges franco-américains en poésie depuis 1968*, Dijon, Les Presses du réel, 2021, coll. « L'Écart absolu ».

L'Atelier d'esthétique, *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2014.

« Lenaig Cariou », site internet du département de littérature française, francophone et comparée de l'université Paris VIII. URL : <https://litterature-française.univ-paris8.fr/?Lenaig-Cariou>.

Les Revues littéraires, site internet. URL : www.revues-litteraires.com.

Maingueneau Dominique, « Les deux cultures des études littéraires », dans *A Contrario* 2006|2, vol. 4, p. 8-18.

Mascarou Alain, *Les Cahiers de « L'Éphémère » 1967-1972. Tracés interrompus*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Maxence Jean-Luc, *Au tournant du siècle : Regard critique sur la poésie française contemporaine*, Paris, Seghers, 2014.

Micheli Raphaël, *Les émotions dans les discours. Modèle d'analyse, perspectives empiriques*, Bruxelles, De Boeck, 2014.

Montémont Véronique, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre* [en ligne], Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004. URL : <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.53426>.

Moretti Franco, *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2008.

Murat Michel, *Le vers libre*, Paris, Honoré Champion, 2008.

« Nuits magnétiques – Ce qui te reste de Bry-sur-Marne (1^{ère} diffusion : 04/12/1978) », podcast sur le site de France Culture. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/nuits-magnetiques-ce-qui-te-reste-de-bry-sur-marne-1ere-diffusion-04-12-1978-3917903>.

Observatoire des Littératures sauvages (OLSa), site de l'OLSa. URL : <https://olsa.unamur.be>.

Oppermann-Marsaux Evelyne, « Quelques remarques sur l'emploi et le non-emploi du « *il impersonnel* » entre le XIV^e siècle et le XVII^e siècle », dans *L'Information grammaticale*, n° 110, 2006, p. 9-14.

Oulipo, Site de l'Oulipo. URL : <https://www.ouliipo.net>.

Perusset Alain, « Éléments de sémiotique catégorielle. Théorie, méthode, schémas et pratiques » [en ligne], dans *Actes sémiotiques*, n° 126, 2022. URL : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/7443>.

Pesty Éric, *La notion de récit chez Claude Royet-Journoud*, thèse de doctorat, université de Provence Aix-Marseille I, année académique 2004-2005.

Philippe Gilles, Piat Julien, *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.

Philippe Sollers/Pileface – *Sur et autour de Sollers*, site internet. URL : https://www.pileface.com/sollers/spip.php?page=sommaire&var_mode=calcul.

Piat Julien, « Vers une stylistique des imaginaires langagiers » [en ligne], dans *Corpus*, n° 5, 2006, p. 2-16. URL: <https://corpus.revues.org/441>.

Pleynet Marcelin, « Un lieu-dit *Les Marcs d'or* » [en ligne], dans *Le Sac du semeur*, n° 2, mis en ligne le 12 avril 2017. URL : <https://lesacdusemeur.wordpress.com/un-lieu-dit-les-marcs-dor/>.

Purnelle Gérald, « Pour une description typographique du poème » [en ligne], dans *Degrés : Revue de synthèses à Orientation Sémiologique*, n° 121-122, 2005, p. 1-14. URL : <https://orbi.uliege.be/handle/2268/34446>.

Purnelle Gérald, « Le « vers de prose » : vers et prose ? entre vers et prose ? (ni vers ni prose ?) », dans *Formes poétiques contemporaines*, n° 4, 2006, p. 69-82.

Quintane Nathalie, « Monstres et couillons, la partition du champ poétique contemporain » [en ligne], *Sitaudis*, mis en ligne le 19/10/2004. URL : <https://www.sitaudis.fr/Incitations/monstres-et-couillons-la-partition-du-champ-poetique-contemporain.php>.

Rabaté Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996.

Rabatel Alain, « L'effacement énonciatif dans les discours représentés et ses effets pragmatiques de sous- et de sur-énonciation », dans *Estudios de Lengua y Literatura francesas*, 2003, n° 14, p. 33-61.

Raquel, site de Raquel Levy. URL : <https://raquel-levy.org>.

Rastier François, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1987, coll. « Formes sémiotiques ».

Rastier François, *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1989, coll. « Langue, linguistique, communication ».

Roubaud Jacques, *La Vieillesse d'Alexandre*, Paris, Maspero, 1978.

Royet-Journoud Claude, *La Poésie entière est préposition*, Marseille, Éric Pesty, 2009.

Schaeffer Jean-Marie, « La stylistique littéraire et son objet », dans *Littérature* n° 105, 1997, p. 14-23.

Segre Cesare, « Critique textuelle, théorie des ensembles et diasystème », dans *Bulletins de l'Académie Royale de Belgique*, n° 62, 1967, p. 279-292.

Soulier catherine, « “L'intérieur est le lieu”. Poésie/endoscopie » [en ligne], dans *Études françaises*, n° 40/3, 2004, p. 65-78, mis en ligne le 20 décembre 2004. URL: <https://www.erudit.org/en/journals/etudfr/1900-v1-n1-etudfr834/009736ar/>.

Soulier Catherine, « Sarx, Hiems » [en ligne], dans *Anabases*, n° 12, 2010, p. 220-225, mis en ligne le 1 octobre 2013. URL : <http://journals.openedition.org/anabases/1238>. (Consulté le 9 septembre 2022.)

Soulier Catherine, « Orange Export Ltd. Une fabrique de « peintures de livre » ? », dans Pascal Catherine, Thérenty Marie-Ève, Tran Trung (dir.), *Image, autorité, auctorialité du Moyen-âge au XXe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 357-373.

Venaille Franck, *C'est nous les modernes*, Paris, Flammarion, 2010, coll. « Poésie ».

Weinreich Uriel, « Is a structural dialectology possible ? », dans *Word*, n° 10, 1954, p. 388-400.

Zilberberg Claude, *La Structure tensive*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2012, coll. « Sigilla ».

Annexes

1) Liste des publications d'Orange Export Ltd. analysées

Auteur (+ illustrateur)	Titre	Année
Emmanuel Hocquard (+ Raquel)	<i>Le Portefeuil</i>	1973
Emmanuel Hocquard <i>alias</i> Marie Clément (+ Raquel)	<i>3 Lettre</i>	1974
Claude Faïn	[3]	1975
Jean Daive (+ François Deck)	<i>L'absolu reptilien</i>	1975
Alain Veinstein	<i>Ce jour-là, plus tard</i>	1975
Pierre Rottenberg (+ Raquel)	<i>Faire tenir le plus d'éléments possible dans l'espace du feu</i>	1975
Alain Veinstein	<i>Toujours pas la fin</i>	1975
Joseph Guglielmi (+ Thérèse Bonnelalbay)	<i>Ley de fuga</i>	1975
Claude Royet-Journoud (+ Emmanuel Hocquard)	<i>Autre, pièce</i>	1975
Alain Veinstein (+ Lars Fredrikson)	<i>L'introduction de la pelle</i>	1975
Emmanuel Hocquard (+ Raquel)	<i>Les espions thraces dormaient près des vaisseaux</i>	1975
Claude Royet-Journoud	<i>ILS MONTRENT</i>	1976
Roger Giroux	<i>Théâtre</i>	1976
Jacques Sojcher	<i>Itinerrer</i>	1976
Emmanuel Hocquard	<i>Une</i>	1976
Mathieu Bénézet (+ Raquel)	<i>Où les figures s'attardent</i>	1976
Bernard Lamarche-Vadel (+ Jean Degottex)	<i>Blanc & hors blanc</i>	1976
Jacques Roubaud	<i>Chute de langue en autre</i>	1976
Jacqueline Risset	<i>Mors</i>	1976
Pascal Quignard	<i>Sang</i>	1976
Hubert Lucot	<i>Overdose</i>	1976
Edmond Jabès (+ Raquel)	<i>Des deux mains</i>	1976
Jacques Bertoin	<i>Sur la place, vol</i>	1976
Joël Kermarrec	<i>Suite à... anna, le temps, la gratification</i>	1976
Claude Minière	<i>Temps de parole</i>	1976
Anne-Marie Albiach	<i>Objet</i>	1976
Anne-Marie Albiach	<i>CÉSURE : le corps</i>	1976
Alain Veinstein	<i>Dernière fois</i>	1976
Mathieu Bénézet	« <i>La guerre commence...</i> »	1977
Joseph Guglielmi	<i>Le jour pas le rêve</i>	1977
Bernard Noël	<i>Une fable pour qui</i>	1977
Emmanuel Hocquard	<i>Toi ce lieu très blanc aussi : les branches</i>	1977

Charles Juliet (+ Raquel)	<i>La plus fragile</i>	1977
Michel Deguy	<i>Abréviations usuelles</i>	1977
Jean Tortel (+ Thérèse Bonnelalbay)	<i>Spirale interne</i>	1977
Franck Venaille (+ Jacques Monory)	<i>Noire : Barricadenplein</i>	1977
Pierre Rottenberg (+ Joël Kermarrec)	<i>K.N.</i>	1977
Philippe Lacoue-Labarthe (+ Raquel)	<i>Phrase</i>	1977
Bernard Noël	<i>Laile sous lécrit</i>	1977
Pascal Quignard	<i>Hiems</i>	1977
Joseph Guglielmi	<i>Le mais trop blanc</i>	1977
André du Bouchet	<i>Le révolu</i>	1977
Jean Daive	<i>n, m, u</i>	1977
Roger Giroux	<i>S</i>	1977
Claude Royet-Journoud	<i>« Le drap maternel » ou la restitution</i>	1977
Roger Laporte	<i>Suite : biographie</i>	1978
Denis Roche	<i>Antéfixe de Françoise Peyrot</i>	1978
Danielle Collobert	<i>Survie</i>	1978
Mathieu Bénézet	<i>Ce qui te reste de Bry-sur-Marne</i>	1978
Jean Roudaut	<i>Aître</i>	1978
Jean Tortel	<i>Cela se passe</i>	1978
Dominique Grandmont	<i>Contrechant</i>	1978
Jean Laude (+ Raquel)	<i>Rituel</i>	1978
Jean Frémon (+ Gérard Titus-Carmel)	<i>Nœud</i>	1978
Emmanuel Hocquard (+ Raquel)	<i>j</i>	1979
Valery Larbaud	<i>Grands rivages</i>	1979
Jean-Louis Schefer	<i>Alors, vient</i>	1979
Pascal Quignard	<i>Inter aëria fagos</i>	1979
Emmanuel Hocquard	<i>Dans l'air entre les branches des hêtres</i>	1979
Hubert Lucot	<i>Mê</i>	1979
Jacques Roubaud	<i>Poème commençant : « l'arbre le temps... »</i>	1979
Henri Deluy	<i>« L » ou « t'aimer »</i>	1979
Emmanuel Hocquard (+ Raquel)	<i>Un jour, le détroit</i>	1979
Emmanuel Hocquard (+ Raquel)	<i>Voyage vers l'occident</i>	1979
Emmanuel Hocquard (+ Raquel)	<i>Du 1^{er} janvier</i>	1980
Hubert Lucot	<i>Le dit des lacs</i>	1980
Paul Louis Rossi	<i>Héloïse</i>	1980
Marcelin Pleynet (+ Raquel)	<i>Ma destruction</i>	1980
Emmanuel Hocquard (+ Raquel)	<i>La danse de l'arc-en-ciel</i>	1981
Pierre Nivollet	<i>Les mars d'or</i>	1981

Georges Perec	<i>L'éternité</i>	1981
Georges Perec	<i>Carte postale</i>	1981
Claude Richard	<i>Le timbre-poste</i>	1982
Jean-Luc Sarré	<i>La reprise</i>	1982
Jacques Dupin (+ Raquel)	<i>Le désœuvrement</i>	1982
Dominique Fourcade	<i>Rose-déclit</i>	1982
Emmanuel Hocquard (+ Raquel)	<i>Tum color</i>	1983
Jean-Jacques Viton	<i>Le wood</i>	1983
Henri Deluy	<i>Peinture pour Raquel</i>	1983
Claude Esteban	<i>Douze dans le soleil</i>	1983
Joseph Guglielmi	<i>Late</i>	1983
Marcelin Pleyne (+ Pierre Nivollet)	<i>Conversions</i>	1983
Claude Richard	<i>Le sextant</i>	1984
Denis Roche	<i>12 photographies publiées comme du texte</i>	1984
Emmanuel Hocquard (+ Raquel)	<i>Diptyque</i>	1984
Jean Frémon (+ Jean-Michel Meurice)	<i>La ligne</i>	1984
Olivier Cadiot	<i>Une extraordinaire aventure Une aventure extraordinaire</i>	1986

2) Autres publications d'Orange Export Ltd.

Auteur (+ illustrateur)	Titre	Année
Antonio Cisneros (+ Raquel)	<i>David</i>	1969
Keith Waldrop	<i>Either late or sensitive</i>	1975
Rosmarie Waldrop	<i>Acquired pores</i>	1976
Kenneth White	<i>Autumn at Luk Wu Temple</i>	1976
Cid Corman	<i>Leda & the Swan</i>	1976
Paul Auster	<i>Effigies</i>	1977
Christopher Middleton	<i>Céleste</i>	1977
Robert Duncan	<i>A Song from the Structures of Rime Ringing as the Poet Paul Celan Sings</i>	1977
Larry Eigner	<i>Heat simmers cold...</i>	1978
Kenneth White	<i>Early Morning Light on Loch Sunart</i>	1979
Collectif	<i>Sur Raquel</i>	1979
George Oppen	<i>Carte postale</i>	1981
Keith Waldrop	<i>Poème de mémoire</i>	1982
Collectif	<i>Monostiches/One-line Poems</i>	1986
Marcelin Pleyne	<i>Le livre de Raquel</i>	1986
/	<i>Bulletin Orange Export Ltd. (n° 0 à 11)</i>	1975-1978