

28. Cyrille Martinez, *Le poète insupportables et d'autres anecdotes* (Paris: Questions Théoriques, 2018).
29. Pierre Alferi et al., "L'art n'est-il qu'un produit de luxe?" *Médiapart*, 20/10 (2014), <https://z.umn.edu/7fias>.
30. Christophe Hanna, "Comment se mobilisent les publics (L'écriture comme écosystème)," in Florent Coste, *Explore: Investigations littéraires* (Paris: Questions Théoriques, 2017), viii-xxii.
31. Jean-Pierre Cometti and Nathalie Quintane, *L'art et l'argent* (Paris: Les prairies ordinaires, 2021), 45-50, 77-98.
32. Lionel Ruffel and Olivia Rosenthal, "Introduction," *Littérature*, 4:160 (2010): 3-13.
33. Eric Lynch, "Exhibiting Poetry Today": Collaboration and Politics in Thomas Hirschhorn and Manuel Joseph," *Revue critique de fiction française contemporaine*, 20 (2020): 98-108.
34. Yves Citton, *Médiarchie* (Paris: Seuil, 2017).

Le public des poètes est-il le seul problème public des poètes ?

Sociologies autochtones et allégories politiques de la poésie

Florent Coste et Justine Huppe

EU ÉGARD À SES PRATIQUES confidentielles et ses réseaux confinés, la poésie française contemporaine, que l'on dit « de recherche » ou « expérimentale », donne régulièrement à voir son propre public, réduit et replié sur lui-même, et les relations précaires qu'elle négocie et entretient avec lui. Sans concéder à la déploration, ni se limiter à la neutralité factuelle, elle engage de la sorte sur sa propre condition socioéconomique une réflexivité riche d'une portée politique dont on cherche ici à prendre la mesure. À cet effet, cet article repose sur une analogie historique et un montage philosophique.

L'analogie historique est la suivante. La grève des intermittents du spectacle en France au début des années 2000 est considérée à raison comme un révélateur manifeste d'une administration du travail par l'exploitation des inégalités, la pulvérisation des solidarités et la démobilisation d'une conscience de classe. Elle a été aussi le terrain d'expérimentations de formes nouvelles de contestation et de résistance à ces politiques néolibérales. De même, il est possible d'envisager que certaines productions « postpoétiques » proposent non seulement des sociologies autochtones de leurs conditions de travail, mais étendent leur réflexivité à un public recomposé et mobilisé dans l'émancipation de ces dernières. Ces expériences poétiques dressent ainsi une cartographie cognitive du monde qu'elles habitent : en triangulant les rapports de force et les logiques de champ qui s'y trament, elles cherchent à échapper à leur emprise et à les investir de manière active et critique.

Le montage philosophique ambitionné ici consiste alors à croiser une reconception pragmatiste du public et l'analyse idéologique de Fredric Jameson pour envisager cette poésie comme autant d'actes socialement symboliques, dotés d'un triple pouvoir : pouvoir symbolique (soit une puissance de façonnement pour les représentations d'un lectorat), pouvoir social (soit une capacité à mobiliser des acteurs sociaux—lecteurs, techniciens, imprimeurs...—et à visibiliser ces chaînes d'acteurs) et aussi pouvoir proprement politique (par participation à la compréhension de la totalité sociale, de ses opacités comme des brèches d'émancipation qui s'y font jour).

Extension et extinction du public

Bien des poètes contemporains ont fait le constat que la poésie occupait une position non seulement confidentielle et minoritaire, mais dérisoire et résiduelle, se situant pour ainsi dire au bord de l'effacement, dans le champ lui-même mineur de la littérature contemporaine.

Dans l'ensemble de la chose publiée, le texte non littéraire occupe une place dominante. Dans l'ensemble du publié d'ordre littéraire, la littérature narrative (romanesque ou autre, mais d'abord romanesque) occupe une place dominante. Au sein de cette littérature romanesque, la production « commerciale » est elle-même quantitativement dominante. Quant aux pratiques dites poétiques, leur importance est dérisoire, même si symboliquement l'institution, l'appareil scolaire et universitaire, continuent à les maintenir en état de survie plus ou moins artificielle. Si maintenant nous pensons aux productions dites expérimentales ou de recherche qui, dans leur principe, ne coïncident que très peu aux définitions que l'institution littéraire tend à inculquer et imposer, nous pouvons dire qu'elles se situent en un lieu qui est un « angle mort ». Reste à savoir ce que nous pouvons faire de cette position. Quel parti nous pouvons tirer de notre impuissance. Quelle efficacité de notre invisibilité².

Le diagnostic de Jean-Marie Gleize emboîte au moins deux niveaux d'analyse. À l'échelle générale du marché du livre, la confidentialité de la poésie n'est pas chose nouvelle, non plus que la condition précaire et misérable du poète. Le déficit de visibilité de la poésie s'accroît sans doute dans un contexte nouveau d'émergence d'industries de la culture, sur fond de transformations économiques du monde de l'édition (érosion de la chaîne du livre par le commerce en ligne ; fragilisation accrue de l'édition indépendante³ ; logiques de concentration oligopolistique, guidées par une quête de rentabilité financière à court terme sans prise de risque artistique ou intellectuelle⁴). L'ensemble de ces facteurs défavorables participent à une relégation ou à une marginalisation de la poésie dans le monde de la culture, que d'autres logiques, celles-là internes au champ poétique, accentuent par ailleurs.

En effet, en suivant le resserrement de focale opéré par Gleize, il apparaît que cette position minoritaire se réplique à l'intérieur même du champ de la poésie. Nathalie Quintane a souligné dans « Monstres et Couillons » combien la poésie de recherche ou formaliste (disons : Prigent, Gleize, Tarkos, Pennequin, Bérard, etc.) ne lutte pas à armes égales contre les valeurs plus consensuelles des Lyriques (Jaccottet, Deguy, jusqu'à Jean-Pierre Simeón⁵) :

il n'empêche, Formaliste, que ton dernier opus, que ton petit DVD, que ton cdrom multimédia, que tes affichettes politiques, que tes brûlots incendiaires diffusés sur le Net, que ta revue photocopiée à trente exemplaires, entrent dans le genre Poésie, que tu pourras, sans problèmes et sans états d'âme de sa part, être sollicité par le Printemps des Poètes, qui a toujours besoin d'un petit animateur chez lui, d'un petit gars qui va faire rigoler le public

avant le passage aux choses sérieuses. Et quand tu seras invité à l'étranger, Formaliste, ce sera pire, parce que là tu t'apercevras que la poésie et la pensée françaises, du Pérou au Kamchatka, c'est les autres, et tu te retrouveras, une fois de plus, dans un groupe ultraminoritaire qui peinera à se faire entendre⁶.

La radicalité de la poésie expérimentale engendre des problèmes de reconnaissance à double titre : travaillant à des formes qui ne ressemblent à rien (Gleize, *Sorties*), la poésie peine à être reconnue comme telle (identifiée, vue comme de la poésie) et tout court (légitimée et valorisée), les conditions d'un accueil ou d'une réception sont compromises et la rencontre avec le public ne se fait pas ou mal⁷. Ces désajustements entre l'intension de la poésie (sa définition, ce que le sens commun croit qu'elle est) et son extension (l'ensemble des pratiques auxquelles la définition s'applique, tandis que la poésie ne cesse d'expérimenter avec elle-même)⁸ entraînent des malentendus assez tenaces, parfois vécus ironiquement, à tel point que, pour Nathalie Quintane : « Le public est [...] tellement un problème qu'il finit parfois par être le seul problème public des poètes⁹. » Au demeurant, ce constat n'est pas l'apanage du champ de la poésie française et francophone : Nanni Balestrini a souligné les quiproquos cocasses entourant la rencontre entre un public consensuellement fédéré autour de valeurs poétiques et la poésie amenée à revendiquer une portée dérangeante, subversive ou révolutionnaire. Le poète néo-avant-gardiste italien raille ainsi le « gentil public » et ses « aimables auditeurs » hypocritement réunis dans une liturgie cérémonielle, guindée et bourgeoise autour d'une poésie médiocrement exhaussée au rang de valeur sacralisée (mais temporairement) ou absolue (mais relativement) :

nous voici tous ensemble en ce lieu réunis
pour une très belle lecture de poésie
d'un côté, il y a vous
le magnifique public de la poésie
venus ici pour écouter la poésie
car la poésie vous l'aimez tellement
vous feriez n'importe quoi pour la poésie
n'exagérons rien c'est une façon de parler, mais
vous feriez quelque chose un petit quelque chose
si vous n'avez décidément rien d'autre à faire¹⁰.

On peut en tirer le principe élémentaire que la radicalité avant-gardiste de la poésie croît de manière inversement proportionnelle au public qu'elle est en mesure de capter, ou qu'une intervention d'avant-garde gagne en authenticité ce qu'elle perd aussitôt en visibilité et en efficacité¹¹. Responsable de la cellule éditoriale d'Al Dante, Laurent Cauwet en vient à reformuler les

mêmes contradictions : « Le paradoxe du poète est de se dévouer à une écriture pour tous, qui sera lue par peu... et compagne d'encore moins. C'est le paradoxe de ceux qui privilégient la justesse de l'adresse plutôt que l'audience à tout prix¹² ». Autrement dit, l'expérience poétique se paie d'une relation à son public sinon spectrale, du moins exposée à sa désaffection. Si elle s'accompagne fatalement de déconvenues (pénurie de moyens, précarité sociale et statutaire) et de postures complaisantes (réticence face aux littératures *mainstream*), cette évanescence avive la conscience des acteurs de ce champ, qui puisent des ressources pour repenser leurs rapports au public, et d'une manière qui vient innover en retour leurs propres pratiques poétiques.

Pour preuve, de nombreuses publications récentes, issues précisément de cet « angle mort » de la poésie de recherche, attestent une réflexivité nouvellement assumée quant aux conditions socio-économiques à la faveur desquelles des textes poétiques sont tour à tour produits, critiqués, valorisés, vendus et lus. Relançant à leur manière la question de l'autonomie du champ (et son corollaire : la valorisation du seul jugement des pairs contre les logiques marchandes¹³), ces textes ont ceci de particulier qu'ils attirent avec une impudeur nouvelle l'attention sur les contraintes externes pesant conjoncturellement sur la pratique poétique¹⁴—ceci, à l'aide de protocoles de description inédits des liens, d'indépendance comme d'interdépendance, qui conditionnent et parfois protègent leur existence.

Sociologies autochtones

Entre *La Domestication de l'art* (2017) de Laurent Cauwet et le plus récent *Notre condition* (2020) d'Aurélien Catin en passant par *L'Art et l'argent* (2017) codirigé par Jean-Pierre Cometti et Nathalie Quintane, toute une série d'auteurs, de militants et d'éditeurs tentent d'accréditer dans le domaine littéraire ce qui fut l'un des slogans du mouvement « Art en grève », né en 2019 du mouvement d'opposition à la réforme des retraites : « L'artiste est un-e travailleur-euse comme les autres¹⁵ ». Du même vivier ou du même réseau ont aussi émergé des textes signés par des poètes, dans lesquels s'inventent des protocoles permettant de documenter le fonctionnement ordinaire du milieu poétique contemporain, de cartographier son public, d'objectiver ses échelles de valeurs et ses jeux de réputation tournant en vase clos, de pointer le maillage de dépendances matérielles et économiques qui conditionnent son existence précaire et qui la jalonnent de petites négociations, de compensations dérisoires ou de rapports de force variablement violents.

Un premier procédé œuvrant dans ce sens tient au recours au micro-récit documentant des situations particulières. *Le Poète insupportable* (2017) de Cyrille Martinez, préfacé par Christophe Hanna, se présente comme un recueil d'anecdotes soit directement vécues par Martinez, soit récoltées par ses soins auprès de consœurs ou confrères jamais nommés—toute velléité d'identification est désamorcée au profit d'une description par touches d'une condition partagée des poètes, successivement humiliés par un public inexistant ou désinvolte, empêtrés dans des négociations de rémunérations et en équilibre instable vis-à-vis des catégories et labels que leur imposent éditeurs ou bailleurs de fonds. Dans la seconde partie de son *Vocaluscrit* (2017), Patrick Beurard-Valdoye reprend, lui aussi, des historiettes et jette un regard similaire, aussi amusé que désabusé, sur le « métier de poète¹⁶ » : paperasse exaspérante pour promesse de rétribution dérisoire, inattention systémique des organisateurs aux exigences logistiques d'un performeur bientôt inaudible, indignation de spectateurs devant ce qui leur apparaît comme *n'étant pas* de la poésie, etc.¹⁷. L'exigence de désingularisation, à laquelle répond l'usage d'anecdotes chez Cyrille Martinez, est ici satisfaite par l'emploi systématique d'un lecteur (« Concéder de lire dans | une grande surface de livres | vous étonner que vos livres | soient absents des rayons » [76]).

Cette logique narrative élémentaire vient à être retraitée au sein de protocoles susceptibles d'en amplifier la portée. Ainsi, dans *Argent* (2018), Christophe Hanna mène, selon une méthode en apparence systématique et dans la lignée de son projet La Rédaction, une enquête consistant à « interroger sur leurs revenus et leurs salaires des gens [qu'il croise] dans les lieux où [le] conduisent [ses] activités d'écriture » (Hanna 16). Hanna fonde ses entretiens dans le moule de rapports aux allures de poèmes en prose, où les enquêté-e-s sont identifiés par leur prénom et leur revenu dans un respect de l'anonymat relatif. Un histogramme des revenus mensuels des acteurs ouvre ainsi l'enquête de Christophe Hanna et préside au classement de l'ensemble des acteurs croisés : le livre s'ouvre ainsi sur la figure de Christophe254 (Christophe Tarkos) et s'achève notamment sur Olivier4000 (Olivier Cadiot) ou Jean-Marie4506 (Jean-Marie Gleize).

Un autre exemple de retraitement méthodique de micro-récits exemplaires ou édifians se trouve dans *L'Avant-garde, Tête brûlée, Pavillon noir* (2019) de Sylvain Courtoux qui se présente comme un dispositif textuel, visuel et sonore (le poème est accompagné d'un CD) où l'auto-socioanalyse du poète est constituée de propos plus manifestes sur l'avant-garde poétique, de

photogrammes, de citations ou encore de graphiques quasiment bourdieusiens (sur les axes de répartition de capitaux économiques et symboliques dans le champ, sur les logiques de consécration, etc.). Le tout se décrit comme un « livre noir de la pratique poétique » visant à « montrer le dessous des cartes » d'un monde aux nombreuses facettes cachées. Le télescopage de ces éléments, pris dans le flux d'un long texte sans pagination, préside à des logiques monstres, polémiques et investigatoires :

je ne suis pas journaliste, tout juste un poète « pragmatiste » qui « enquête » sur sa propre trajectoire d'écrivain et qui baigne dans un océan de contradictions sous l'aile de requins dans le maquis de conceptions qui s'opposent, dans un jeu de dépendances et d'interdépendances ne permettant plus de tenir les valeurs esthétiques pour indépendantes d'une multitude d'enjeux d'autre nature¹⁸

Tout récemment, Benoît Auclerc a adroitement saisi et analysé la gestualité critique fondamentale de ces auteurs : celle de prendre à contre-pied la forclusion tendancielle des questions d'argent par un champ littéraire se voulant « pur » et « autonome » et d'ainsi agir comme un « antidote aux tentations idéalisantes » de la poésie¹⁹. Si la question du public est nécessairement connexe à celle de l'argent (l'existence et la conquête du premier conditionnant un peu schématiquement le gain de l'autre), elle la déborde aussi en partie parce qu'elle engage d'autres dimensions — notamment celle des capacités de mobilisation et d'assemblage des pratiques poétiques. Autrement dit, si Hanna, Courtoux, Martinez ou Beurard-Valdoye (qui appartient davantage à la génération de Jean-Marie Gleize) dévoilent à leur façon les circuits de valorisation, les échanges et les inégalités propres à l'économie de la poésie, ils fabriquent plus généralement des savoirs autochtones sur les sociabilités spécifiques de cette dernière.

Face à cette lucidité quasiment sociologique des poètes sur leur monde²⁰, une première explication pourrait être avancée : l'occupation d'une position aussi marginale et paradoxale, celle d'une poésie expérimentale dont le public est toujours un « bien-peu-de-monde » (Beurard-Valdoye 72), se transformerait en atout épistémologique²¹. La situation du dominé sur le marché aurait pour pendant sa plus vive clairvoyance face aux logiques qui l'y relèguent, voire sa capacité à ironiser sur celles-ci²². Séduisant par sa manière de transformer alchimiquement la marginalité en lucidité et de renverser la situation de dominé en position stratégique d'observation, un tel parti pris de lecture a sans doute le tort d'individualiser une réflexivité dont on perçoit pourtant qu'elle émerge d'un réseau collectif. Il est donc plus opportun de resituer ces enquêtes, rapports et autres expertises sauvages dans des

transformations matérielles et collectivement éprouvées du « petit milieu » de la poésie française contemporaine²³.

Un bien-peu-de-monde ou un petit-monde

Les travaux du sociologue Sébastien Dubois invitent à une telle démarche : au début des années 2000, celui-ci a observé des signes convergents attestant à la fois la marginalité et la vitalité du marché de la poésie contemporaine en France (augmentation du nombre d'éditeurs de poésie entre le début des années 1980 et le milieu des années 1990, création d'institutions de promotion et de soutien, multiplication des lieux de diffusion à Paris comme en province, etc.). Deux types de facteurs expliqueraient ce dynamisme du milieu poétique : d'une part, le soutien public (via le Centre national du livre ou des institutions subsidiées par l'État), d'autre part, le fonctionnement autonome de ce milieu doté de ses propres institutions (le Centre International de poésie Marseille ou CIPM, Printemps des poètes, Maisons de la poésie), de ses propres espaces de publication (éditeurs et revues spécialisées) et d'une sociabilité fondée en grande partie sur l'interconnaissance²⁴ et sur la multiactivité (61% des éditeurs de poésie sont eux-mêmes poètes, comme la presque totalité des critiques et des universitaires travaillant sur la poésie contemporaine). L'aspect confidentiel et confiné²⁵ de ce marché est en réalité la preuve des stratégies d'adaptation dont est capable le milieu poétique dans un environnement globalement hostile (Dubois 31), ce que Liliane Giraudon résume expédiitivement ainsi : « sans partenaire, les dauphins se branlent contre un corail. Alors pour ce qui serait de l'absence de partenaire-lecteur, on peut toujours trouver des solutions²⁶ ». Cyrille Martinez décrit lui-même cela comme une technique d'autodéfense corporatiste :

En réalité, le public des lectures était majoritairement constitué de poètes. C'est une règle à connaître, pour comprendre la poésie contemporaine : la plupart des lecteurs de poésie sont poètes eux-mêmes. Une autre chose à savoir est que les poètes sont souvent éditeurs, revuistes, programmeurs. Les poètes ne sont pas bêtes au point d'attendre qu'on leur vienne en aide, ils se regroupent, ils s'organisent, ils se lisent les uns les autres, ils créent des revues, ils trouvent de l'argent pour mettre en place des lectures, bref, ils se prennent en main. (Martinez 93-94)

Au lieu de se complaire dans la posture tentante d'une poésie jetant pour ainsi dire des bouteilles à la mer²⁷ et peinant à toucher un public inaccessible²⁸, ces productions contemporaines sont tenues par les circonstances d'affiner leur appréhension de ces univers sociaux. Elles y travaillent avec d'autant plus d'acuité que ces mondes peuvent être caractérisés par leur *taille* réduite

(espace social dérisoire, voire microcosme s'imposant ou comme une fatalité²⁹ (Courtoux, *L'Avant-garde*) ou comme une réalité avec laquelle composer³⁰), par leur *orientation* relativement internaliste (très peu ouverts, faiblement connectés sur leur extérieur, voire tendant à l'autarcie), par la *densité* générale de leur maillage (saturé par l'interconnaissance, ce monde est parcouru par des acteurs amenés non seulement à se croiser, mais dont la polyvalence les conduit à occuper des rôles qui se redoublent, se chevauchent ou se recoupent), et enfin par la forme d'*opacité* qui y règne (la proximité au lieu d'impliquer une plus grande transparence entre les acteurs complice aussi les marges de négociation et l'engagement dans des rapports de force : dans *Argent*, Olivier4000 et sa négociation réussie avec son éditeur pour la conservation de 100 % de ses droits d'adaptation font figure d'exception). C'est précisément cette opacité du petit monde « encastré³¹ » de la poésie contemporaine qui encourage des entreprises d'éclaircissement et d'élucidation et stimule la réflexivité de ses acteurs.

Ces quelques traits schématiques invitent à substituer à la notion peu opératoire et peu adéquate de public (telle qu'elle est entendue traditionnellement comme lectorat, auditoire ou collectif indéterminé de destinataires-récepteurs potentiels et anonymes) une reconception plus écosystémique et réticulaire de la notion propre à réinscrire le poète au sein d'une chaîne de travail et d'actions.

Reconceptions du public poétique

Comment schématiser le public poétique sans le réduire au lectorat anonyme et en droit universel qu'il n'est pas et, surtout, de quels modèles théoriques dispose-t-on pour ce faire ? La sociologie des « mondes de l'art » d'Howard Becker³² offre, de prime abord, une piste à suivre³³. La thèse générale des *Mondes de l'art* consiste à affirmer que toute pratique artistique fonctionne comme un réseau d'actions, d'interactions et de coopérations, un « monde » coordonné en fonction de normes et de conventions qui permettent la production, la circulation et la valorisation de ce qui sera nommé *œuvres* et mobilisant des matériaux (des pigments aux costumes et aux lumières), des acteurs (des performers aux techniciens et aux galeristes) et des croyances collectives (définitions des arts, des genres, des critères de réussite et d'évaluation). Il s'agit d'aller à rebours des mythologies individualistes consacrant des génies isolés et plaçant les pratiques artistiques dans une sphère nettement séparée des formes d'interactions ordinaires.

Selon Becker, toutefois, tous les arts ne sont pas logés à la même enseigne : pour exister, un tableau ou un opéra engagent des assemblages de

matières diversement étoffés et des ajustements entre des acteurs variablement complexes. La poésie constituerait en revanche un cas limite mobilisant moins de coopération entre artistes (Becker 59) et peu de « ressources » ou d'« équipements » (tout au plus du papier, un crayon, une machine à écrire—ou simplement un corps et une voix, pour les formes poétiques orales [Becker 13, 14, 69]). Le faible coût d'entrée dans le monde poétique entraînerait à la fois un nombre élevé de praticiens et de très petites chances d'en tirer des revenus suffisants pour en vivre, donnant à cette pratique, par contraste avec le ballet ou la musique orchestrale, toutes les apparences d'une pratique autosuffisante (Becker 95–96).

Sans doute y a-t-il là non seulement une description de la vie poétique outancièrement iréniste expurgée des rapports de force, de subordination et de domination (que ne manquent pas de pointer les textes de Hanna, Martinez ou Courtoux), mais aussi une relégation de la poésie au rang d'exception d'une sociologie interactionniste, là où l'on serait plutôt encouragés à faire du petit monde poétique un observatoire privilégié d'opérations d'interactions, de coordinations et de distensions entre artistes. Autrement dit, si Becker insiste justement sur la petite taille des chaînes d'acteurs mobilisées par le milieu poétique, il en méconnaît dans un même temps les manières spécifiques de se nouer. C'est ici que la philosophie politique de John Dewey paraît d'un meilleur secours.

Dans le sillage des considérations liminaires de Léon Tolstoï dans *Qu'est-ce que l'art*³⁴, Christophe Hanna a proposé à de multiples reprises de distinguer lectorat et public (au sens de la philosophie pragmatiste de John Dewey). Contre Walter Lippman considérant dans le *Public fantôme* que les démocraties libérales modernes se composent de foules maintenues hors des problèmes publics, démunies face à leur trop grande complexité et tenues de s'en remettre à un gouvernement expert et technocratique, Dewey a défendu une conception plus active et participative du public : réflexif, nettement moins démobilisé, il s'engage par l'enquête dans la résolution d'un problème public³⁵. Transposé sur le plan de la poésie littéraire, il s'agit de substituer, à un modèle de communication émetteur/récepteur (à la fois binaire et unilatéral), une ontologie sociale de l'œuvre dont le public est un constituant de premier plan, en tant que « personnes qui, par leur action (leur travail), font exister son écriture³⁶ ».

Si la notion de public a une quelconque force heuristique pour la poésie, c'est donc suivant cette acception pragmatiste : celle d'un « personnel », d'un ensemble d'individus participant à une même activité, depuis un continuum de fonctions multiples (et pas seulement lectrices !), voire interchangeables

(lecteurs-auteurs, éditeurs-organisateur, critiques-enseignants). Les textes d'Hanna, de Martinez, de Courtoux, ou de Beurard-Valdoye peuvent ainsi être lus comme des façons de réarticuler un public en un sens pragmatiste—de chercher à le déployer comme un réseau fragile et sans cesse recomposable d'enquêteurs réflexifs, dont l'œuvre poétique est pour l'occasion le centre socialement organisateur et le pivot politiquement mobilisateur. Puisque pour Dewey, un public n'existe que par sa mobilisation dans la résolution d'une question, reste cependant à savoir quel est le problème public de fond que ces œuvres soulèvent et affrontent (Courtoux, *L'Avant-garde*)³⁷.

De l'anecdote à l'allégorie

Cela revient à poser la question de la manière suivante : peut-on considérer que les anecdotes de Martinez ou de Hanna ne sont pas si anecdotiques que cela ? Peut-on se soustraire à la gangue de leur singularité ? Est-il possible de leur reconnaître une portée symbolique et politique qui excéderait le seul témoignage ou décryptage d'une vie littéraire paupérisée ou prolétarisée ?

On peut retenir quatre critères pour définir une anecdote (Hanna, *Argent* 261–62) : son exemplarité (ce qui est valable pour X pourrait se produire pour Y, une anecdote nous parle parce qu'elle produit des effets de reconnaissance), son itérabilité et sa récursivité (elles sont inscriptibles dans des séries narratives extensibles), sa mémorabilité (une anecdote raconte une expérience digne d'être retenue) et sa pertinence (on mesure sa force à sa capacité à implanter un contexte présent qu'elle éclaire). Sa portée est-elle néanmoins extensible au-delà de cette seule exemplarité ? Peut-on, par un continuum d'acteurs et d'actrices allant de ceux qui vivent ces petites histoires, les collectent et les publient jusqu'à celles et ceux qui les analysent et les commentent (à savoir, nous qui écrivons ce texte), accroître la connectivité discursive et sociale de ces épisodes ? Sylvain Courtoux soulève explicitement la question : « que viendrait faire dans l'énorme vacarme torturé du monde ce mince gémississement sur des difficultés étroitement limitées + individuelles (nom de code : "poésie"), compréhensibles seulement d'une poignée de chieurs et d'initiés—et surtout pour quoi faire ? » (Courtoux, *L'Avant-garde*). Une réponse possible consiste à saisir ces textes comme des analyseurs du monde—non plus microscopique, mais cette fois macroscopique—auquel ils appartiennent et dont ils précipitent certains des traits les plus saillants : flexibilisation des conditions de travail, atomisation des statuts, insécurisation par l'autoentrepreneuriat, etc. Ces œuvres nous diraient donc *autre chose* que ce qu'elles disent et leur manière de mobiliser des acteurs et de visibiliser les chaînes spécifiques du petit monde poétique

(un *public*, au sens de Dewey) permettrait aussi à des individus d'une population plus large de se reconnaître en tant qu'engagés dans des activités et des formes de vie communes (ce qui répondrait donc à un *problème public*). On comprendrait ainsi que ces sociologies autochtones intéressent davantage qu'« une poignée de chieurs et d'initiés », puisqu'elles agiraient comme un révélateur d'une condition partagée des travailleurs dans ce que l'on nomme parfois le capitalisme artiste ou esthétique.

Cette élévation de l'art au rang d'échantillon ou de laboratoire des sociétés nées du capitalisme postfordiste s'est en réalité banalisée dans le champ intellectuel depuis une vingtaine d'années, avec des formulations aux accents et aux conclusions variables, du *Nouvel esprit du capitalisme* (1999) de Luc Boltanski et Ève Chiapello au *Portrait de l'artiste en travailleur* (2002) de Pierre-Michel Menger, en passant par *L'Esthétisation du monde* (2013) de Jean Serroy et Gilles Lipovetsky ou encore *La Nouvelle Aura* (2016) de Jean-Pierre Cometti ou par *Enrichissement* (2017) de Luc Boltanski et Arnaud Esquerre. Schématiquement, ces textes s'entendent pour congédier l'idée que l'art puisse encore être perçu comme une zone en retrait du capitalisme, voire comme une pratique dont le fonctionnement et les valeurs pourraient saper les fondements mêmes du système productiviste. Ni sanctuaire ni maquis, la sphère artistique se serait largement hybridée avec celle du marché, dans un mouvement au long cours, mais en voie d'accélération depuis la fin du XX^e siècle. Cette « dé-différenciation³⁸ » de l'art et du marché s'observe à plusieurs niveaux : celui de la production elle-même (nette augmentation des emplois culturels dans les sociétés dites de service³⁹), celui de la stylisation et de l'esthétisation de l'offre (par une logique contrastive et distinctive avec la consommation de masse⁴⁰), celui de l'organisation du travail (flexibilisation, précarisation, travail par projet qui ont longtemps été le lot des artistes) et enfin celui des discours de légitimation du néomanagement (le fameux « nouvel esprit du capitalisme », recyclant une axiologie de l'authenticité, de l'autonomie, et de la créativité qu'il était d'usage jusque-là d'associer à la bohème artistique⁴¹).

Les anecdotes de Martinez ou de Beurard-Valdoye, les entretiens au discours indirect libre de Christophe Hanna ou encore la « sociogénèse » de Sylvain Courtoux (Courtoux *L'Avant-garde*) ont pour vertu d'exhumer et d'activer des savoirs locaux, impressifs et le plus souvent latents qui confortent l'idée d'une hybridation du monde de l'art et des formes les plus contemporaines du travail. Ces effets de congruence y apparaissent avec évidence : sortie du salariat moins traduite dans des formes d'indépendance que d'auto-exploitation (des éditrices paient de leur poche leurs frais

d'impression, des poètes-performers font scandale en exigeant le remboursement immédiat de leur billet de train) ; nécessité d'entretenir, dans un cercle où le succès est moins accessible que l'estime, un réseau fait à la fois de pairs et de rivaux (Martinez 121) et travaillé par des tensions entre mise en concurrence et loyauté institutionnelle (Hanna, *Argent* 105-6) ; règne du « *winner take all*⁴² » (ce que Courtoux traduit par « effet saint Matthieu » : ne prêtant qu'aux riches, on ne rémunère en reconnaissance que les artistes déjà consacrés) ; démobilité ou difficulté à faire front dans des situations où chacun perçoit des avantages différentiels, fantasme ceux des autres et peine à négocier avec des personnes qui lui ressemblent—tantôt une rédactrice en chef s'excusant de sa maladresse au téléphone, tantôt un petit éditeur d'avant-garde ne pouvant se permettre de rémunérer ses auteurs qu'à coup d'exemplaires d'ouvrages gratuits.

La tentation est grande de réaffirmer, avec Chiapello et Boltanski, que les élites économiques ont aujourd'hui parfaitement récupéré les réquisits de la « critique artiste », condamnée depuis lors à l'inoffensivité⁴³ ou d'assumer, avec Pierre-Michel Menger, que les activités de création artistiques seraient devenues « l'expression la plus avancée des nouveaux modes de production et des nouvelles relations d'emploi engendrés par les mutations récentes du capitalisme⁴⁴ ». Ces textes seraient alors au mieux des élucidations sans concession d'un monde du travail globalisé dans sa précarisation et sa flexibilisation (« le poète aura gagné le droit, à l'instar de l'artiste, d'être prolétarisé », écrit Cauwet [26]), au pire des occasions de se rassurer sur son propre sort dans la course à la paupérisation (ce qu'une recension des *Anecdotes* de Martinez évoque à sa manière en comparant l'ouvrage à l'émission franco-belge *Strip-tease*⁴⁵).

À rebours des voix faisant de l'art le modèle le plus abouti des nouvelles morphologies du travail, les travaux de Maurizio Lazzarato reconnaissent plutôt aux artistes une capacité à résister—pratiquement, réflexivement et avec intransigeance—au sort qui leur est fait : pour le sociologue et philosophe, la fameuse paresse de Marcel Duchamp serait ainsi moins une critique adressée aux institutions artistiques qu'un refus de la condition de travailleur en régime capitaliste⁴⁶, de même que les mobilisations d'intermittents du spectacle souligneraient moins la détresse de ces travailleurs que leur capacité à lutter et à se fédérer. Ainsi s'ouvre une tout autre possibilité de compréhension des autoportraits et autres sociologies autochtones du milieu poétique contemporain.

Tel qu'analysé par Maurizio Lazzarato dans *Le Gouvernement des inégalités* (2008), le mouvement des intermittents du spectacle lancé au début

des années 2000 apparaît comme un analyseur privilégié des caractéristiques de la gouvernance néolibérale (Lazzarato 7) puisque, en segmentant l'accès au chômage, pensé ainsi comme un système d'assurance *individuel* (et non plus comme un moyen de mutualiser les risques), cette réforme donnerait à voir le principe directeur du néolibéralisme : la production et l'administration de différences. En régime néolibéral, maintenir l'activité économique nécessite de produire des différences entre les individus en évitant soigneusement que les inégalités ainsi créées puissent se transformer en polarisations politiques. Il s'agit ainsi de conditionner l'accès à certains droits à des seuils si singuliers qu'ils empêchent aux populations ainsi « déprolétarisées » (Lazzarato 43) de prendre conscience de leur condition commune. À l'aune de la question (du public) et du vocabulaire (deweyien) employé ici, il est loisible de recoder le propos ainsi : la gouvernance néolibérale entend empêcher le public de se reconnaître et de se mobiliser comme tel, à savoir en tant qu'individus articulés à d'autres, dans et via une activité sociale.

Or, dans le cas du conflit des intermittents étudié par Lazzarato, ce sont précisément des artistes qui ont le plus farouchement réagi à la réforme d'alors (tout comme récemment avec le mouvement d'occupation des théâtres français en 2021 contre la nouvelle réforme de l'assurance-chômage, temporairement au moins suspendue par le Conseil d'État). Ironiquement, donc, celles et ceux dont les valeurs sont censées avoir été les plus nettement récupérées par le management néolibéral en ont été les plus vifs analystes et opposants—rendant la dichotomie boltanskienne entre « critique artiste » et « critique sociale » sociologiquement infondée, politiquement propice au ressentiment et pragmatiquement encline à invisibiliser les ressources de mobilisation et la force de proposition des artistes et créateurs.

Ainsi, bien qu'il y soit objectivement soumis, le monde de l'art n'est pas réductible à un laboratoire où s'expérimentent unilatéralement les politiques néolibérales : il est aussi le lieu où s'élaborent et s'éprouvent des réponses tactiques à celles-ci. Ont pu y contribuer l'intervention de « l'Agence de notation » durant le festival Extra ! de 2019 au Centre Pompidou concernant les logiques omniprésentes d'évaluation, le projet « Supporteurs de galerie » d'Aurore Leduc à propos des homologues économiques entre monde de l'art et univers du football, ou l'offensive perturbationniste du « Mur des Lamentations » au sein de la Bourse du Commerce à la Collection Pinault (Paris, 28 août 2021), sur l'appropriation problématique du patrimoine et de l'espace publics par des grandes fortunes à des fins privées et spéculatives. L'intrication du monde de l'art dans un monde fondamentalement aliéné ne le prive donc pas pour autant de capacités d'action.

Face aux métamorphoses du travail largement attestées en dehors du seul milieu poétique, les œuvres poétiques étudiées ici engagent une semblable dialectique de l'emprise idéologique et de l'élan utopique⁴⁷. Elles reconnectent, dans un même mouvement, des individus généralement maintenus dans la conscience de leur seule singularité et cartographient les ajustements, coopérations et interconnexions qui leur permettent de survivre. Les savoirs autochtones produits par ces textes fonctionneraient donc moins comme des hypotyposes saisissantes qu'à la manière de cartes cognitives éclairantes ou d'allégories au sens de Fredric Jameson.

Au sein d'un système-monde capitaliste que le marxiste américain qualifie à la fois par sa trop grande complexité et son caractère intotalisable, par la différenciation des sphères de la culture et de l'économie et par la désarticulation entre privé et public comme entre poétique et politique, l'allégorie se présente comme une remédiation dans cette crise de la représentation idéologique propre à la postmodernité :

En principe, l'ici-et-maintenant devrait se suffire à lui-même, sans qu'il soit nécessaire qu'une signification vienne le compléter ; mais pareille chose ne serait possible qu'en Utopie, dans un paysage d'immanence pure, où la vie sociale coïnciderait avec elle-même [...] en l'absence d'Utopie, les choses demeurent ce qu'elles sont, contingentes et « inégales » à leur concept : on est donc contraint de les faire remonter à la surface, et par le biais de l'allégorie, d'en faire des assemblages de fortune⁴⁸.

L'allégorie vient ainsi suturer les coupures radicales entre le plan de l'expérience individuelle (ce que l'allégorèse médiévale appelle le sens moral—ce que l'histoire signifie *pour moi*) et celui de la destinée collective (le sens anagogique—ce que l'histoire signifie *pour nous* et ce qu'elle engage comme perspectives de lutte politique)⁴⁹. Autrement dit, l'allégorie est un mécanisme de production de sens cherchant à surmonter les contradictions idéologiques grevant le réel et à figurer à travers le particulier et le local des transformations sociohistoriques soustraites à la perception. L'allégorie jamesonienne n'est pas seulement un outil heuristique venant enrichir ou étoffer une lecture symboliquement feuilletée du réel, c'est un instrument politique déployant des capacités d'action nouvelles, autrement empêchées par un régime dont la nocivité tient à des manœuvres insidieuses de dépolitisation. Au regard de l'environnement collectivement organisé d'où elle émerge et des ressources réflexives qu'elle emploie, la production postpoétique étudiée ici montre deux publics en puissance : un public en voie de disparition et un public en voie de recomposition, qui est l'allégorie politique du premier. À ce titre, elle constitue, pour ainsi dire dans les termes

de Jameson, autant d'actes socialement symboliques (expérimentant obliquement des solutions formelles à des problèmes insolubles)⁵⁰.

En ce sens, cette contribution entend penser et visibiliser l'articulation entre une condition spécifique de poète et une condition plus universelle de travailleur en régime néolibéral (c'est ce qu'elle dit), mais elle assume aussi de participer à cette enquête collective, de reconnaître son positionnement dans la chaîne d'acteurs qui la relie aux textes étudiés, parlant de ce fait sur la légitime continuité entre création et formes de la critique (c'est ce qu'elle fait). Elle se reconnaît par ailleurs l'audace de vouloir amplifier ainsi certaines valences politiques des textes et de proposer des alliances tactiques et désensorcialisées avec d'autres fronts de lutte (ce qu'elle fera peut-être)—ne serait-ce qu'avec le tout aussi petit monde académique dont elle émerge et auquel les sociologies autochtones du milieu poétique tendent un curieux miroir.

Université de Lorraine/Littératures, Imaginaire, Sociétés (EA7305) ;
Université de Liège/UR Traverses

Notes

1. Dans la petite typologie forgée par Jean-Marie Gleize, l'étiquette de « postpoésie » vise toutes sortes d'objets textuels qui se caractérisent, depuis le début des années 1980, par un appétit réflexif, par un désintérêt pour les conventions et systèmes de valeurs esthétiques et par un usage de dispositifs de prélèvement, d'échantillonnage et de montage. La postpoésie s'oppose ainsi à la poésie (celle qui ne fait pas de doute), à la reproésie (le renouveau lyrique des années 1980) ou encore à la néopoésie (qui peut être formaliste et non lyrique, mais continue de se penser dans une lignée historique « poétique », là où la postpoésie est toute prête à sortir des cadres de lecture littéraires). Voir Jean-Marie Gleize « Suite, sorties », *Sorries* (Paris : Questions Théoriques, 2014), 38–43.
2. Jean-Marie Gleize, « Opacité critique », *Toi aussi tu as des armes* (Paris : La Fabrique, 2011), 30–31. Voir aussi *Sorries*, 430.
3. Julien Lefort-Favreau, *Le Luxe de l'indépendance : Réflexions sur le monde du livre* (Montréal : Lux, 2021) ; Tanguy Habrand, *Le Livre en temps de confinement* (Liège : Les impressions nouvelles, 2020).
4. André Schiffrin, *Le Contrôle de la parole* (Paris : La Fabrique, 2005) ; *L'Argent et les mots* (Paris : La Fabrique, 2010) ; Jérôme Meizoz, *Faire l'auteur en régime néo-libéral : Rudiments de marketing littéraire* (Genève : Slatkine, 2020).
5. En s'appuyant sur un recensement des sujets de thèse déposés entre 1993 et 2008 au Fichier central des thèses (devenu, depuis 2011, la plateforme theses.fr), Aline Marchand a souligné combien l'esthétique lyrique prédominait parmi les recherches doctorales consacrées en France à la poésie, avec une prééminence du trio de poètes constitué par Bonnefoy, Jaccottet et Dupin. Voir Aline Marchand, « Les Paradoxes de la reconnaissance au présent : Les poètes contemporains de langue française à l'université », *Du « contemporain » à l'Université*, sous la direction de Marie-Odile André et Mathilde Barraband (Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2015), 75–85.
6. Nathalie Quintane, « Monstres et Couillons, la partition du champ poétique contemporain », *Sitautis* (2004), <https://z.umn.edu/7e99>.
7. Voir Christophe Hanna, « L'Outil OVNI », *XXI/XX. Reconnaissances littéraires*, 1 (2020), 85–97.

8. Voir Christophe Hanna, *Mes dispositifs poétiques* (Paris : Questions Théoriques, 2010), 38.
9. Nathalie Quintane, « La Nouvelle Autonomie », *Lignes*, 66 (octobre 2021), 100.
10. Nanni Balestrini, *Chaosmogonie*, suivi de *Intermède: La Poésie fait mal*, introduction de Nathalie Quintane (2007) (Bordeaux : La Tempête, 2020), 26.
11. Sylvain Courtoux cite Peter Bürger, « Fin de l'avant-garde », *Études littéraires*, 31.2 (1999), 15-22 : « Les manifestations authentiques de l'art sont précisément celles qui sont portées par la conscience que le statut de l'art dans les sociétés de consommation occidentales est devenu à tel point précaire que l'art doit s'exercer à la frontière de sa disparition. »
12. Laurent Cauwet, *La Domestication de l'art : Politique et mécénat* (Paris : La Fabrique, 2017), 23.
13. Sur le processus d'autonomisation du champ littéraire et la scission afférente entre le champ de grande production et le champ de production restreinte, on renverra évidemment à Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art* (Paris : Seuil, 1992).
14. L'autonomie d'un champ est toujours, comme le montrait Pierre Bourdieu, relative, mais elle est aussi conjoncturelle. Ainsi, Gisèle Sapiro a par exemple montré que si le marché avait permis au champ littéraire de s'autonomiser face à l'État et l'Église au XIX^e siècle, c'est bien l'État qui garantit aujourd'hui une certaine autonomie aux autrices et auteurs. Voir Gisèle Sapiro, « The Literary Field between the State and the Market », *Poetics. Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts*, 31.5-6 (2003), 441-61.
15. Comme en témoigne le compte Instagram de l'antenne locale du mouvement « Art en Grève Occitanie » (*regr.31*).
16. L'expression est reprise par Beurard-Valdoye à Elias Canetti dans *La Conscience des mois* (1975) (Paris : Albin Michel, 1984).
17. Dans *Les Poètes (vestiaire)* (Paris : Fourbis, 1996), Jean-Jacques Viton avait sans doute déjà fourni le premier une socioanalyse poétique dévoilant ce que la vie poétique implique d'arrangements, de négociations, d'imbricolages, de nécessaires débrouillards dans des rapports de force avilissants ou de systèmes de protection et de recommandation.
18. Sylvain Courtoux, *L'Avant-garde, Tête brûlée, Pavillon noir*. Post-poème épique livre + CD (Paris : Les Presses du réel, 2019), non paginé. Si elle ne désigne aucune doctrine unifiée, l'appellation de « poète pragmatiste » renvoie ici à l'une des conséquences générales de l'esthétique pragmatiste, visant à dynamiser toute forme de ségrégationnisme entre l'art et la vie. Le pragmatisme issu de Dewey, mâtiné de darwinisme, fait de l'art une pratique d'intensification de l'expérience et un espace d'adaptation (ou de réadaptation) d'un individu à son milieu. Corrélativement, l'enquête apparaît donc chez Dewey comme la méthode d'investigation par excellence. En tant qu'étude du fonctionnement d'un milieu et d'un environnement conditionnant ou empêchant l'efficacité d'une pratique (artistique), le texte de Courtoux peut donc bien être décrit en ces termes.
19. Benoît Auclerc, « Et l'argent dans tout ça », *Réarmements critiques dans la littérature française contemporaine*, sous la direction de Jean-Pierre Bertrand, Frédéric Claisse et Justine Huppe (Liège : PULG, 2022), 103-18.
20. Auclerc qualifie Christophe Hanna de « sociologue sans vergogne » (114). Ce dernier mène des entretiens qui ne se plient aux règles déontologiques instituées par la discipline qui se veut compréhensive dans son rapport aux enquêtés.
21. Joshua Clover propose une autre explication : les genres non narratifs, et la poésie au premier chef, sont mieux disposés et mieux positionnés pour saisir et discerner les transformations de l'époque (caractérisée par la financiarisation et l'accumulation du capital), « a more adequate cognitive mode for our present ». Voir « Autumn of the System : Poetry and Financial Capital », *JNT : Journal of Narrative Theory*, 41.1 (2011), 34-52.
22. « Je suis résolument moderne | J'veux avoir mon propre *Cahier de l'Hérnie* | Putain j'suis expérimental | Pourtant moi aussi j'déchire grave | Mais j'ai que dalle | Mes poésies d'avant-garde | Je m'les garde » (Sylvain Courtoux, « Poetry addiction », *Vie et mort d'un poète de merde* [Marseille : Al Dante, 2010]).
23. Au lieu de constituer la poésie comme une activité jalousement séparée de l'environnement institutionnel ordinaire où elle existe et se manifeste, Hanna caractérise un certain nombre de relations transformatrices ou perturbatrices que cette dernière peut engager avec les institutions en infiltrant et en altérant leurs chaînes d'écriture (« Écrire avec les institutions », Franck Leibovici, *Des opérations d'écriture qui ne disent pas leur nom* [Paris : Questions Théoriques, 2020]).
24. Un enquête confie par exemple à Dubois qu'il connaît plus de la moitié des clients fréquentant le stand de son éditeur au Marché de la poésie. Voir Sébastien Dubois, « The French Poetry Economy », *International Journal of Arts Management*, 9.1 (2006), 31.
25. « Les poètes (les vivants), eux, forment une corporation affectueuse, jalouse et pétaradante (façon Solèx plus que Harley-Davidson). Ses réseaux sont confinés, mais activistes. Elle est alternativement volubile de la plaquette et soucieuse de son effet compte-gouttes des essences parcimonieuses. Cette corporation (je ne m'en excepte pas) souffre d'un double complexe un de supériorité (la robotique vanité d'être affairé à polir la perle des pensées au cœur d'un monde mercantile et histrionnesque) et un d'infériorité le sombre sentiment d'une déchéance, d'une clochardisation intellectuelle, d'un tourmis en rond dans l'échange quasi inaudible des revues à cinquante lecteurs, des opuscules voués à la nécrophagie bibliophilique et des lectures accablantes d'ennui devant quelques amis venus à charge de revanche. » (Christian Prigent, *À quoi bon encore des poètes ?* [Paris : P.O.L., 1996]), 48-49).
26. Liliane Giraudon, *Lettres aux jeunes poétesses*, sous la direction d'Aurélien Olivier (Paris : L'Arche, 2021), 47.
27. « 8.9. Sur cet océan flotte la bouteille à la mer de Mandelstam (qu'il ne faut pas confondre avec une bouée de sauvetage), 8.9.1. Quelle probabilité à la bouteille à la mer (c'est-à-dire l'œuvre, selon Mandelstam) de rencontrer une terre, un Zodiaque (c'est-à-dire un lecteur) ? » Nathalie Quintane, « Astronomiques assertions », *Toi aussi tu as des armes*, 190-91.
28. « [D]ans le monde littéraire, je n'étais personne, un auteur inconnu, c'est-à-dire un auteur sans lecteurs » (Martinez 98-99).
29. « Il ne faut pas se mentir, mais rester lucide sur l'impossibilité d'obtenir un retour pertinent du public sur notre travail dans le champ littéraire en général (et dans le champ poétique), car un art "intéressant" (de mon point de vue), pertinent du point de vue "réaliste" qui est le mien, ne peut être que décevant à l'égard des attentes les plus communes [...] d'ailleurs la catégorie "grand public", pour les œuvres du moins les plus "contemporaines" ou les plus "expérimentales" ne fait plus tellement partie du paysage institutionnel, les grands enjeux, la création de concepts ne se passant que dans les relations de pairs ou dans le cercles des critiques spécialisées, le reste ayant tout bonnement disparu de l'équation ».
30. « Pour ma part, je savais à quoi m'attendre. Les lectures devant dix ou vingt personnes, je connaissais, ça me déprimait bien sûr, ça me cassait le moral, ça me mettait plus bas que terre, mais ça ne me faisait pas peur. Il fallait regarder les choses en face. Mon lectorat, mon auditoire représentait quelques dizaines de personnes au niveau national. Cent personnes au grand maximum : allez, cent vingt en comptant les copains, la famille » (Martinez 93).
31. Sébastien Dubois parle d'un lectorat « enraciné » dans les structures sociales du champ (« the poetry readership is rooted in its social structure », 30) et d'un marché « embarqué » (« embedded market » 27 et 31).
32. Howard Saul Becker, *Art Worlds* (1982) (Oakland : University of California Press, 2008).
33. De ce point de vue, les collaborations de Franck Leibovici avec Howard Becker sont significatives, voir surtout Howard Becker et Robert Faulkner, *Thinking Together : An E-mail Exchange and All That Jazz*, avec la contribution de Franck Leibovici et Dianne Haganan (Paris : Questions Théoriques, 2013), ainsi que Franck Leibovici, *(des formes de vie) : Une écologie des pratiques artistiques* (Aubervilliers : Les Laboratoires d'Aubervilliers/Questions Théoriques, 2012), 34-35.
34. « Pour la production du moindre ballet, opéra, opéra-bouffe, tableau, concert ou roman, des milliers de gens sont contraints de se livrer à un travail souvent humiliant et pénible. Encore ne serait-ce que demi-mal si les artistes accomplissaient eux-mêmes la somme de travail que requièrent leurs œuvres ; mais ce n'est pas le cas, ils ont besoin de l'aide d'innombrables ouvriers. » Léon Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?*, cité dans « Comment se mobilisent les publics ? », préface à Florent Coste, *Explore : Investigations littéraires* (Paris : Questions Théoriques, 2017), XIII et suiv.
35. John Dewey, *Le Public et ses problèmes* (1927) (Paris : Gallimard, 2010 ; Walter Lippman, *Le Public fantôme* (1925) (Paris : Démopolis, 2008 ; Jean-Pierre Cometti, *La Démocratie*

radicale : *Lire John Dewey* (Paris : Gallimard, 2016) ; Barbara Stiegler, *Il faut s'adapter : Sur un nouvel impératif politique* (Paris : Gallimard, 2019).

36. Christophe Hanna, « Logique de l'anecdote », Cyrille Martineau, *Le Poète insupportable*, XV ; Christophe Hanna, « Manières de faire des publics », *Multitudes*, 79.2 (2020), 67–68.
37. À propos de la qualité sociale du public, Sylvain Courtoux précise dans un semblable sillage théorique : « le public n'est jamais acquis, il se constitue face à un problème qui le concerne, des valeurs qui le concernent, vous ne serez jamais entendu que par des gens qui (plus ou moins) vous "ressemblent" —notez les guillemets) » (Courtoux, *L'Avant-garde*).
38. Fredric Jameson, « Globalization and Political Strategy », *New Left Review*, 4 (juillet-août 2000), 49–68 (« Mondialisation et stratégie politique », Clément Petitjean, trad., *Agone*, vol. 55, n. 3 (2000), § 14.
39. « Entre 1990 et 1999, les professions culturelles ont augmenté de près de 20 %, alors que la population active dans son ensemble ne progressait que de 4,4 %. Aujourd'hui, au sein de l'Union européenne, les industries culturelles représentent 4,6 % des emplois ; en France, le secteur créatif occupe 546 000 personnes, contre 225 000 dans l'automobile ; en Allemagne, 719 000, contre 440 000 dans la chimie ; et aux États-Unis, l'industrie de l'entertainment compte huit fois plus d'employés que l'industrie automobile », Gilles Lipovsky et Jean Serroy, *L'Esthétisation du monde : Vivre à l'âge du capitalisme artiste* (Paris : Gallimard, 2013), 111.
40. Sur cette singularisation des biens, voir notamment Michel Callon, Cécile Méadel et Vololona Rabeharisoa, « L'Économie des qualités », *Politix*, 52 (2000), 211–39 ou Lucien Karpiak, *L'Économie des singularités* (Paris : Gallimard, 2007). Pour une prise en compte de ces enjeux dans l'enseignement des études littéraires, voir notamment Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser : Pourquoi les études littéraires ?* (Paris : Amsterdam, 2007).
41. Pour une étude fine de la bohème, voir Anthony Glinoe, *La Bohème : Une figure de l'imaginaire social* (Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2018).
42. On désigne ainsi des marchés de « vainqueurs accapareurs », où les gains procurés par un avantage comparatif initial (être un peu plus reconnu qu'un autre artiste, par exemple) se démultiplient exponentiellement (multiplication d'invitations, augmentation de la couverture médiatique, élargissement du public possible). Sur cette notion voir Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur : Métamorphoses du capitalisme* (Paris : Seuil, 2002), 40–49.
43. Luc Boltanski et Ève Chiappello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme* (1999) (Paris : Gallimard, 2011), 458–60.
44. Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, 8.
45. Michael Moretti, « Ça dépote chez les poètes », *Sitadis* (2016), <https://z.umn.edu/7ec4>.
46. Maurizio Lazzarato, *Marcel Duchamp et le refus du travail* (Paris : Les Prairies ordinaires, 2014).
47. Il est vrai que Nathalie Quintane (*Les Années 10* [Paris : La Fabrique, 2014]), émettrait des réserves sur l'optimisme situé, sinon daté, de *L'Inconscient politique* de Jameson : « Pour le moment (année 2014), l'élan utopique ou la capacité/projetive de Jameson : « Pour films, etc., est invoqué (peut-être plus qu'évoqué) pour dire que cela peut exister puisque cela a existé, et qu'en 1981 encore un théoricien américain le mentionne, un peu comme dans la vie ou au front de gauche, on continue à dire utopie ou révolution au lieu de réforme, histoire de ne pas anesthésier ces mots, de ne pas les jeter aux oubliettes de l'Histoire. Sauf que ce ne sont pas ces mots qui sont aux oubliettes, c'est l'Histoire elle-même [...] » (198–99).
48. Fredric Jameson, *La Totalité comme complot : Conspiration et paranoïa dans l'imaginaire contemporain*, Nicolas Vieillescazes, trad. (1992) (Paris : Les Prairies ordinaires, 2007), 79–80.
49. Fredric Jameson, *Allegory and Ideology* (Londres : Verso, 2019).
50. Fredric Jameson, *L'Inconscient politique : Le récit comme acte socialement symbolique*, Nicolas Vieillescazes, trad. (Paris : Questions Théoriques, 2012).

Thinking at the Limit of Poetry: Anne-James Chaton, Social Media, and the Post-Public

Nathalie Wourm

HERE IS ON YOUTUBE a video entitled “future past perfect pt. 03 (u_08-1),” published in 2009 by German musician Carsten Nicolai (also known as Alva Noto).¹ The three-minute piece shows actor Kyusaku Shimada play the part of a driver who stops at a vending machine to buy a drink, at night, on an urban street in Japan. The vending machine does not function as expected and, after the driver attempts to get it to work with a few thumps, it starts glitching. Lights and numbers begin to animate into a form of hypnotic visual concert, their rhythm upheld by electronic sound effects, and the voice of Anne-James Chaton reading out in French the numbers that flash in turn. Eventually, after a final punch, the vending machine delivers the long-awaited drink, and the driver goes back to his parked van in silence and drives away.

This video has been watched over 151,000 times. Among the comments that span the period of twelve years since its publication, one—“I wanna find the lyrics from this song!”²—stands out because of what it reveals about the paradigm of poetry as it presents itself in the first two decades of the current century. Two parallel events in French poetic practice are now well under way but are being transformed in the new age of digital technology: the movement outside the book, and the deconstruction of the essentialist view of poetry. Chaton is involved with both. His first publication, *Évenements 99*, published in 2001, a volume that came with two CDs, already enacted a movement from the book page to other types of support and settings.³ At the same time, the piece as a whole—which Chaton regarded as deeply Derridean—represented a radical questioning of the idea of poetry as it had been conceived since the industrialization of print in the 1830s.⁴ Chaton acknowledges the fundamental influence of Jacques Derrida's philosophy on his poetic practice, and in the last twenty years has continued to deconstruct the concept of poetry, alongside collaborations with musicians, performances, and publications on CD, CD-ROM, vinyl, and various internet media platforms.

Chaton has not abandoned the book, but he also embraces the possibilities that come with a departure from the traditional format. Thus, with other practitioners of the movement outside the book, he raises a number of questions