
Penser la poétique collective

Quelques propositions théoriques à partir du cas d'Orange Export Ltd

Félix Katikakis



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/contextes/11559>

DOI : 10.4000/contextes.11559

ISSN : 1783-094X

Éditeur

Groupe de contact F.N.R.S. COntEXTES

Ce document vous est fourni par Université de Liège



Référence électronique

Félix Katikakis, « Penser la poétique collective », *COntEXTES* [En ligne], Varia, mis en ligne le 23 février 2024, consulté le 23 septembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/11559> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/contextes.11559>

Ce document a été généré automatiquement le 23 février 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Penser la poétique collective

Quelques propositions théoriques à partir du cas d'Orange Export Ltd

Félix Katikakis

1. Le problème des catégories esthétiques en histoire littéraire

- 1 Le discours de l'histoire littéraire fourmille d'étiquettes. On pense, bien sûr, aux avant-gardes en -isme qui ont ponctué les XIX^e et XX^e siècles, mais aussi à toute une série d'autres labels 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, la « Génération de 1898 » en Espagne, la « Beat Generation » aux USA, etc. – on pourrait poursuivre longtemps l'énumération.
- 2 L'enseignement scolaire de la littérature, soumis comme on le sait à « des exigences de simplification pédagogique¹», est particulièrement friand de labels de ce genre. Barthes, déjà, dans ses « Réflexions sur un manuel », s'amusait du fait que le discours scolaire tende à transformer les écoles, les mouvements et les siècles, « objets qui se répètent, qui reviennent tout le temps, qu'on pourrait presque appeler monèmes de la langue méta-littéraire²», en des sortes d'« individus littéraires³» dotés d'une existence autonome. Loin de s'être éteinte avec le lansonisme, cette tendance semble toujours structurer les programmes : il suffit d'ouvrir le nouveau Référentiel de français de la Fédération Wallonie-Bruxelles aux pages consacrées à l'enseignement de la littérature et des arts pour retrouver la segmentation traditionnelle en périodes, elles-mêmes associées à une succession de courants sommairement schématisés et dûment étiquetés (l'« humanisme », le « classicisme », les « Lumières », le « romantisme », le « réalisme », le « surréalisme », la « postmodernité », et ainsi de suite)⁴.
- 3 Une épistémologie de l'histoire littéraire ne peut pas faire l'économie d'un examen critique de ces catégories et du réflexe taxinomique dont elles procèdent, ce réflexe ne consistant pas seulement à nommer des écoles, des mouvements et des générations esthétiques, mais, plus fondamentalement, à admettre *a priori* la possibilité d'écoles, de

mouvements et de générations esthétiques, et ainsi à tenir pour acquise l'existence de poétiques collectives. On a déjà pu mettre en garde contre les risques qu'une telle habitude cognitive, largement répandue, y compris parmi les chercheurs, fait peser sur notre capacité à comprendre les faits de littérature : « la dénomination, en rassemblant sous une étiquette unique un ensemble de pratiques et de représentations qui pouvaient être en fait fortement discordantes, produi[t] l'image d'une tendance collective unitaire, à laquelle on appliqué souvent la notion de « mouvement », utilisée elle aussi comme allant de soi⁵. »

- 4 Pour prévenir un tel risque, la critique universitaire s'attache souvent 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. À la *doxa* qui tient pour évidents les « courants », les « écoles » et les « mouvements » paraît ainsi s'opposer un autre *topos* critique, selon lequel il n'y aurait pas d'esthétiques collectives, mais seulement l'infinie variété des écritures, artificiellement regroupées pour les besoins de la théorie ou de l'histoire littéraire.
- 5 Dans le meilleur des cas, ce geste de *tabula rasa* prend la forme d'une « dénaturalisation » des étiquettes, pensées comme des faits de discours historicisables, fruits d'un processus complexe d'institutionnalisation et parfois impliqués, à leur origine, dans des stratégies de positionnement d'acteurs émergents au sein du champ littéraire. C'est, exemplairement, ce que fait Anna Boschetti dans *Ismes. Du réalisme au postmodernisme*, vaste entreprise de « sociogenèse » de quelques-uns des « ismes » dont le discours de l'histoire littéraire est émaillé. C'est aussi ce qu'a réalisé, à une échelle plus modeste, Mathilde Bonazzi à propos du « style Minuit », qu'elle présente comme un stéréotype construit par transposition métonymique des qualités attribuées à des éléments extratextuels (l'exigence esthétique de la maquette, la rigueur de l'homme Lindon, le style de vie snob des auteurs) aux textes eux-mêmes⁶. Si cette démarche de déconstruction est salutaire, on peut regretter qu'elle aboutisse souvent à une forme de nihilisme : « Il n'existe pas d'école, ni de corpus d'œuvres, ni même d'auteurs avant-gardistes, mais plutôt des effets de nomination au sein du champ socioesthétique⁷ », peut-on ainsi lire à la fin du chapitre que Boschetti consacre aux avant-gardes historiques. Plus nuancée, Mathilde Bonazzi admet, en se référant à Wittgenstein et Noudelmann, qu'il puisse exister un « *air de famille Minuit*⁸ », mais elle ajoute que « [l']impression d'une parenté entre les textes tient sans doute davantage à leur convergence dans le champ critique, qu'à leur nature⁹ ».
- 6 Il n'est pas rare, toutefois, que l'existence des « écoles » et des « courants » ne soit contestée que pour mieux exalter l'individu-auteur. Cette position, très fréquente dans le discours des auteurs soucieux de réfuter un label qui leur a été attribué contre leur gré et d'affirmer la singularité de leur projet¹⁰, est également adoptée par certains universitaires, participant ainsi du « sacré littéraire résiduel » qui sous-tend aujourd'hui encore le discours des études littéraires¹¹. On en trouve une belle illustration dans ces quelques lignes de Philippe Forest au sujet du « textualisme » telquelien :

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. [...]

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 textes¹².

- 7 Si discutable que soit l'appréhension monolithiste de la production de *Tel Quel*, on peut à bon droit juger hâtive la généralisation opérée par Philippe Forest. Selon son raisonnement, il conviendrait, par souci de lucidité, de ne prendre au sérieux aucune des étiquettes communément admises, et d'envisager chaque texte dans sa singularité, comme produit d'une élaboration solitaire, quitte à sous-estimer systématiquement la possibilité d'un lien entre tel ou tel choix esthétique d'un auteur, et l'inscription de cet auteur dans telle ou telle communauté.
- 8 Nous prendrons ici le parti inverse. Si l'illusion du monolithisme doit à tout prix être évitée, il nous paraît toutefois nécessaire de surmonter la tentation « nihiliste » à laquelle incline une critique radicale des catégories esthétiques. L'hypothèse qui nous guidera dans la suite de cet article est que ces catégories peuvent faire sens et améliorer notre appréhension des esthétiques littéraires, pour peu qu'on se donne les moyens de penser rigoureusement la « poétique collective¹³ ». Notre questionnement se situera en miroir de celui de Boschetti : après une déconstruction des catégories, quelle reconstruction peut-on envisager, et selon quelles modalités ? Nos propositions ne viseront en aucun cas à imposer un système rigide ou un protocole d'analyse indiscutable : il s'agira avant tout de formuler une problématique générale et d'en tirer les premières conséquences méthodologiques.

2. La poétique collective : un impensé de la théorie littéraire ?

- 9 Au moment d'entamer nos recherches sur la poétique des publications d'Orange Export Ltd., microstructure éditoriale souvent considérée par la critique comme ayant contribué à l'émergence d'une nouvelle esthétique poétique au tournant des années 1970, nous avons fait face à un problème d'ampleur : est-il possible de penser la production d'un ensemble d'écrivains, non comme une simple juxtaposition d'écritures individuelles, mais comme le produit d'une « poétique collective » ? Une communauté d'écrivains peut-elle constituer une authentique *communauté d'écriture* ? En posant cette question, nous soulevons une lacune de la discussion théorique actuelle, qui ne tient certes pas à une absence de dialogue entre sociologie et poétique, mais au manque de balises méthodologiques disponibles pour faire face au défi de l'identification et de la description de « poétiques collectives ». Les approches théoriques qui vont dans ce sens, qu'elles s'inscrivent dans une perspective d'analyse du discours, de sociologie de la littérature ou de stylistique, soit demeurent au stade de la spéculation et ne sont pas suivies de propositions méthodologiques concrètes, soit reposent sur des présupposés qui en limitent la portée voire, dans certains cas, empêchent de penser la « poétique

collective » autrement que comme une représentation construite par des métadiscours et indépendante des phénomènes observables en corpus.

- 10 Depuis plusieurs années, sous l'impulsion d'Eithan Orkibi et de Ruth Amossy, on voit se diffuser en analyse du discours la notion d'« éthos collectif¹⁴ ». Ce concept, en apparence prometteur pour notre perspective, est problématisé d'une façon telle qu'il ne la recouvre pas réellement :

l'*ethos* collectif dit discursif ou rhétorique occupe une place particulière. S'il fonctionne en grande partie comme l'*ethos* individuel, il a en effet ceci de particulier qu'il relève *a priori* d'une construction délibérée. Le « je » est une nécessité de l'énonciation, le « nous » est un choix. Dès qu'il est question de rassembler un nombre d'individus dans un pronom unique, une conscience et une volonté de faire groupe ressortent¹⁵.

- 11 Le postulat « intentionnaliste » est bien trop limitant pour l'étude des poétiques collectives, en ce qu'il interdit d'emblée de s'intéresser à toute une série de productions collectives s'inscrivant dans un cadre n'impliquant pas que les producteurs partagent la conscience de faire communauté (par exemple la production d'un réseau¹⁶) et en ce qu'il conduit à s'intéresser davantage à la *revendication* d'une production « commune » qu'au « commun » effectivement produit. Très significative, à cet égard, est la tentative d'application du concept d'« éthos collectif » au groupe surréaliste par Colette Leinman¹⁷ : il n'est pas anodin que le corpus qu'elle analyse soit constitué, non d'une sélection d'œuvres poétiques ou picturales, mais de catalogues d'exposition, considérés dans leur dimension manifestaire ; ce qui l'intéresse, ce n'est pas d'évaluer le degré d'homogénéité esthétique de la production surréaliste¹⁸, mais de décrire les stratégies discursives mises en œuvre pour construire une image unitaire du groupe.

- 12 On rencontre des problèmes assez comparables avec la notion de « posture collective » récemment théorisée par Jean-Marc Baud, qui l'applique au cas du collectif littéraire Inculte¹⁹. S'il ne fait pas l'impasse sur l'étude des textes produits par les membres du collectif, et s'efforce de caractériser ce que serait une « littérature inculte », son choix de recourir à la notion de posture l'amène à n'envisager la poétique collective qu'en tant qu'elle contribue à une stratégie de positionnement groupal dans le champ littéraire :

la posture est indissociablement liée à la notion de position. Or, tout groupe littéraire occupe une position dans le champ, en concurrence avec d'autres agents collectifs ou individuels. Il est donc nécessaire de faire l'hypothèse qu'il produit dans le même temps une posture collective, qui serait la manière singulière de jouer de cette position (commune). D'autre part, le groupe littéraire est le lieu par excellence de jonction entre des conduites et des discours, entre des pratiques, des sociabilités (soirées, performances, actes de violence, interventions publiques et politiques) et des productions collectives (tracts, manifestes, fictions, revues...), jusqu'à proposer, dans le cas des avant-gardes, un programme « art-vie-action », selon l'expression du fondateur du futurisme, Marinetti. L'étude des groupes littéraires se fait nécessairement à la confluence de la dimension rhétorique et actionnelle et appelle donc le concept de posture²⁰.

- 13 La notion de « posture collective » reconduit donc le présupposé « intentionnaliste » de la posture souvent reproché à Meizoz²¹, et, trop liée à une théorie du champ où la poétique n'est mobilisée que pour compléter une analyse de relations entre diverses positions, elle interdit de s'interroger sur l'existence d'esthétiques collectives irréductibles à telle ou telle position, voire à tel ou tel champ : elle n'est d'aucun secours, par exemple, pour procéder à l'évaluation critique d'une catégorie esthétique

aussi englobante que la « postmodernité », qui présuppose pourtant l'existence d'une poétique collective – pas celle d'un groupe, ni d'un collectif contemporain, mais d'une « époque » supposément unie par un imaginaire commun²².

- 14 On pourrait aussi mentionner l'ouvrage que Vincent Kaufmann a consacré aux groupes littéraires (*Poétique des groupes littéraires*, Paris, PUF, 1997). Néanmoins, le titre ne doit pas prêter à confusion : la perspective adoptée par cet ouvrage est davantage historique que théorique. Kaufmann ne propose aucun modèle d'analyse et limite sa réflexion aux avant-gardes qui se sont succédé en France depuis Mallarmé, entre lesquelles il tente d'établir des continuités programmatiques. Du reste, il soutient que « la mise en acte d'une poétique spécifique du partage [est] historiquement datée²³ » et semble souscrire inconditionnellement à l'idée, aujourd'hui remise en question²⁴, que la fin des avant-gardes historiques coïncide avec la fin du collectif en littérature, au nom de la crise plus générale de la notion de communauté qui caractériserait l'ère contemporaine. Une conception si limitante, y compris au plan purement sociologique, écarte *de facto* la possibilité d'esthétiques collectives antérieures ou postérieures à la période somme toute fort brève des avant-gardes : nous ne nous attarderons donc pas sur cet ouvrage.
- 15 Du côté de la théorie du style, certains chercheurs ont pu, à partir des années 1990, dans un contexte de redéfinition des enjeux de la stylistique²⁵, imaginer la possibilité de styles littéraires collectifs. C'est le cas de plusieurs contributeurs du n° 105 de la revue *Littérature* (1997), consacré aux « questions de style ». Un article de Laurent Jenny publié la même année²⁶ va aussi dans ce sens, en s'appuyant sur une distinction entre « individualité » et « singularité ». Cette distinction a récemment été reprise dans l'introduction d'un numéro de la revue *CONTEXTES* consacré au style en sociologie de la littérature : les auteurs y affirment qu'« 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 groupal²⁷ ? » Dans le même numéro, Éric Bordas se demande « que serait une sociostylistique ? » et se prend à rêver d'une discipline qui aurait pour objet « le style communicatif social²⁸ », en précisant toutefois qu'une telle approche critique devrait s'appliquer de préférence à des corpus non canoniques, voire non strictement littéraires, comme des corpus de tweets ou de posts Facebook.
- 16 Ces appels épars mériteraient assurément d'être pris au sérieux et suivis d'un travail de théorisation plus systématique : il n'existe pas pour l'heure de méthode, ni d'appareil conceptuel, apte à mesurer le degré d'homogénéité esthétique d'une production collective, opération essentielle si l'on se fixe pour objectif d'évaluer la validité des catégories esthétiques de l'histoire littéraire, c'est-à-dire leur capacité, en dépit de leur caractère historiquement construit, à référer à une réalité discursive observable, descriptible et mesurable. Dans le concret de l'analyse de corpus spécifiques, les critiques procèdent empiriquement, par simple repérage de récurrences. Certains se réclament d'ailleurs explicitement de cette « méthode », comme Fabien Gris, qui place son analyse des romans de la génération d'auteurs Minuit apparue dans les années 1980 sous le patronage méthodologique de Jean-Pierre Richard :
- Suivant une méthode d'observation qu'on pourrait dire « richardienne », cherchant les récurrences et les permanences, on note [...] un *imaginaire* commun et répété de l'évident, du creusement, du retrait, dans la sensibilité et l'être-au-monde dessinés par les œuvres minuitardes²⁹.

- 17 Or cette méthode, dénoncée par Anna Boschetti³⁰, expose celui qui l'utilise au risque de développer un raisonnement circulaire : en se mettant en quête des récurrences esthétiques présentes dans un corpus dont on préjuge qu'il procède d'une poétique collective, ne favorise-t-on pas la reconduction de la *doxa* générée par les étiquetages hâtifs ? Si la perspicacité de Fabien Gris lui permet d'échapper à ces écueils et de « délaiss[er] les étiquettes contestables et partielles de "minimalisme" et d'"impassibilité"³¹ » au profit d'autres qualifications plus complexes et plus fines, son *modus operandi* n'a pas valeur de modèle. Aucune analyse stylistique, sans doute, ne saurait échapper à l'empirisme et à la mise en évidence de traits récurrents et convergents, mais on peut néanmoins attendre d'une « méthode » qu'elle balise la démarche critique et en prévienne les biais.
- 18 De ce point de vue, l'approche théorique développée par Gilles Philippe et Julien Piat dans le cadre de leurs travaux d'histoire littéraire stylistique apparaît comme la plus prometteuse et la plus féconde. Tentant de donner un prolongement scientifique à l'intuition formulée par Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture*, ils proposent de faire de la stylistique « moins [l']analyse d'un texte ou d'un auteur que d'un moment³² » des imaginaires langagiers : il s'agit pour eux de saisir des synchronies stylistiques, des états formalisables de la langue littéraire³³. La force de leur proposition méthodologique tient à la notion, centrale, de « patron » stylistique : le patron n'est pas seulement un *pattern*, un « type » déduit d'un ensemble d'occurrences, c'est aussi un *étalon*, autrement dit un modèle discursif auquel on peut confronter divers faits de discours, que ceux-ci s'y conforment ou non³⁴. Ce patron n'est pas le produit d'une recherche « sauvage » de récurrences ; il est élaboré à partir de l'étude d'un échantillon représentatif de la production littéraire symboliquement dominante d'un état du champ littéraire, autrement dit, il est sociologiquement fondé. Ce concept ouvre des perspectives stimulantes. Avec la stylistique des patrons, *exit* le postulat monolithiste : formaliser la « langue littéraire » ne revient pas à prétendre que tous les auteurs d'une synchronie écrivent de la même manière. *Exit* aussi le postulat intentionnaliste : constater l'adhésion commune d'un certain nombre d'auteurs contemporains à un même patron ne revient pas à prétendre que ces auteurs constituent une communauté consciente d'elle-même³⁵ ; la méthode de Philippe et Piat est résolument « attentionnaliste³⁶ ». Bien entendu, le corpus analysé et la formalisation obtenue au terme de l'analyse sont des constructions du chercheur ; mais des constructions *contrôlées*, régies par des principes méthodologiques clairs.
- 19 S'il y a un sillon à creuser, c'est donc bien celui qu'ont tracé Philippe et Piat. La principale faiblesse de leur approche réside en réalité dans la manière dont elle définit son objet, qui l'empêche de penser la « poétique collective » à un niveau suffisamment abstrait et général. La « langue littéraire » telle que l'envisagent les deux chercheurs est un concept triplement restrictif par rapport à celui de « poétique collective » :
- Restriction du collectif à une certaine *échelle* de collectif, en l'occurrence un état synchronique du champ littéraire français, échelle très vaste qui interdit d'étudier pour elle-même la production de groupuscules, de revues confidentielles, de petits éditeurs, etc., mais aussi, en un sens, échelle trop restreinte, car elle ne permet pas d'étendre la perspective au-delà d'un certain cadre géographique et socio-historique ;
 - Restriction de la « poétique » à sa dimension la plus étroitement « stylistique », au détriment des aspects représentationnels et idéologiques des textes, lesquels ne sont pourtant pas

clairement distincts des aspects esthétiques, dans la mesure où ils s'instancient nécessairement dans certaines formes, qui en elles-mêmes font sens³⁷ ;

- Restriction des productions culturelles étudiables aux productions les plus étroitement « littéraires », écartant certaines formes de communication verbale qui, sans relever véritablement de la « littérature », peuvent néanmoins être saisies dans leur dimension esthétique³⁸, et proscrivant du même coup les approches polysémiotiques, pourtant nécessaires pour appréhender certains types de corpus³⁹.

- 20 La « stylistique des imaginaires langagiers », malgré ses apports, comporte donc un certain nombre de limites. Sans contester l'intérêt qu'une telle théorie peut présenter pour affronter le problème qui nous occupe, nous jugeons nécessaire de partir d'une question plus large. La question fondamentale, la question qui appelle avant toute autre un effort d'élaboration théorique, nous semble être la suivante : comment appréhender un corpus collectif en tant que s'y exemplifie⁴⁰ une poétique collective ? Une telle question rend possible une souplesse théorique maximale : elle n'impose *a priori* ni cadre géographique ou historique, ni échelle de corpus, ni spécificité de contenu, ni « nous » conscient de lui-même et désireux de s'affirmer comme tel. Le seul élément interrogé est la légitimité d'une *réception* unitaire d'une production collective, nonobstant les diverses stratégies mises en œuvre par les producteurs pour favoriser ou défavoriser cet effet de réception. Dans cette perspective, la multiplicité des contextes de production ne constitue pas un obstacle à la formulation de principes théoriques généraux : dégager des concepts, des procédures et des niveaux d'analyse transposables n'empêche pas d'identifier les étapes du processus où la prise en compte des spécificités du cas étudié est indispensable. C'est ce travail de théorisation que nous allons à présent nous efforcer d'entamer, avec la pleine conscience du fait que ce que nous sommes en mesure de proposer à ce stade est éminemment critiquable et prêtera forcément à débat.

3. Vers un cadre d'analyse pour l'étude des poétiques collectives

3.1. Quels corpus ?

- 21 Parler de « poétique collective » suppose de s'intéresser à des pratiques d'écriture supra-individuelles. Toutefois, comment circonscrire ce « supra-individuel » ? Comment situer ce que nous venons de baptiser « corpus collectif » par rapport au corpus d'une lecture « croisée » ou « comparative » ?
- 22 Posons d'emblée que, pour qu'un corpus puisse être qualifié de « collectif », le regroupement d'individus qu'il opère, via un regroupement de leurs productions respectives, nécessite d'être *fondé socio-historiquement*. Un tel critère permet d'inclure dans la même macro-catégorie des corpus d'extension extrêmement variable, depuis la production d'un petit éditeur expérimental jusqu'à celle d'une tranche historique, tout en excluant d'autres types de corpus non pertinents. Rien n'interdit de comparer la représentation de l'amour lesbien chez Sapphô, chez Renée Vivien et chez Adrienne Rich ; ce corpus n'en sera pas pour autant collectif, car il repose sur une base thématique et non socio-historique (ces trois poétesses, bien que toutes trois lesbiennes, écrivent à des époques différentes, dans des langues différentes, dans un cadre civilisationnel différent⁴¹). 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 dans certains manuels universitaires⁴² : rien ne garantit que l'examen approfondi de ce corpus aboutirait à la conclusion que les écrits de ces poètes ressortissent *effectivement* d'une « poétique collective », mais le caractère collectif du corpus est la condition *sine qua non* pour que l'on puisse parler de « poétique collective ».

- 23 Un autre principe fondamental est le principe de *représentativité* : on peut établir un corpus présentant une certaine homogénéité socio-historique sans que ce corpus puisse être qualifié de « collectif ». La représentativité d'un corpus de travail est étroitement liée à la production collective dont on fait l'hypothèse qu'elle est esthétiquement cohérente (le *corpus collectif cible*), donc à une certaine échelle de collectif qu'il convient de déterminer préalablement à la constitution du corpus ; elle ne peut être évaluée qu'à l'aune d'une question de recherche spécifique. Si l'on se donne pour tâche, comme le font Philippe et Piat, d'étudier la « langue littéraire » française des années 1950, on ne peut pas se contenter d'examiner tels romans de Beckett, de Simon et de Pinget, sous prétexte qu'ils représentent l'avant-garde romanesque émergente de cette synchronie : il faut intégrer ces textes à un ensemble plus vaste, qui permette de saisir dans toute sa diversité la production littéraire du « moment » envisagé. Si en revanche on cherche à savoir s'il existait un « style Minuit » au tournant des années 1950, cette même sélection présentera un degré de représentativité bien plus élevé, car le corpus cible ne serait rien d'autre que le catalogue des Éditions de Minuit tel qu'il se présentait à ce moment-là.
- 24 Il importe ici de s'interroger sur la relation entre le corpus collectif de travail (le corpus effectivement analysé, fruit d'un travail de sélection) et le corpus collectif cible (l'ensemble, aux contours plus ou moins circonscrits selon les cas, au sein duquel on prélève un échantillon). Tout corpus de travail procédant d'un choix, les biais qui accompagnent sa constitution auront inévitablement des conséquences sur l'analyse ; il est impératif que l'analyste puisse mesurer les « effets de corpus » générés par telle ou telle option critique pour saisir à leur juste valeur les constructions qu'il élabore. On peut supposer que, plus le corpus de travail coïncidera avec le corpus cible, moins lourds de conséquences seront ces « effets de corpus », et moins grande sera la part d'arbitraire dans la conduite de l'analyse. L'ampleur du corpus cible déterminera pour une bonne part le degré d'arbitrarité du corpus de travail. Pour certaines productions collectives d'ampleur restreinte, comme le catalogue d'une petite maison d'édition expérimentale, l'échantillonnage n'est pas nécessaire : un tel corpus est manipulable *in extenso* par le chercheur. Il en va tout autrement des productions collectives envisagées par Philippe et Piat dans le cadre de leur « stylistique des imaginaires langagiers » : celles-ci sont si vastes qu'elles imposent un très délicat travail de hiérarchisation et d'échantillonnage. Comment déterminer sans trop d'arbitrarité quelle frange de la production littéraire d'une époque est symboliquement dominante ? Si cela ne pose pas vraiment de problèmes pour la tranche 1950-1960, significativement utilisée comme illustration par Piat, qui puise dans la production des Nouveaux Romanciers son corpus-étalon, quid de la tranche 2010-2020 ? Et comment éviter, ou du moins contrôler, au moment où l'on constitue un corpus de travail élargi à l'image de la production littéraire d'une époque (dominante comme non dominante, d'avant-garde comme d'arrière-garde), l'excès de biais et de partialité ? Ce sont de vraies questions,

pour lesquelles il n'existe pas de réponse toute faite, et que nous ne prétendons pas pouvoir résoudre ici.

3.2. La poésie collective comme « diasystème esthétique » ?

- 25 Une fois surmontées les difficultés liées à la constitution d'un corpus collectif, le problème principal demeure : comment déterminer si ce corpus procède d'une poésie collective ? Cette question en soulève immédiatement une autre : si l'on admet d'emblée que le monolithisme est un mythe, si l'on part du principe qu'en aucun cas les membres d'une communauté d'écriture ne font exactement « la même chose », quels résultats est-on en droit d'espérer en construisant ainsi notre problématique ? Comment parvenir à penser la « poésie collective » comme le principe de cohérence, non d'une production strictement homogène, mais d'un ensemble d'objets symboliques irréductibles les uns aux autres ? Pour le dire autrement, par quel angle d'attaque peut-on appréhender rigoureusement de simples *airs de famille* ? En l'absence de réponse satisfaisante du côté de la théorie littéraire, nous effectuerons ici deux détours : l'un par l'épistémologie foucauldienne, l'autre par les sciences du langage.
- 26 Dans la critique épistémologique radicale de l'histoire des idées à laquelle il se livre dans *L'Archéologie du savoir*, Michel Foucault insiste sur la centralité du problème de la discontinuité des « archives » discursives que les historiens des sciences, de la philosophie et de la littérature tâchent d'analyser et d'ordonner. Rejetant à la fois la tendance de l'histoire des idées telle qu'elle est habituellement pratiquée à faire un usage non critique des catégories, ces « continuités irréflechies par lesquelles on organise, par avance, le discours qu'on entend analyser⁴³ », et la tendance inverse qui consisterait à récuser définitivement toute forme de continuité entre les faits de discours, il invite à « tenir en suspens » les catégories, à secouer la quiétude avec laquelle on les accepte ; montrer qu'elles ne vont pas de soi, qu'elles sont toujours l'effet d'une construction dont il s'agit de connaître les règles et de contrôler les justifications ; définir à quelles conditions et en vue de quelles analyses certaines sont légitimes ; indiquer celles qui, de toute façon, ne peuvent plus être admises⁴⁴.
- 27 Une telle exigence implique, au premier chef, d'« accepter de n'avoir affaire, par souci de méthode et en première instance, qu'à une population d'événements dispersés⁴⁵ ». Dès lors, Foucault appelle à remplacer l'histoire des idées par une autre discipline, *l'archéologie*, qui problématiserait autrement les formations discursives : il s'agirait de chercher si, entre ces éléments qui à coup sûr ne s'organisent pas [...] comme l'œuvre d'un sujet collectif, on ne peut pas repérer une régularité [...] Une telle analyse n'essaierait pas d'isoler, pour en décrire la structure interne, des îlots de cohérence ; elle ne se donnerait pas pour tâche de soupçonner et de porter en pleine lumière des conflits latents ; elle étudierait des formes de répartition. Ou encore : [...] elle décrirait des *systèmes de dispersion*⁴⁶.
- 28 Notre intention n'est pas d'appliquer dans toute sa subtilité l'« archéologie » foucauldienne à l'histoire de la littérature ; cela dépasserait notre propos. Nous pouvons en revanche nous demander ce qui, dans les propositions formulées par Foucault, peut informer notre réflexion sur les catégories esthétiques de l'histoire littéraire. Nous retiendrons principalement ce principe aussi puissant que contre-intuitif : pour faire un usage légitime d'une catégorie, il faut commencer par mettre au jour ce qui compromet sa validité ; pour appréhender rigoureusement les continuités qui unissent

une formation discursive, il faut au préalable parvenir à saisir les discontinuités qui s'y manifestent, *en tant que ces discontinuités font système*. Un « corpus collectif » doit être envisagé comme un système de dispersion esthétique : la première mission du critique n'est pas de chercher des récurrences et des permanences, ni d'ailleurs des différences de surface, mais d'identifier des *niveaux de variation*. Évaluer le degré d'homogénéité esthétique d'un corpus collectif n'est possible qu'à condition de se donner les moyens de saisir structurellement les facteurs d'hétérogénéité à l'œuvre dans ce corpus.

- 29 Cela, toutefois, n'est pas suffisant, car si tout corpus collectif doit être appréhendé *a priori* comme un système de dispersion, il importe de distinguer les corpus collectifs tendant vers l'homogénéité esthétique de ceux tendant vers l'hétérogénéité : au terme de l'analyse, d'où pourra-t-on légitimement affirmer qu'il y a « poétique collective » ? C'est ici qu'il convient de considérer le geste épistémologique opéré par le concept de « diasystème », théorisé en 1954 par le linguiste américain Uriel Weinreich dans un article demeuré célèbre intitulé « Is a structural dialectology possible ? » en vue de surmonter l'opposition entre deux traditions théoriques apparemment inconciliables, l'approche systématique et « continuiste » de la linguistique structurale et l'approche particularisante et « discontinuiste » 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 linguistiques partiellement similaires⁴⁷. 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 copiste⁴⁸.
- 30 Pourquoi ne pas envisager la poétique collective en termes de « diasystème esthétique » ? On ne peut bien sûr 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. Le concept de « diasystème » ne nous intéresse que pour sa portée épistémologique : il permet de penser la dispersion d'un ensemble local de phénomènes culturels en tant qu'elle s'organise par rapport à un centre théorique – le « super-système » – et donc en tant qu'elle s'inscrit dans un cadre présentant un degré plus ou moins élevé de cohérence. Posons par conséquent ceci : tout corpus collectif peut être pensé comme un système de dispersion esthétique, mais seuls les corpus collectifs tendant à exemplifier une poétique collective peuvent être pensés en termes de diasystème esthétique.
- 31 Comment établir la jonction entre le « système de dispersion » et le « diasystème » ? C'est à ce stade d'élaboration théorique que la notion de « patron » développée par Philippe et Piat retrouve toute sa pertinence. À la fois *pattern* et étalon, le patron tel que nous le concevons n'est pas une « essence » mais un outil permettant de décrire chaque niveau de variation à partir d'un modèle, d'un point repère : il n'est pas déduit de l'examen d'un faisceau de permanences, mais de l'étude d'un niveau de variation au sein duquel on a pu dégager des récurrences significatives. Le caractère « significatif » d'une récurrence est défini en termes à la fois quantitatifs (plus un phénomène se répète au sein du corpus, plus il peut être considéré comme significatif) et qualitatifs (tous les éléments composant un corpus collectif ne sont pas symboliquement et/ou sociologiquement égaux : une récurrence sera d'autant plus significative si elle concerne la partie symboliquement dominante et/ou sociologiquement centrale du

corpus). De là découle la nécessité de scinder l'analyse, comme le préconisaient Philippe et Piat, avec une première phase centrée sur un sous-corpus « modèle » sociologiquement fondé (la production de l'avant-garde émergente d'une synchronie, la production des membres fondateurs d'un groupe ou du comité de rédaction d'une revue, etc.) suivie d'une seconde phase centrée sur un corpus élargi. C'est de la possibilité de formaliser des patrons à partir de l'analyse du sous-corpus modèle que dépendra la possibilité d'appréhender le corpus d'ensemble comme un diasystème esthétique : la conjonction théorique de ces patrons, que nous nommerons « poétique modèle », constituera le modèle esthétique de référence pour le corpus étudié, à l'aune duquel chaque élément du corpus pourra être situé. Plus les éléments du corpus élargi tendront à se conformer, partiellement ou totalement, à cette « poétique modèle », plus l'hypothèse d'une « poétique collective » gagnera en consistance.

- 32 Avec la notion de « diasystème esthétique », on échappe à la fois à l'illusion, induite par les taxinomies simplistes et les étiquetages à l'emporte-pièce, que l'histoire littéraire est faite d'une succession d'esthétiques collectives homogènes, et au nihilisme résultant d'une déconstruction radicale des catégories. On complexifie la logique catégorielle, en proposant une saisie tensive des productions collectives, et en invitant ainsi à penser les poétiques collectives comme des continuums et non comme des blocs. Décrire des poétiques collectives, dans notre perspective, revient précisément à décrire la structure de ces continuums.

3.3. Application : la poétique des publications d'Orange Export Ltd.

- 33 Ainsi se trouve circonscrit un véritable champ de problèmes. Nous allons à présent mettre ces considérations très abstraites et générales à l'épreuve d'une étude de cas. À travers l'analyse des problèmes de catégorisation esthétique soulevés par les publications du petit éditeur de poésie expérimentale Orange Export Ltd.⁴⁹, nous nous efforcerons de montrer que les concepts de « diasystème esthétique » et de « poétique modèle » sont efficaces pour la description d'une production littéraire collective.

3.3.1. Orange Export Ltd. : un terrain d'exploration idéal

- 34 Basée à Malakoff, en banlieue parisienne, dans un atelier qui servait aussi de lieu de rencontre pour le microcosme artistique et poétique de la capitale, la microstructure éditoriale dirigée par la plasticienne Raquel Lévy et le poète Emmanuel Hocquard a publié entre 1969 et 1986 une centaine de plaquettes poétiques à tirage réduit, parfois enrichies d'interventions de plasticiens ou de photographes. Cinquante-cinq auteurs ont contribué à son catalogue : on y retrouve de nombreux poètes français majeurs de la seconde moitié du XX^e siècle, parmi lesquels Anne-Marie Albiach, André du Bouchet, Franck Venaille, Jacques Roubaud, Jacques Dupin, Mathieu Bénézet et Hocquard lui-même, ce qui lui confère, en dépit de son caractère confidentiel, une importance de tout premier plan dans l'histoire de la poésie française des années 1970.
- 35 Le catalogue d'Orange Export Ltd. nous paraît constituer un terrain d'exploration théorique idéal, pour plusieurs raisons :
- La production des poètes qui ont circulé autour de cette maison d'édition a fait l'objet de tentatives répétées d'étiquetage, sans qu'aucune étiquette ne se soit jusqu'à présent imposée⁵⁰ : un tel état de fait, qui trahit la tentation des commentateurs de voir dans cette production un « courant » esthétique, justifie que l'on mène l'enquête sur ce corpus, tout en

délestant d'entrée de jeu le chercheur de la nécessité de se positionner par rapport à un label stabilisé.

- L'ensemble des acteurs de cette aventure éditoriale ne forme pas une communauté consciente d'elle-même, mais un réseau réunissant des individus qui, par leurs affiliations, occupaient parfois des positions antagonistes dans le sous-champ poétique des années 1970⁵¹. Ainsi, le chercheur est contraint de se défaire du lexique « intentionnaliste » des approches sociologisantes et de se concentrer sur ce qu'il observe *dans les productions elles-mêmes*⁵².
- En prenant pour corpus cible le catalogue d'une maison d'édition, on évite d'affronter l'épineuse question de la délimitation du corpus, avec les problèmes de représentativité et de clôture que cela pose : notre corpus de travail se superpose presque⁵³ totalement avec notre corpus cible, dont les limites sont définies clairement et, si l'on peut dire, « objectivement ».

36 Il s'agira donc de déterminer comment répondre à la question suivante : peut-on appréhender le corpus de publications d'Orange Export Ltd. en tant que s'y exemplifie une poétique collective ? Ce qui, selon notre mode de problématisation, revient à demander : peut-on appréhender le système de dispersion esthétique que constitue ce corpus collectif comme un diasystème esthétique ?

3.3.2. Décrire le diasystème esthétique d'Orange Export Ltd.

37 La première étape de l'analyse consistera à établir les modalités de la dispersion esthétique que l'on étudie, ce qui implique : 1) de sélectionner des critères *stables* (condition *sine qua non* pour qu'une saisie structurelle du corpus soit possible) et *pertinents* (c'est-à-dire aptes à saisir des niveaux de variation) ; 2) de segmenter le corpus, ou *unité maximale d'analyse*, en unités discrètes, les *unités minimales d'analyse*, qui correspondent à un niveau minimal de formalisation. Les niveaux de variation sont intrinsèquement liés au corpus étudié : il n'est donc pas possible de formuler des généralités en la matière. Il n'est pas possible non plus d'énoncer des principes qui permettraient de les dégager mécaniquement de chaque corpus spécifique : c'est à ce niveau que l'on ne peut échapper à un certain subjectivisme, la mobilisation, par le chercheur, de ses capacités « attentionnelles » étant pleinement requise. Mais une herméneutique qui repose sur le repérage de niveaux de variation nous paraît plus solide qu'une herméneutique fondée sur le repérage de récurrences, car elle contraint le critique à penser *d'abord* contre lui-même et contre les préconceptions induites par les classements *a priori*. Quant aux unités minimales d'analyse, elles doivent être définies en termes sémiotiques et non sociologiques : ce que l'on cherche à formaliser, ce sont bien des relations sémiotiques entre des productions symboliques, pas des relations sociologiques entre des producteurs. Il importe donc de dissocier nettement le producteur de sa production : ce principe, que les approches sociologiques classiques ne pourraient admettre, est une nécessité dans notre perspective. L'unité minimale d'analyse n'est pas l'expression discursive d'un « moi » social : c'est, tout simplement, la plus petite unité à laquelle le critique choisit d'appliquer les critères d'analyse sélectionnés, en vertu de sa cohérence sémiotique.

38 Une observation empirique du corpus de publications d'Orange Export Ltd. nous conduit à retenir cinq critères d'analyse pertinents, liés à cinq grands niveaux de variation : les modalités formelles (propriétés prosodiques, rôle de la typographie, rapport texte-page), micro- et macrosyntaxiques (rapport à la norme grammaticale,

degré de cohérence discursive), lexico-sémantiques (isotopies dominantes, associations sémiques, degré de richesse et de précision lexicale), énonciatives (mise en scène de l'instance énonciatrice) et herméneutiques (construction d'un lecteur modèle). Dans le cas des publications qui intègrent des interventions de plasticiens ou de photographes, on retiendra un sixième critère, relatif aux modalités plastiques de ces interventions (selon les catégories traditionnelles de la sémiotique visuelle).

- 39 La « discrétisation »⁵⁴ du corpus ne pose pas ici de problème méthodologique majeur : on peut sans difficulté assimiler nos unités minimales d'analyse aux quatre-vingt-six plaquettes qui constituent notre corpus, conçues par les éditeurs comme autant de totalités cohérentes et autosuffisantes. En aucun cas il ne faudrait segmenter le corpus en fonction des auteurs : de telles unités d'analyse, qui regrouperaient l'ensemble des plaquettes attribuables à un même auteur, ne seraient pas opérantes pour une description sémiotique, car plusieurs d'entre elles manifesteraient des ruptures esthétiques internes qui en compromettraient la compacité, autrement dit la capacité à occuper une position bien déterminée au sein du système de dispersion esthétique. Le postulat d'une esthétique d'auteur est tout aussi dangereux que celui d'une esthétique collective. Le cas du poète Mathieu Bénézet, qui a publié aux éditions Orange Export Ltd. trois plaquettes très différentes les unes des autres, montre bien à quel point la production d'un écrivain peut être protéiforme⁵⁵. Cette option apparaît d'autant moins opérante que, dans le cas des livres d'artistes, elle nous contraindrait à choisir entre le poète et le plasticien : Thérèse Bonnelalbay a illustré une plaquette de Jean Tortel et une autre de Joseph Guglielmi ; faut-il considérer ces deux plaquettes comme formant un tout, ou les considérer comme appartenant à deux ensembles distincts ? On voit bien que, dans notre perspective, ces considérations n'ont proprement aucun sens : laissons les producteurs de côté, et concentrons-nous sur les produits, en tant que ces produits se manifestent sémiotiquement à nous⁵⁶.
- 40 La deuxième étape de l'analyse consistera à déterminer si le corpus peut être appréhendé comme un diasystème esthétique : il s'agira donc de tenter de formaliser une poétique modèle. À moins que la production collective étudiée n'émane d'un ensemble d'individus entre lesquels il serait trop artificiel d'établir une hiérarchie symbolique, il faudra, pour ce faire, établir des unités d'analyse intermédiaires (des « sous-corpus ») : un sous-corpus « modèle » sociologiquement fondé et un sous-corpus « test », constitué des unités exclues du premier regroupement, qui lui-même pourra être subdivisé, toujours sur une base sociologique, si cela apparaît justifié. C'est à cette étape de l'analyse que le rapport producteur-produit, d'abord négligé, retrouve sa pertinence, non pour révéler des stratégies ou des postures collectives – ce n'est pas notre propos – mais pour mieux mettre en évidence d'éventuelles corrélations entre des « nœuds » interindividuels et des « nœuds » esthétiques, que l'analyse sociologique pourra ensuite tenter d'interpréter⁵⁷.
- 41 Dans le cas du réseau d'Orange Export Ltd., les commentateurs s'accordent à reconnaître l'existence d'un « noyau » d'auteurs particulièrement proches à la fois sur le plan relationnel et sur celui de leurs pratiques d'écriture : Emmanuel Hocquard, Claude Royet-Journoud, Anne-Marie Albiach, Jean Daive, Alain Veinstein et Joseph Guglielmi. Ce regroupement apparaît d'autant moins artificiel qu'il est revendiqué par Emmanuel Hocquard lui-même, qui parle de « pléiade » et ajoute aux noms précédemment cités ceux de Pascal Quignard et de Roger Giroux⁵⁸. Hormis ce dernier (mort en 1974 et incorporé au noyau par Hocquard à titre posthume, en raison

d'affinités esthétiques), tous ces auteurs étaient des acteurs de l'avant-garde émergente du sous-champ poétique français des années 1970. Unis sur le plan générationnel, liés aux mêmes éditeurs confidentiels (le Collet de Buffle) et aux mêmes petites revues (*Siècle à mains*, *Argile*, *Zuk*, etc.), participants de la première heure aux réunions de Malakoff, ils formaient, sinon un groupe, du moins une communauté qui s'y apparente. Nous jugeons pertinent d'ériger la production de ce noyau, auquel nous intégrerons également Claude Faïn⁵⁹, en sous-corpus « modèle » : ce sous-corpus n'a rien de dérisoire par rapport au corpus d'ensemble, puisqu'il en représente plus du tiers (35 publications)⁶⁰.

- 42 Passé au prisme des six critères retenus, ce sous-corpus révèle une très faible variation esthétique. En dépit d'inévitables exceptions, on peut sans peine formaliser six patrons esthétiques, qui définiront la « poétique modèle » d'Orange Export Ltd. :

Niv. de var.	Patron (+ formes de manifestations possibles en corpus)
Plastique	<i>Abstraction minimaliste</i> : aplats colorés non figuratifs de dimensions variables, combinaisons minimales de tracés non figuratifs. <i>Exemplification de la surface d'inscription</i> : interaction entre l'apport plastique et la surface du papier, soulignée plutôt qu'effacée.
Formel	<i>Minimalisme formel</i> : travail de réduction des unités textuelles (forte limitation du nombre de lignes par pages, prédilection pour les vers courts dans le cas des textes en vers) souvent associé à un travail typographique de spatialisation des unités textuelles.
Syntaxique	<i>Asyntaxisme phrastique</i> : écarts par rapport à la norme grammaticale, mesurables à l'aune du « modèle de la phrase canonique » SVC. <i>Discontinuité discursive</i> : manque de connecteurs logiques, de cohésion isotopique et de relations anaphoriques et cataphoriques entre les énoncés.
Lexico-sémantique	<i>Généricité et pauvreté lexicales</i> : usage de termes abstraits et/ou génériques plutôt que spécifiques, aboutissant à un brouillage référentiel ; répertoire lexical limité. <i>Thématisation des apories du langage</i> : association récurrente d'une isotopie du langage et d'une isotopie de la négativité.
Énonciatif	<i>Effacement du sujet lyrique</i> : usage dominant ou exclusif de la troisième personne, verbes conjugués à un mode non personnel, absence de références directes ou indirectes à une intériorité psychique, absence ou manque de déictiques spatiaux ou temporels, usage autonymique du « je », surénonciation induite par le recours au <i>cut-up</i> .
Herméneutique	<i>Incitation à une lecture littérale des textes</i> (c'est-à-dire à une saisie des textes en tant que textes, et non en tant que représentations verbales d'un hors-texte) : mise en crise de la figuration par une ultra-réflexivité et/ou une non-paraphrasabilité induite par une forte discontinuité discursive et/ou un recours au <i>cut-up</i> (qui tend à exposer les textes dans leur matérialité discursive).

- 43 Cette poétique modèle, loin d'invisibiliser l'hétérogénéité esthétique du corpus, permettra au contraire de la décrire à un niveau plus profond, en fournissant un repère solide pour mesurer le degré de variation à l'œuvre. La troisième et dernière étape consistera précisément à confronter chaque unité minimale d'analyse à la poétique modèle, afin de constater le degré d'adhésion de celles-là à celle-ci et de déterminer les modalités d'opposition à chacun des patrons, ceci devant permettre de modéliser les polarités structurantes du corpus. On pourra ainsi évaluer le degré d'homogénéité esthétique du corpus, et donc le degré de validité de notre hypothèse de départ.
- 44 Dans le cas d'Orange Export Ltd., si l'on a tôt fait d'identifier des écarts par rapport à la poétique modèle au sein du sous-corpus test, on a tout aussi tôt fait de nuancer la portée de ces écarts : même dans la frange la plus sujette à variation, à savoir la production des « électrons libres » du réseau d'Orange Export Ltd.⁶¹, pour chaque critère considéré isolément, le taux de conformité au patron correspondant demeure élevé, voire très élevé. On trouve à la fois des plaquettes conformes en tous points à la

poétique modèle (par exemple *Rituel* de Jean Laude) et des plaquettes qui s'en éloignent considérablement (par exemple *Ce qui te reste de Bry-sur-Marne* de Bénézet, très différent sur le plan formel, lexico-sémantique, énonciatif et herméneutique). Sans entrer dans les détails⁶², retenons ici qu'il est possible de dégager, pour chaque patron, un contre-patron qui en formalise les modalités de non-adhésion. La variation plastique se mesure essentiellement à l'aune du degré de figuration et de maximalisme des illustrations, selon un axe oppositionnel *abstraction minimaliste - figuration maximaliste*⁶³ ; la variation formelle se mesure à l'aune du degré de saturation de l'espace-page par les unités textuelles, selon un axe oppositionnel *minimalisme formel - maximalisme formel* ; la variation syntaxique se mesure à l'aune du degré de conformité au modèle phrastique canonique SVC et du degré de continuité discursive, selon un double axe oppositionnel *asyntaxisme phrastique - normativité phrastique* et *discontinuité discursive - continuité discursive* ; la variation lexico-sémantique se mesure à l'aune de l'absence de la molécule sémique /langage + négativité/ et de la concrétude et de la spécificité du lexique, selon un double axe oppositionnel *thématisation des apories du langage - non thématization des apories du langage* et *abstraction et généralité - concrétude et spécificité* ; la variation énonciative se mesure à l'aune du degré de mise en scène d'un sujet « lyrique » (défini comme la représentation d'une entité subjective close et cohérente dotée d'un psychisme et d'une biographie susceptible de se voir attribuer la responsabilité énonciative du poème), selon un axe oppositionnel *effacement du sujet lyrique - mise en évidence du sujet lyrique* ; la variation herméneutique se mesure à l'aune du degré de plausibilité d'une lecture « figurative », autrement dit d'une réception du texte comme représentant un hors-texte, selon un double axe oppositionnel *réflexivité maximale - réflexivité minimale* et *paraphrasabilité minimale - paraphrasabilité maximale*.

- 45 Ces « axes oppositionnels » n'imposent pas au critique de réaliser un classement binaire des unités d'analyse entre celles qui adhèreraient au patron et celles qui n'y adhèreraient pas ; il permet de les situer par rapport à deux positions opposées. Dans un « diasystème esthétique », il y a donc continuum à deux niveaux : celui de la conformité à la poésie modèle, et celui de la conformité aux patrons. Entre les deux pôles, on peut concevoir des positions intermédiaires : par exemple, sans effacer totalement le sujet lyrique, un texte peut le diffracter, le laisser persister à l'état de traces ténues qui ne permettent pas de construire une représentation cohérente et compacte, ou lui ôter toute attribution psychique ou biographique pour le réduire à un réceptacle de sensations ou à une instance parlante ou écrivante. Penser un corpus collectif en termes de « diasystème » ne simplifie donc pas ce dernier à outrance, en ôtant à chaque texte sa singularité : cela autorise simplement une saisie de cette singularité en tant qu'elle coexiste, en s'ajustant plus ou moins à elles, avec d'autres singularités.

3.4. Vers une analyse multiscalaire

- 46 Il faut insister sur le fait que l'analyse diasystémique ne révèle pas une structure « naturelle », inhérente au corpus étudié : le « diasystème esthétique » formalisé est bien, et ne peut être que, une construction du chercheur, résultant d'une succession de choix et de partis-pris plus ou moins fondés. Si nous pensons qu'elle peut contribuer à une meilleure appréhension des esthétiques littéraires, c'est parce qu'elle est construite *contre* les constructions *a priori* de la doxa, sur lesquelles elle fait peser un

soupçon systématique, et que, à la différence de ces dernières, elle fournit les moyens de sa déconstruction, donc de sa critique.

- 47 Le grand paradoxe de cette approche est que, alors même qu'elle vise à fournir une assise plus solide aux catégories esthétiques, en se basant sur le repérage et la mesure d'une variation esthétique interne au sein d'un ensemble d'objets symboliques, elle s'interdit de repérer d'éventuels niveaux d'invariance : appliquée au catalogue d'Orange Export Ltd., elle est tout à fait apte à montrer comment un texte tel que *Noire : Barricadenplein* de Franck Venaille se singularise par rapport à l'esthétique dominante, et comment au contraire *Où les figures s'attardent* de Mathieu Bénézet tend à s'y conformer, mais elle ne nous aide pas à comprendre quels éventuels facteurs esthétiques permettent malgré tout à ces deux plaquettes de coexister au sein du catalogue. Ceci rejoint les observations formulées par Denis Saint-Amand à propos du paradoxe de la poésie de François Coppée, dont le prosaïsme tranchait avec l'esthétique dominante du Parnasse, mais qui constituait néanmoins la cible privilégiée des pastiches anti-parnassiens des Zutistes :

Si Belmontet est aux yeux des Zutistes l'« archétype parnassien », Coppée ne peut pas en dire autant : son écriture n'est ni franchement représentative de la fantaisie de Banville, ni du goût d'un Gautier pour la beauté ciselée de l'œuvre-bijou, ni des inclinations d'un Leconte de Lisle pour l'exotisme majestueux [...] Et s'il ne faut peut-être pas surévaluer cette originalité de Coppée à l'intérieur de la nébuleuse parnassienne, on ne peut pas manquer de signaler que ce qui pouvait le rapprocher des Verlaine, Cros et Rimbaud l'en distinguait très nettement dans le même geste : à regarder le monde par sa lorgnette naïvement optimiste, le poète des *Promenades et intérieurs* ne produit qu'une œuvre désengagée et ronronnante, qui reste conforme, dans ses fondements axiologiques sinon formellement, à un conservatisme parnassien réfutant la poésie sociale du romantisme, pestant contre le progrès et désireux, de façon générale, de préserver l'ordre établi⁶⁴.

- 48 Si l'on se focalise sur le corpus parnassien, on ne remarquera que le caractère périphérique de la production coppéenne, mais si l'on étend la perspective à l'ensemble de la production du milieu poétique parisien des années 1870, on repérera une invariance axiologique au sein de la production parnassienne, qui se manifestera, simultanément ou alternativement, par certains choix formels et thématiques et par certains modes de représentation. Le niveau de variation le plus structurant ne sera plus d'ordre formel ou thématique, mais axiologique ; les polarités structurantes ne s'organiseront plus préférentiellement selon l'axe *noblesse - prosaïsme* (dans le cadre duquel la production coppéenne pouvait apparaître comme s'écartant du patron thématique et énonciatif parnassien) mais selon l'axe *conservation des normes - subversion des normes*, au sein duquel les différentes options formelles, thématiques, énonciatives, etc., observables dans la production des différents acteurs du champ acquerront de nouvelles valeurs.
- 49 De même, si l'on ne s'intéresse plus seulement au corpus de publications d'Orange Export Ltd., mais à l'ensemble de la production du sous-champ poétique français de la seconde moitié des années 1970 et des années 1980, on mettra sans peine à jour une continuité axiologique entre les plaquettes publiées par Emmanuel Hocquard et Raquel Lévy, cette continuité se définissant par un rapport commun au langage, fait de suspicion, de doute, de quête d'intransitivité : les poètes d'Orange Export Ltd. pratiquent et représentent la langue en tant qu'elle est un outil de communication déficient condamnant à l'aporie celui qui l'emploie. Très souvent thématisée, comme nous l'avons dit, cette méfiance se manifeste, alternativement ou simultanément, par

des modalités formelles, syntaxiques, lexico-sémantiques, énonciatives et herméneutiques spécifiques. Mais elle ne peut être pleinement saisie qu'au sein de l'axe variationnel situant axiologiquement cette production par rapport à d'autres productions contemporaines : en dernière instance, la poétique collective exemplifiée par le corpus de publications d'Orange Export Ltd. apparaît comme une poétique « négative », un « d'accord contre⁶⁵ » défini par opposition à un autre modèle axiologique collectivement érigé en repoussoir (le « néolyrisme » émergent de poètes comme Pierre Oster, Jean-Pierre Lemaire, etc., qui fait de la poésie un instrument privilégié d'expression du « moi » et de représentation du monde⁶⁶).

- 50 Une approche « multiscalaire » des systèmes de dispersion esthétique semble donc nécessaire pour pallier les biais générés par la sélection d'une échelle : de la même manière qu'on a pu appeler à une « histoire multiscalaire » qui procéderait par dégroupements et regroupements⁶⁷, il faudrait toujours considérer les ensembles d'objets symboliques dont on cherche à modéliser les modalités de dispersion esthétique comme provisoires, et toujours soumettre les modélisations obtenues au « test » d'une extension d'échelle. Une telle opération n'aurait pas pour objectif ultime de modéliser un système explicatif global – notre approche se conçoit résolument comme une intervention descriptive *locale* sur un ensemble d'objets symboliques dont on soupçonne, ou dont le discours doxique nous incite à croire, qu'ils exemplifient une poétique collective – mais de nous aider à mieux comprendre la hiérarchie et la combinatoire des patrons, et ainsi d'affiner notre appréhension des continuités et des discontinuités, au-delà des « différences » et des « similitudes » les plus immédiatement perceptibles, qui peuvent occulter des « différences » et des « similitudes » plus profondes.

4. Conclusion : quelles perspectives critiques ?

- 51 Arrêtons-nous, pour conclure, sur les perspectives critiques qu'ouvrent de telles propositions méthodologiques : quels terrains connus nous incitent-elles à envisager sous un autre jour ? et de quels nouveaux terrains favorisent-elles l'exploration ?
- 52 Si cette méthode est, en principe, applicable à tous les corpus collectifs, est-il pour autant souhaitable de procéder à l'analyse « diasystémique » de tout ce qui s'apparente, de près ou de loin, à une production collective ? Ceci conduirait trop souvent la montagne à accoucher d'une souris, soit que l'analyse ne fasse que confirmer l'existence d'une école esthétique dont la réalité n'a jamais vraiment été mise en doute (qui songerait sérieusement à contester, sinon l'existence d'un monolithe esthétique « surréaliste » ou « parnassien », du moins la consistance d'un modèle esthétique lié à ces deux écoles ?), soit qu'elle conclue à l'absence d'esthétique collective là où personne n'a jamais prétendu en voir une (à quoi bon s'échiner à démontrer l'absence de « style NRF » ou de « style Action poétique » ?). Les cas les plus intéressants sont probablement les plus troubles et les plus polémiques : on pourrait donc se servir de l'analyse diasystémique comme d'un outil de validation ou d'invalidation *a posteriori*, dans le cadre d'une critique du discours de l'histoire littéraire, lorsque des étiquettes sont contestées, ou se trouvent en concurrence avec d'autres étiquettes ; on pourrait aussi en faire un usage plus exploratoire, pour appréhender des pratiques littéraires collectives pré- ou post-avant-gardistes, qui ne sont portées par aucune revendication manifestaire, qui échappent à la catégorisation en -isme, mais où l'on discerne

intuitivement des « airs de famille » susceptibles d'être objectivés et nommés. En réalité, ces deux terrains se recouvrent souvent : c'est, en général, quand une esthétique collective ne s'affirme pas comme telle que les étiquettes employées pour y référer sont le plus sujettes à controverse.

- 53 Par ailleurs, si nous avons éprouvé le besoin de nous défaire de tout *a priori* d'échelle pour pouvoir penser au niveau le plus général la « poétique collective », conçue comme le présupposé fondamental de toutes les catégories esthétiques de l'histoire littéraire, nous ne pouvons pas rester aveugle aux immenses difficultés méthodologiques que poserait en pratique l'étude de corpus cibles trop importants, tels que ceux impliqués par des catégories aussi larges que la « postmodernité », le « Baroque » ou le « Romantisme », qui nécessiteraient d'adopter une perspective paneuropéenne, voire panoccidentale. Ce problème n'est pas propre à l'analyse diasystémique : plus l'historien de la culture tente de « ratisser large », plus ses choix prêtent le flanc à la critique, mais ceci n'est pas sans conséquences sur ce que l'on peut attendre de nos propositions. L'analyse diasystémique ne sera sans doute jamais aussi efficace et convaincante que lorsqu'elle se penchera sur des corpus d'ampleur restreinte ne réclamant pas un échantillonnage trop hasardeux – production d'éditeurs, de revues, de réseaux, de groupes ou de collectifs littéraires contemporains – et procédera à des extensions d'échelle ciblées.
- 54 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. Focaliser notre attention sur la dimension collective de la production littéraire rend donc également légitime une sortie du canon étroit des œuvres consacrées. Sur ce point, et en dépit des réserves exprimées plus haut, nous partageons les vues d'Éric Bordas, qui, au moment de théoriser la « sociostylistique », envisageait la possibilité d'« 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 siècles⁶⁸ ». C'était déjà l'idée suggérée 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 publiés⁶⁹ ». C'est encore le défi que tentent de relever celles et ceux qui, aujourd'hui, se proposent de répertorier et d'analyser les « littératures sauvages », vaste galaxie de pratiques verbales collectives sans nom et sans visage où s'exemplifient d'innombrables manières de réaliser du « commun ».
- 55 Chantiers multiples, donc, englobés par ces propositions encore tâtonnantes, qui n'ont certainement pas l'ambition de contester les apports de la sociologie à la compréhension des esthétiques littéraires, ni de substituer un nouveau cadre théorique à l'ancien, mais seulement de compléter ce dernier en rendant à la poétique toute sa place dans l'élaboration et la critique des catégories qui organisent l'étude des productions littéraires collectives.

BIBLIOGRAPHIE

- Amossy Ruth, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, coll. « L'interrogation philosophique », 2010.
- Amossy Ruth & Orkibi Eithan (dir.), *Ethos collectif et identités sociales*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2021.
- Barthes Roland, « Réflexions sur un manuel » [1971], dans *Œuvres complètes*, Tome III, 1968-1971, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002.
- Baud Jean-Marc, « Peut-on penser une posture collective ? Tentative de théorisation à travers l'exemple du collectif Inculte » [en ligne], *ELFe XX-XXI*, n° 10, 2021, consulté le 25 janvier 2024. URL : <https://journals.openedition.org/elfe/3364>.
- Baud Jean-Marc (dir.), *Inculte. Collectif littéraire*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2023.
- Bertrand Michel, Germoni Karine & Jauer Annick (dir.), *Existe-t-il un style Minuit ?* [en ligne], Aix-en-provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Textuelles », 2020 [2014], consulté le 25 janvier 2024. URL : <https://books.openedition.org/pup/8876>.
- Bonazzi Mathilde, *Mythologies d'un style : les Éditions de Minuit*, Genève, La Baconnière, coll. « Nouvelle collection langages », 2019.
- Bordas Éric, « Que serait une sociostylistique ? » [en ligne], *CONTEXTES*, n° 18, 2016, consulté le 25 janvier 2024. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/6253>.
- Boschetti Anna, *Ismes. Du réalisme au postmodernisme*, Paris, CNRS, coll. « Culture & société », 2014.
- Bridet Guillaume, « Vers une histoire multiscalaire de la littérature française », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 1, 2020, p. 175-194.
- Bridet Guillaume & Giavarini Laurence, *CONTEXTES*, « La fonction-groupe », n° 31, 2021. URL : <https://journals.openedition.org/contextes/10303>.
- Collot Michel, *Le Chant du monde dans la poésie française contemporaine*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2019.
- Crescenzo Richard, *Histoire de la littérature française du XVI^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- Dessy Clément, Nuijs Laurence van & Stiénon Valérie, « Qui a peur du style en sociologie de la littérature ? Mise au point méthodologique » [en ligne], *CONTEXTES*, n° 18, 2016, consulté le 25 janvier 2024. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/6253>.
- Dubois Jacques, *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Espace Nord, 2019 [1978].
- Fetzer Glenn W., « Mathieu Bénézet et la poésie de consommation », *Romance notes*, vol. 55, n° 3, 2015, p. 487-494.
- Forest Philippe, *Histoire de Tel Quel 1960-1982*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & cie », 1995.
- Foucault Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2008 [1969].
- Genette Gérard, *Fiction et diction*, Seuil, 1991.

- Glinoyer Anthony & Lacroix Michel, « Introduction » [en ligne], *La Littérature contemporaine au collectif*, Fabula / les colloques, 2020, consulté le 25 janvier 2024. URL : <https://www.fabula.org/colloques/documents6676.php>.
- Goodman Nelson, *Ways of worldmaking*, Hackett, 1978.
- Greimas Algirdas Julien, « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques*, n° 60, 1984, p. 5-24.
- Hocquard Emmanuel, « Il rien », dans *Un privé à Tanger*, Paris, Seuil, 2014 [1987], p. 47-53.
- « Interview de Raquel et d'Emmanuel Hocquard. Bucarest 1992 », site de Raquel Levy, consulté le 25 janvier 2024. URL : <https://raquel-levy.org/>.
- Jenny Laurent, « Sur le style littéraire », *Littérature*, n° 108, 1997, p. 92-101.
- Katikakis Félix, *Une invention collective ? La poésie des publications d'Orange Export Ltd.*, mémoire de fin d'études réalisé sous la direction de Gérald Purnelle, Université de Liège, année académique 2022-2023.
- Katikakis Félix, « Un cas d'étiquetage problématique : Orange Export Ltd., contours d'une école molle », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, vol. 48, n° 1-2, 2024, à paraître.
- Kaufmann Vincent, *Poétique des groupes littéraires*, Paris, PUF, 1997.
- Klinkenberg Jean-Marie, « Sénescences et jouvences des stylistiques : la stylistique fin-de-siècle dans le champ des sciences », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 71, n° 3, 1993, p. 555-571.
- Littérature*, « Questions de style », n° 105, 1997.
- Meizoz Jérôme, « Le sacré littéraire résiduel. Une enquête » [en ligne], *CONTEXTES*, Varia, 2023, consulté le 25 janvier 2024. URL : <https://journals.openedition.org/contextes/11088>.
- Moretti Franco, *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2008.
- Observatoire des Littératures sauvages (OLSa)*, site de l'OLSa, consulté le 25 janvier 2024. URL : <https://olsa.unamur.be>.
- Philippe Gilles & Piat Julien, *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.
- Piat Julien, « Vers une stylistique des imaginaires langagiers » [en ligne], *Corpus*, n° 5, 2006, p. 2-16, consulté le 25 janvier 2024. URL: <https://corpus.revues.org/441>.
- Saint-Amand Denis, *La Littérature à l'ombre. Sociologie du Zutisme*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- Saint-Amand Denis, « Mouvement/courant », *Atala*, n° 18, décembre 2015, p. 83-87.
- Segre Cesare, « Critique textuelle, théorie des ensembles et diasystème », *Bulletins de l'Académie Royale de Belgique*, n° 62, 1967, p. 279-292.
- Stiénon Valérie, « Filer la métaphore dramaturgique. Efficacités et limites conceptuelles du théâtre de la posture » [en ligne], *CONTEXTES*, « La posture. Genèse, usages et limites d'un concept », n° 8, 2011, consulté le 25 janvier 2024. URL : <https://journals.openedition.org/contextes/4721>.
- Wallonie-Bruxelles Enseignement, *Compétences terminales et savoirs requis en français : humanités générales et technologiques*, 2018.
- Weinreich Uriel, « Is a structural dialectology possible ? », *Word*, n° 10, 1954, p. 388-400.

NOTES

1. Anna Boschetti, *Ismes. Du réalisme au postmodernisme*, Paris, CNRS, coll. « Culture & société », 2014, p. 5.
2. Roland Barthes, « Réflexions sur un manuel » [1971], dans *Œuvres Complètes 1966-1973*, vol. 2, Éric Marty (éd.), Paris, Seuil, 1994, p. 1241.
3. *Ibid.*, p. 1242.
4. Voir Wallonie-Bruxelles Enseignement, *Compétences terminales et savoirs requis en français : humanités générales et technologiques*, 2018, p. 72. Plus loin, la section consacrée au minimum prescrit mobilise à nouveau ces catégories, sans les expliciter : « Au troisième degré, on abordera au moins l'Humanisme, les Lumières, le réalisme et le surréalisme » (*Ibid.*, p. 73).
5. Anna Boschetti, *op. cit.*, p. 5.
6. Voir Mathilde Bonazzi, « Le style-Minuit. Vers la genèse d'un stéréotype », dans *Existe-t-il un style Minuit ?*, sous la direction de Michel Bertrand, Karine Germoni & Annick Jauer, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Textuelles », 2014, p. 25-35. Voir aussi Mathilde Bonazzi, *Mythologies d'un style : les Éditions de Minuit*, Genève, La Baconnière, coll. « Nouvelle collection langages », 2019.
7. François Noudelmann, *Avant-gardes et modernité*, cité dans Anna Boschetti, *op. cit.*, p. 171.
8. Mathilde Bonazzi, *Mythologies d'un style : les Éditions de Minuit*, *op. cit.*, p. 74.
9. *Idem.*
10. Boschetti le montre fort bien à propos du cas de Flaubert, réaliste malgré lui : voir *Ibid.*, p. 91-95.
11. Voir à ce propos Jérôme Meizoz, « Le sacré littéraire résiduel. Une enquête » [en ligne], *COntEXTES*, Varia, 2023, consulté le 25 janvier 2024. URL : <https://journals.openedition.org/contextes/11088>.
12. Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel 1960-1982*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & cie », 1995, p. 216-217.
13. Nous nous accordons ainsi avec Denis Saint-Amand, lorsqu'il écrit : « appréhender l'histoire littéraire par la notion de mouvement se révèle particulièrement bienvenu dans la mesure où cette perspective donne à voir des effets de cohérence, des logiques réticulaires et la dimension collective d'une activité sociale trop souvent associée à la mythologie de l'écrivain-génie, mais une telle démarche doit nécessairement faire montre de souplesse et de nuance pour ne pas céder au réductionnisme » (Denis Saint-Amand, « Mouvement/courant », *Atala*, n° 18, décembre 2015, p. 87).
14. Voir tout particulièrement Ruth Amossy & Eithan Orkibi (dir.), *Ethos collectif et identités sociales*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2021. Voir aussi Ruth Amossy, « "Nous" : la question des identités de groupe ou la construction d'un ethos collectif », dans *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, coll. « L'interrogation philosophique », 2010, p. 156-182.
15. Ruth Amossy, « Qu'est-ce que l'ethos collectif ? », dans Ruth Amossy & Eithan Orkibi (dir.), *op. cit.*, p. 47-48.
16. C'est d'ailleurs par l'absence d'identité collective qu'Anthony Glinoe et Michel Lacroix distinguent les réseaux littéraires des collectifs littéraires contemporains rejetant la posture groupale des avant-gardes historiques : voir Anthony Glinoe & Michel Lacroix, « Introduction » [en ligne], *La Littérature contemporaine au collectif*, Fabula / les colloques, 2020, consulté le 25 janvier 2024. URL : <https://www.fabula.org/colloques/documents6676.php>.
17. Colette Leinman, « Construire l'ethos collectif du groupe surréaliste. Les catalogues d'exposition », dans Ruth Amossy & Eithan Orkibi (dir.), *op. cit.*, p. 193-208.
18. Elle se hâte d'ailleurs de balayer l'hypothèse d'une poétique collective surréaliste : « dans ce regroupement, si les intérêts communs entre la démarche individuelle et celle du groupe sont

nombreux, notamment dans le rejet des normes esthétiques existantes, les créations artistiques restent hétérogènes » (*Ibid.*, p. 198).

19. Jean-Marc Baud, « Peut-on penser une posture collective ? Tentative de théorisation à travers l'exemple du collectif Inculte » [en ligne], *ELFe XX-XXI*, n° 10, 2021, consulté le 25 janvier 2024. URL : <https://journals.openedition.org/elfe/3364>. Voir aussi Jean-Marc Baud, *Inculte. Collectif littéraire*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2023.

20. Jean-Marc Baud, « Peut-on penser une posture collective ? Tentative de théorisation à travers l'exemple du collectif Inculte », art. cit.

21. Voir notamment Valérie Stiénon, « Filer la métaphore dramaturgique. Efficacités et limites conceptuelles du théâtre de la posture » [en ligne], *CONTEXTES*, « La posture. Genèse, usages et limites d'un concept », n° 8, 2011, consulté le 25 janvier 2024. URL : <https://journals.openedition.org/contextes/4721>.

22. Notre propos n'est pas d'affirmer l'existence d'une poétique collective postmoderne mais seulement de prendre acte de l'existence du label : le seul fait que l'on envisage la possibilité d'un courant littéraire mondial « postmoderne » suffit à faire de cette étiquette un objet d'investigation possible selon notre perspective, et à invalider la « posture collective » comme cadre théorique valable pour celle-ci.

23. Vincent Kaufmann, *Poétique des groupes littéraires*, Paris, PUF, 1997, p. 4.

24. Voir Anthony Glinoyer & Michel Lacroix (dir.), *op. cit.*, et Jean-Marc Baud, *Inculte. Collectif littéraire*, *op. cit.*

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

26. Laurent Jenny, « Sur le style littéraire », *Littérature*, n° 108, 1997, p. 92-101.

27. Clément Dessy, Laurence van Nuijs & Valérie Stiénon, « Qui a peur du style en sociologie de la littérature ? Mise au point méthodologique » [en ligne], *CONTEXTES*, n° 18, 2016, consulté le 25 janvier 2024. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/6253>.

28. Éric Bordas, « Que serait une sociostylistique ? » [en ligne], *CONTEXTES*, n° 18, 2016, consulté le 25 janvier 2024. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/6253>.

29. Fabien Gris, « Imaginaires de l'évidement et de la disparition. Le travail du négatif dans les romans minuitards depuis 1980 » [en ligne], dans Bertrand, Germoni & Jauer (dir.), 2020 [2014], consulté le 25 janvier 2024. URL : <https://books.openedition.org/pup/8876>.

30. Anna Boschetti, *op. cit.*, p. 7.

31. Fabien Gris, art. cit.

32. Julien Piat, « Vers une stylistique des imaginaires langagiers » [en ligne], *Corpus*, n° 5, 2006, p. 2-16, consulté le 25 janvier 2024. URL: <https://corpus.revues.org/441>. En collaboration avec Gilles Philippe, il mettra cette idée en pratique dans un ouvrage important (*La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009).

33. Il ne s'agit donc pas à proprement parler de « poétiques » (ou alors dans un sens restreint aux aspects les plus formels du travail langagier des auteurs), mais la mise en évidence des régularités langagières structurantes d'un état du champ littéraire participe assurément de la description de « poétiques collectives » d'époque, où la communauté dont émane la production étudiée n'est rien moins que l'ensemble des auteurs actifs dans un espace socio-historique donné (« le champ littéraire français des années 1950 », etc.). En cela, la réflexion de Philippe et Piat rejoint tout à fait la nôtre.

34. « En dégageant un ensemble de patrons stylistiques, on parviendra alors à subsumer les pratiques individuelles, en même temps qu'à les définir positivement ou négativement – un auteur peut travailler avec un patron ou contre lui » (Julien Piat, art. cit.).

35. « cette pratique collective est moins définie en termes sociaux que sémiotiques » (*Ibid.*).

36. « On dégage de tels patrons en s'appuyant sur la récurrence et la fréquence de certains phénomènes, ces deux caractéristiques relevant du domaine de la réception, indépendamment de toute valeur intentionnelle » (*Ibid.*).

37. Cela a été très clairement mis en évidence par les approches sociocritiques. Serait-il concevable, par exemple, de s'interroger sur l'existence d'une « poétique situationniste » sans analyser l'axiologie sous-jacente à cette production ?

38. On pense, tout particulièrement, aux « littératures sauvages » théorisées par Jacques Dubois (Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Espace Nord, 2019 [1978], p. 226-229), qui bénéficient aujourd'hui de leur « Observatoire » (OLSa) à l'Université de Namur. Les chercheurs et chercheuses réunis autour de l'OLSa étudient ce qui s'apparente à des « poétiques collectives » anonymes : tags des Gilets Jaunes, collages féministes, slogans soixante-huitards, etc.

39. Un corpus de livres d'artistes, par exemple.

40. Le concept d'exemplification, théorisé par Nelson Goodman dans les années 1970 (voir Nelson Goodman, « The status of style », dans *Ways of worldmaking*, Hackett, 1978) et importé en France dans les années 1990 par Gérard Genette (Gérard Genette, « Style et signification », dans *Fiction et diction*, Seuil, 1991), est aujourd'hui central en sémiotique de la littérature et des arts. Il désigne le phénomène de mise en évidence, parmi les propriétés possédées par une œuvre, de celles qui jouent un rôle dans son fonctionnement symbolique. Ce concept, comme l'observe Laurent Jenny (voir Laurent Jenny, art. cit.), ne présuppose aucune intention : c'est à l'analyste qu'il revient de discriminer les exemplifications significatives de celles qui ne le sont pas.

41. Dans une perspective d'épistémologie située, on pourrait défendre l'idée que Sapphô, Vivien et Rich forment une unité sociologique de situation (encore que même cela soit contestable, eu égard au considérable écart civilisationnel séparant la première des deux autres) ; mais une telle unité, si elle existe, ne constitue en aucun cas un fondement sociologique suffisant pour faire l'hypothèse d'une « poétique collective ».

42. Voir par exemple Richard Crescenzo, *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 » (*Ibid.*, p. 79).

43. Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2008 [1969], p. 38.

44. *Ibid.*, p. 39.

45. *Ibid.*, p. 34.

46. *Ibid.*, p. 56.

47. « 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. » (Uriel Weinreich, « Is a structural dialectology possible ? », *Word*, n° 10, 1954, p. 390)

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

49. Pour une étude détaillée sur ce corpus, voir Félix Katikakis, « Un cas d'étiquetage problématique : Orange Export Ltd., contours d'une école molle », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, vol. 48, n° 1-2, 2024, à paraître. Les propositions théoriques exposées dans cet article découlent du processus d'élaboration méthodologique auquel nous a contraint l'étude de ce corpus : nous procédons ici « à rebours ».

50. On a pu parler de « poésie blanche », de « poésie objective », de « poésie littérale » (ou de « littéralisme »), mais encore de « modernité négative », pour ne citer que les désignations les

plus fréquentes. Par ailleurs, le bandeau qui accompagne la réédition du volume *Orange Export Ltd. 1969-1986* (Flammarion, 2020 [1986]), qui regroupe l'ensemble des textes publiés par Hocquard et Lévy, annonce en lettres capitales « une invention collective », incitant ainsi à une réception unitaire de cette production.

51. Des publications d'auteurs de *Tel Quel* coexistent avec des publications d'auteurs de *Change* et de *L'Éphémère*. Hocquard et Raquel étaient d'ailleurs conscients du rôle qu'ils ont joué dans le dépassement des conflits sectaires entre ces différents groupes : « C'était l'époque où les grandes citadelles idéologiques et théoriques étaient vivantes encore. Il y avait encore *Tel Quel* qui était actif, il y avait *Change* qui était encore plus actif que *Tel Quel* [...] Et nous, on n'avait rien à foutre de tout ça. [...] tout ça a commencé pas d'une façon littéraire, mais parce que moi, je faisais des fêtes, où j'invitais des gens que j'aimais bien, des gens qui peut-être ne s'étaient jamais vus. Il y avait des gens de *Change*, de *Tel Quel*, Henri Deluy d'*Action Poétique*. Je me souviens que la première fois chacun était dans son coin et observait l'autre, ils ne s'étaient jamais connus, jamais parlé et en fait c'est ici que les rencontres ont commencé à se faire. [...] Il faut dire qu'en ville, c'était pas la fête. Quand un type de *Tel Quel* croisait un type de *Change*, ils ne se parlaient pas. » (« Interview de Raquel et d'Emmanuel Hocquard. Bucarest 1992 », site de Raquel Levy, consulté le 25 janvier 2024. URL : <https://raquel-levy.org/>)

52. Il ne s'agit pas pour autant de nier l'existence d'un phénomène de « sur-énonciation » éditoriale régissant en partie les pratiques d'écriture des auteurs. On sait que Raquel et Hocquard rejetaient le format « recueil » au profit du format « livre », dans son acception mallarméenne d'« architecture textuelle cohérente », et qu'*Orange Export Ltd.* ne publiait que des textes brefs dépassant rarement cinq pages. Mais il ne faut pas surestimer l'importance de ce cadre : l'activité éditoriale de Raquel et Hocquard était largement informelle. Chaque plaquette était fabriquée manuellement sur une presse mécanique, et sa forme matérielle dépendait largement des circonstances, bien plus que de principes éditoriaux prédéfinis. Le catalogue s'est constitué au fil des rencontres, sans aucune régularité, sans aucun calendrier ; de ce fait, il peut être considéré comme l'émanation, et la cristallisation, de la vie du réseau qui fréquentait l'atelier de Malakoff.

53. Nous prenons le parti d'exclure de notre analyse les textes d'auteurs non francophones (12 titres), les ouvrages collectifs (2 titres : un recueil de monostiches commandés à un ensemble d'écrivains et de poètes contemporains et un recueil de courts textes critiques sur la peinture de Raquel), les ouvrages explicitement non poétiques (1 titre : *Le Livre de Raquel* de Marcelin Pleynet, texte de critique d'art) et les 11 numéros du *Bulletin Orange Export Ltd.*, bulletin critique publié en marge des éditions. L'analyse portera ainsi sur 86 plaquettes.

54. En statistique, ce terme désigne la conversion de variables ou caractéristiques continues en variables ou caractéristiques discrètes nominales ; nous l'employons ici dans une acception plus souple qui permet de penser le processus de division du corpus en unités d'analyse compactes à valeur potentiellement différentielle.

55. La diversité esthétique constitue même sa marque de fabrique : ainsi que le remarque Glenn W. Fetzer, « [p]armi les poètes de nos jours, Mathieu Bénézet est un des rares à ne pas créer une poésie qui est la même d'un livre à l'autre. [...] Que ce soit dans ses romans, ses poésies, ses essais, son théâtre, ou que ce soit dans ses écrits inclassables, l'œuvre de Bénézet se reconnaît sans cesse par le rejet du connu et l'impulsion vers l'acte de se refonder. » (Glenn W. Fetzer, « Mathieu Bénézet et la poésie de consommation », *Romance notes*, vol. 55, n° 3, 2015, p. 487.)

56. Si nous pouvons poser des choix aussi fermes et assurés dans le cas de ce corpus, il est évident que le problème de la « discrétisation » se poserait en de tout autres termes dans le cas de corpus moins homogènes. Ainsi, quand Jean-Marc Baud se penche sur la production du collectif *Inculte*, il distingue trois grandes familles d'objets au sein de son corpus, qui appellent selon lui des approches différentes : les vingt numéros de la revue *Inculte*, les ouvrages collectifs publiés par les « incultes » et les œuvres individuelles de ces derniers (Jean-Marc Baud, *Inculte. Collectif littéraire*, op. cit., p. 31). Sans doute, si l'on cherchait à modéliser le « système de

dispersion esthétique » de cette production, faudrait-il tenir compte de cette diversité d'objets lorsqu'on procéderait à sa discrétisation.

57. Il se peut très bien aussi qu'elle n'en tire rien. C'est tout l'intérêt de notre perspective, et c'est en cela qu'elle ne fait pas double emploi avec les croisements traditionnels entre sociologie de la littérature et poétique, que de supposer qu'une esthétique collective puisse être inconsciente et involontaire, voire contraire à la volonté et à l'intérêt des producteurs, et qu'elle ne puisse donc pas être expliquée par les cadres théoriques habituels de la sociologie de la littérature. Cette idée peut surprendre, mais elle est en réalité présupposée par bon nombre de catégories esthétiques courantes : il faut donc, pour en évaluer la validité, se munir d'un cadre théorique adéquat, qui accorde le premier rôle au récepteur critique et aux outils d'analyse issus de la poétique.

58. Voir Emmanuel Hocquard, « Il rien », dans *Un privé à Tanger*, Paris, Seuil, 2014 [1987], p. 47-53.

59. Nous ne disposons d'aucune information sur les liens objectifs qui unissaient Faïn aux autres poètes du noyau, mais son profil justifie qu'on l'y intègre : il publiait au Collet de Buffle, a émergé lors de la même période, et est le premier auteur publié par Hocquard lors de la « véritable » fondation d'Orange Export Ltd. en 1975.

60. Pour une description détaillée de chacune de ces plaquettes, voir Félix Katikakis, *Une invention collective ? La poétique des publications d'Orange Export Ltd.*, mémoire de fin d'études réalisé sous la direction de Gérard Purnelle, Université de Liège, année académique 2022-2023, p. 28-48. Pour une consultation en ligne, se reporter à la version disponible sur MatheO (URL : <https://matheo.uliege.be/handle/2268.2/16849>).

61. Dans notre cas, on peut en effet segmenter notre sous-corpus test en quatre sous-ensembles : la production des auteurs issus de l'*Éphémère* (Jacques Dupin, André du Bouchet, Claude Esteban), celle des auteurs issus du comité de *Tel Quel* (Marcelin Pleyne, Jacqueline Risset, Pierre Rottenberg, Denis Roche), celle des auteurs issus de l'Oulipo (Georges Perec, Jacques Roubaud) et celle des « électrons libres » que l'on ne peut rattacher à aucun « centre de gravité » socio-esthétique. Si le taux de conformité à la poétique modèle est élevé dans les trois premiers sous-ensembles, signe que les tensions qui pouvaient régner entre ces trois écoles au sein du sous-champ poétique français de l'époque ne génèrent pas mécaniquement des tensions esthétiques entre les productions de leurs membres, il l'est moins dans le quatrième, sociologiquement et esthétiquement plus diversifié.

62. Qu'il nous soit permis de renvoyer ici aux développements exposés dans Félix Katikakis, *Une invention collective ? La poétique des publications d'Orange Export Ltd.*, *op. cit.* et Félix Katikakis, « Un cas d'étiquetage problématique : Orange Export Ltd., contours d'une école molle », *art. cit.*

63. Nous mesurons le degré de « maximalisme » d'une image à l'aune de son degré de figurativité, autrement dit de correspondance iconique à l'objet représenté, selon une approche greimassienne du signe visuel : voir Algirdas Julien Greimas, « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques*, n° 60, 1984, p. 5-24.

64. Denis Saint-Amand, *La Littérature à l'ombre. Sociologie du Zutisme*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 116-117.

65. L'expression est d'Emmanuel Hocquard. Dans l'entretien avec Bogdana Savu-Neuville cité plus haut, il déclare : « il n'a jamais existé entre nous des choses qui étaient de l'ordre du manifeste, des répressions. On était d'accord contre. »

66. Voir notamment à ce propos Michel Collot, *Le Chant du monde dans la poésie française contemporaine*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2019.

67. Guillaume Bridet applique cette épithète à l'historiographie de la littérature française : il montre que la sélection d'une échelle collective spécifique par l'historien de la littérature (et tout particulièrement l'échelle nationale : « le groupe France », sous-tendu par d'évidents enjeux idéologiques et identitaires) biaise nécessairement le récit qu'il produit ; il appelle ainsi à une « histoire multiscale », qui aboutirait à un décentrement de l'objet et une reconfiguration des

narratifs de l'histoire littéraire. Voir Guillaume Bridet, « Vers une histoire multiscalaire de la littérature française », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 1, 2020, p. 175-194. Pour quelques approches allant dans ce sens, consulter Guillaume Bridet & Laurence Giavarini, *CONTEXTES*, « La fonction-groupe », n° 31, 2021.

68. Éric Bordas, art. cit.

69. Franco Moretti, *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2008, p. 35-36.

INDEX

Mots-clés : Orange Export Ltd, Poétique, Groupes littéraires, Collectif, Épistémologie

AUTEUR

FÉLIX KATIKAKIS

Université de Liège