



HAL
open science

Ne pas être un poète: Reine Garde, Barbara, Noémi Lefebvre

Chloé Thomas

► **To cite this version:**

| Chloé Thomas. Ne pas être un poète: Reine Garde, Barbara, Noémi Lefebvre. 2023. hal-03821734

HAL Id: hal-03821734

<https://hal.science/hal-03821734v1>

Preprint submitted on 12 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Chapitre accepté, à paraître dans Camille Ismert *et alli.* (dir.), *Femmes Poètes.s.e.s*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes. Version de travail.

Chloé Thomas – Université d'Angers / Université Paris Cité, CNRS Larca

Ne pas être un poète : Reine Garde, Barbara, Noémi Lefebvre

Dans le chapitre qu'elle consacre aux poètes des XIX^e au sein de l'ouvrage collectif qu'elle a dirigé, *Femmes et littératures*, Martine Reid commence par évoquer ce lieu commun : « il n'y a pas de grandes *poètes*, mais une multitude de petits talents qui imitent et répètent¹ ». Faire l'histoire des femmes poètes consiste de fait largement à déconstruire ce cliché, en remettant en avant des figures tôt éliminées du canon ou qui n'y sont jamais entrées, que ce soit en leur consacrant des études universitaires, en les intégrant dans des anthologies ou en les mettant aux programmes des concours de l'enseignement. Il est aussi revenu aux autrices de lutter, avec une fortune plus ou moins grande, contre ce « refoulement de la femme² » évoqué par Hélène Cixous dont elles se trouvaient ou se trouvent encore victimes, précisément en revendiquant leur statut de poètes, ne serait-ce qu'en publiant leur production. Christine Planté note d'ailleurs, en introduction à son anthologie *Femmes poètes du XIX^e siècle*, que ces dernières ne sont pas seulement « de jeunes filles rêveuses » écrivant « pour leur premier amour, leur amie de cour ou leur seul tiroir » mais des « auteures qui ont publié des poèmes en revues et en volumes, fait souvent l'objet de recension critiques et obtenu des reconnaissances académiques³ », et qui n'avaient donc pas de scrupule à se dire poètes.

Inversement, on rencontre aussi des autrices qui, toutes autrices qu'elles sont, mettent en scène ou bien sont mises en scène dans une posture de refus de l'assignation de « poète », qui peut d'ailleurs passer par un refus de publier, au profit d'autres catégories présentées comme exclusives de la profession d'écrivaine. Dans cet article, je me propose d'examiner trois cas : Reine Garde, au XIX^e siècle, autrice de romans et de poèmes en français et en langue d'oc, à qui Alphonse de Lamartine faisait répondre, à la question de savoir si elle était poète : « Non,

¹ Martine Reid (ed.), *Femmes et littérature : une histoire culturelle, tome II : XIX^e-XXI^e siècle, francophonies*, Paris, Gallimard, "Folio", 2020, p. 127.

² Hélène Cixous et Frédéric Regard, « *Le rire de la Méduse* » : regards critiques, Paris, Honoré Champion éditeur, 2015, p. 43.

³ Christine Planté (ed.), *Femmes poètes du XIX^e siècle : une anthologie*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010, p. 16.

Monsieur, je suis couturière » ; Barbara, au XX^e siècle, autrice de chansons, qui affirmait de son côté : « je ne suis pas un poète, je suis une femme qui chante » ; et enfin Noémi Lefèbvre, au XXI^e siècle, écrivaine dont le dernier livre, paru en février 2021, réunit un texte, *Parle*, et une postface explicative, *Tais-toi*, dans laquelle, s'auto-commentant, elle déclare : « Parle n'est pas un poème ». Ces trois cas, évidemment, sont différents, non seulement en ce qu'ils sont éloignés chronologiquement les uns des autres, mais également en ce que ces trois autrices ne relèvent pas des mêmes classes sociales, ne revendiquent pas les mêmes appartenances, ont de la « poésie », catégorie instable, des définitions variées et plus ou moins explicites et, surtout, ont inégalement la parole. Plutôt que de subsumer ces trois gestes de refus sous les mêmes motivations prédéterminées, nous verrons plutôt comment ils représentent trois stratégies d'émancipation.

1. « REINE GARDE » SELON LAMARTINE : « JE NE SUIS PAS POETE, JE SUIS COUTURIERE. »

Reine Garde naît en 1810 à Nîmes et devient ensuite mercière et couturière à Aix-en-Provence. Elle publie un premier livre, *Essais poétiques*, à Aix en 1847 (qui sera réédité par Garnier Frères trois ans plus tard) ; suit un roman, *Marie-Rose, histoire de deux jeunes orphelines*, en 1855, couronné par le prix Monthion de l'Académie française l'année suivante ; de *Nouvelles poésies*, signées « Reine Garde, couturière », en 1861, accompagnées d'une notice de Charles Nisard, et un dernier roman, *Hélène ou l'Ange du Dévouement*, en 1869⁴. Elle écrit également en langue d'oc et est présente en 1853 au côté de deux autres « troubarello », ainsi que les appelle Frédéric Mistral dans ses mémoires, au « Pèlerinage des troubadours » à Aix en Provence, qui annonce l'établissement du Félibrige l'année suivante⁵.

La plupart de ces publications, et la reconnaissance de ses pairs (prix de l'Académie et hommages des félibres), adviennent après l'apparition de Reine Garde dans la littérature en tant que personnage construit par un auteur masculin. En effet, Alphonse de Lamartine lui dédie, en 1850, son roman *Geneviève, histoire d'une servante*, et lui consacre une assez longue préface dans laquelle il relate sa rencontre avec elle en 1846. Dans le bref passage qu'elle consacre à Reine Garde dans *La Petite sœur de Balzac*, au sein d'un chapitre justement intitulé « Écrire à l'ombre des grands hommes », Christine Planté indique dans une note :

⁴ Reine Garde, *Essais poétiques*, Aix (Bouches-du-Rhône), Noyer, 1847 ; *Essais poétiques*, Paris, Garnier Frères, 1851 ; *Marie-Rose, histoire de deux jeunes orphelines*, Paris, Le Normand, 1855 ; *Nouvelles poésies*, Paris, E. Giraud, 1861 ; *Hélène, ou l'Ange du dévouement*, Paris, R. Buffet, 1869.

⁵ En 1854, sept jeunes poètes provençaux, dont Mistral, fondent le Félibrige, association se donnant pour but la préservation et la promotion de la langue d'oc, dont ils codifient l'orthographe ; ils encouragent les publications en provençal.

De nombreuses jeunes filles, surtout venues de province, ont dû à de tels appuis leur carrière littéraire souvent brève. [...] Lamartine, en particulier, semblait s'être fait une spécialité du soutien public - dédicaces, préfaces, envois, poèmes - aux poétesses débutantes. Quelqu'efficaces qu'aient pu s'avérer ces protections, elles étaient rarement exemptes de condescendance et de paternalisme. On peut lire à titre d'exemple la longue préface à *Geneviève, histoire d'une servante* (1850), qui rapporte avec une certaine complaisance l'entrevue entre l'auteur et Reine Garde, poétesse ouvrière provençale.⁶

Je vais m'intéresser ici non à la poétesse Reine Garde, mais bien au personnage « Reine Garde » sous le regard masculin de Lamartine, qui la présente comme réticente à se dire poète, à publier, et pleine de révérence pour l'institution littéraire telle qu'elle la perçoit : l'Académie de Marseille, les poètes nationaux. En 1846, Lamartine, raconte-t-il dans la préface, séjourne à Marseille. Il reçoit la visite d'une femme venue d'Aix pour le voir après avoir lu son roman en vers *Jocelyn*. Lamartine la décrit comme une personne timide, en tout cas intimidée par lui, et pleine de la conscience de sa classe : elle ne veut pas qu'on sache à Aix qu'elle est venue le voir, s'excuse de sa toilette et, quand elle commence à parler de son goût de la lecture, des romans et du vers, elle prend bien soin de préciser que c'est parce que des messieurs, des demoiselles de bonne famille, ont été assez bons avec elle pour lui prêter à lire les gazettes. Il raconte qu'elle affirme :

quand il y a quelque chose qu'ils pensent pouvoir m'intéresser, comme des gravures de modes, des modèles de chapeaux de femmes, des romans bien intéressants ou des vers comme ceux de Reboul, le boulanger de Nîmes, ou de Jasmin, le coiffeur d'Agen, ou des vôtres, monsieur ; car ils savent que c'est tout mon plaisir de lire des vers, surtout des vers qui chantent bien dans l'oreille ou pleurent bien dans les yeux⁷ !

Lectures de femmes, donc, dans ce que lui fait dire Lamartine, et mises sur le même plan que le goût des chiffons. Quant aux vers de l'auteur, qui se retrouvent à côté de ceux du boulanger et du coiffeur, ils n'en sont pas rabaissés pour autant dans la construction narrative qu'il en donne lui-même, puisque c'est d'abord se placer à côté de poètes qui se voulaient « lamartiniens » et l'émulaient. Ensuite, cela doit montrer que lui-même sait aussi parler aux petites gens, en leur procurant une poésie jolie à entendre, et émouvante, ainsi que « Reine Garde » le confirme ici en disant le plaisir que les vers lui procurent.

Entendant cela, et s'amusant de l'enthousiasme naïf de son admiratrice, Lamartine poursuit :

— Ah ! j'y suis, dis-je en souriant ; vous êtes poète comme vos brises qui chantent dans vos oliviers, ou comme vos rosées qui pleurent dans vos figes ?

« — Non, Monsieur, je suis couturière ; une pauvre couturière de la rue ***, à Aix, et même je ne rougis pas de vous le dire ; je ne me fais pas plus dame que ma mère ne m'a

⁶ Christine Planté, *La petite sœur de Balzac : essai sur la femme auteur*, nouvelle éd. révisée, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015, p. 114 n.4.

⁷ Alphonse de Lamartine, « Préface à Geneviève » dans *Œuvres complètes*, Paris, Chez l'auteur, 1863, vol. 30, p. 152.

fait ; j'ai commencé par être domestique, et j'ai été dix-huit ans servante et bonne d'enfants chez M. de ***. Ah ! les braves gens ! Demandez-leur⁸.

Pour le personnage « Reine Garde », on ne peut pas être à la fois poète et couturière, quand bien même on est une couturière qui ferait des vers, puisque « poète » est un métier, censément bourgeois et masculin ; et la bienveillance paternaliste de Lamartine dans le récit tend à encourager cette vision des choses. Lorsque « Reine Garde » finit par avouer : « j'ai même écrit dans l'occasion quelques bêtises », Lamartine reprend :

— Ah ! vous écrivez des vers, mademoiselle Reine ? lui dis-je en souriant ; je m'en serais douté rien qu'à vos beaux yeux rêveurs. Il n'y a jamais de ciel sans nuages ; les rêves et les vers sont les nuages colorés de ces beaux yeux⁹.

L'écriture poétique, une fois confessée, est d'emblée minorée par le personnage qui l'avoue autant que par l'auteur qui le contrôle : on n'est pas poète, on « écrit des bêtises », on fait des vers, et on les fait en tant que femme, avec ses « beaux yeux rêveurs ». Ici, « Reine Garde » n'est plus seulement personnage de la préface, elle devient *objet* plus général du discours poétique, avec sa beauté et les sentiments qu'on lui prête ; ce qui est souvent, comme le soulignait Adrienne Rich dans l'article séminal « Writing as Re-Vision¹⁰ », le destin de la femme dans la poésie. Le geste signale une reprise de pouvoir par Lamartine, quand bien même Reine Garde ne faisait que commettre une poésie tenue par son admiration des « grands hommes » (Reboul, Jasmin, Lamartine), donc soumise au regard et à la censure masculine, autre biais de la poésie de femme selon Adrienne Rich.

Néanmoins, Reine Garde écrit. Après s'être fait prier, comme il sied à sa modestie, « Reine Garde » finit par produire, dans le texte de Lamartine, « trois ou quatre petites pièces de vers alignés sur du gros papier et froissés par son étui, son dé et ses ciseaux dans le voyage. » Pas des livres, donc : des papiers froissés qui portent la marque, en surimpression, du *vrai métier* de l'autrice. Couchés dessus, des vers à son chardonneret. Lamartine, dans sa préface, les cite et les coupe avec les ciseaux de l'autorité. Il offre ainsi à Reine Garde l'une de ses premières publications¹¹, mais en prenant soin à la fois d'en contrôler le texte (puisqu'il l'édite) et d'en ré-objectiver l'autrice. D'emblée, d'ailleurs, il loue la poésie en la minorant comme il avait minorée la poète :

J'étais étonné et touché de ce que je lisais. C'était naïf, c'était gracieux, c'était senti, c'était la palpitation tranquille du cœur devenue harmonie dans l'oreille ; cela ressemblait à son

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 157.

¹⁰ Adrienne Rich, « When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision », *College English*, octobre 1972, vol. 34, n° 1, p. 18.

¹¹ Reine Garde avait publié dès 1847, soit après sa rencontre avec Lamartine (datée de 1846 par l'auteur), mais avant la publication de *Geneviève* et de sa préface (1850).

visage modeste, pieux, tendre et doux ; vraie poésie de femme, dont l'âme cherche à tâtons, sur les cordes les plus suaves d'un instrument qu'elle ignore, l'expression de ses sentiments. Cela n'était ni déchirant, ni métallique, comme les vers de Reboul ; ni épique et étincelant tour à tour de paillettes et de larmes comme Jasmin ; ni mignardé comme les strophes de quelques jeunes filles, prodiges gâtés en germe par l'imitation. [...] C'était la poésie à l'état de premier instinct, la poésie populaire telle qu'elle est partout où elle commence dans le peuple, même quand on ne lui prête pas encore la voix de l'art¹².

Cette « poésie de femme » est ici comprise d'abord comme une littérature sans éducation, qui fait qu'elle vaut mieux, finalement, que les « strophes de quelques jeunes filles, prodiges gâtés en germe par l'imitation » précisément parce qu'elles sont plus instruites et qui correspondent précisément à ce lieu commun évoqué par Martine Reid. La deuxième qualité de la « poésie de femme » pour Lamartine est qu'elle soit sentimentale, que le cœur s'y exprime. Avec ces deux traits saillants, la naïveté et l'émotion, on arrive à une forme d'art « populaire » pensé comme jaillissant spontanément du cœur sans la médiation d'une quelconque formation artistique ou d'une éducation du goût.

Lamartine trouve donc des choses touchantes dans les vers de Reine Garde ; mais il ajoute d'emblée : « j'étais bien loin de lui conseiller d'imprimer encore un recueil de ses poésies, qui n'étaient, comme certaines eaux, bonnes à boire qu'à la source. ». Précaution bien inutile puisque « Reine Garde » se récrie tout de suite :

« Ah ! Monsieur, s'écria-t-elle, que me dites-vous là ? Je n'y ai jamais pensé. Moi, faire des livres ! Mon bon ange lui-même se moquerait de moi. Je n'ai écrit cela que le dimanche pour me désennuyer, au lieu d'aller à la promenade¹³. »

C'est toujours aux poètes, fait dire Lamartine à son personnage, « ceux, en un mot qui ont fait des poèmes », qu'il revient de faire des livres ; en tant que femme et ouvrière, « Reine Garde » prétend n'y avoir pas droit, ce qui, du reste, n'empêchera pas Reine Garde, au mépris de personnage lamartinien qui porte son nom, de publier un recueil dès l'année suivante et de rencontrer une certaine reconnaissance dans le milieu littéraire. Lamartine, profitant de sa visite à Aix pour réfléchir à un programme esthétique et littéraire pour son propre compte, l'interroge alors sur ce que pourrait être une littérature pour le peuple. Il n'est d'un coup plus question de ses vers à elle : il s'agit au contraire de voir comment un Lamartine (par exemple) pourrait tourner les siens afin qu'ils parlent à tous ceux qui sont mineurs, enfants, vieillards, et femmes. La réponse à ce manque sur lequel ils s'accordent, ce ne sont pas les vers Reine Garde, qui n'auront été que le prétexte et le catalyseur : ce sera *Geneviève*, roman d'Alphonse de Lamartine, où l'on trouve cette préface.

¹² A. de Lamartine, « Préface à *Geneviève* », art cit, p. 158-159.

¹³ *Ibid.*, p. 159.

La figure de « Reine Garde » en tant que personnage lamartinien suggère qu'au XIX^e siècle, la femme qui écrit des vers, et en particulier la femme ouvrière, doit, selon le récit masculin et aristocratique qui en est fait, hésiter à se dire poète, et manifester un sentiment d'illégitimité vis-à-vis de l'institution littéraire incarnée par « l'écrivain national » qu'est Lamartine et par les Académies. Ce refus modeste du statut de poète n'est pas incompatible, on le voit, avec l'aveu de « faire des vers ». Cela suppose donc une distinction implicite entre plusieurs manières d'en faire, l'une validée, donnant droit au titre et aux livres, l'autre par essence illégitime mais aussi naïve, mineure – au sens d'une minorité légale qui touche aussi bien au genre qu'à l'âge. Enfin, on remarque que si, dans le geste de ne pas se dire poète, il y va autant du genre que de la classe (ce qui est contenu tout entier dans « je suis couturière »), s'esquisse ici le problème spécifique de la présence de la femme dans le champ poétique : objectivée comme thème d'une littérature masculine, et soumise, dans ses écrits propres, à la censure masculine. La carrière éditoriale de Reine Garde suggère cependant que, se plaçant « à l'ombre des grands hommes », elle a réussi malgré tout à y exister.

2. BARBARA – JE NE SUIS PAS UN POETE, JE SUIS UNE FEMME QUI CHANTE

Barbara est née Monique Serf en 1930, plus d'un siècle après Reine Garde. Issue d'un milieu modeste, elle prend quelques cours de musique classique (piano et chant) au conservatoire puis fait carrière comme autrice-compositrice-interprète dans la chanson, où elle reçoit un succès public (tours de chant à Bobino et à l'Olympia), institutionnel (plusieurs prix de l'Académie Charles-Cros, grand prix national de la chanson en 1982, désormais de nombreuses rues à son nom), médiatique (dès 1964, France Inter lui consacre une journée spéciale à l'occasion du lancement de sa saison à Bobino) et critique se poursuivant jusqu'à aujourd'hui. La qualification « Une femme qui chante », à son endroit, revient souvent : c'est le titre d'un coffret de CDs sorti en 2012, celui d'une biographie que lui consacre Jean-Dominique Brière en 2017, celui d'un hors-série du *Monde* la même année, et de multiples émissions d'hommage. Le succès de l'expression, équivalent à celui de « la dame en noir », révèle sans doute que son public la trouvait congruente avec l'image de la chanteuse, « une femme », féminine, et « qui chante », simple ajout d'une relative qui dit une certaine modestie à l'égard de son statut de star et ce faisant la rendait aussi plus accessible, plus intime. La phrase n'est pas apocryphe : c'est Barbara elle-même qui choisissait de se définir ainsi quand on lui demandait ce qu'elle était : « je suis une femme qui

chante¹⁴ », répond-elle par exemple à un journaliste en 1966. Elle fera subir des variations à la formule, dont la plus connue peut-être, qui apparaît dans le programme de son concert à l'Olympia en 1969, est une série de négations :

Je ne suis pas une grande dame de la chanson, je ne suis pas une tulipe noire, je ne suis pas poète, je ne suis pas oiseau de proie, je ne suis pas désespérée du matin au soir, je ne suis pas une mante religieuse, je ne suis pas dans les tentures noires, je ne suis pas une intellectuelle, je ne suis pas une héroïne, je suis une femme qui chante¹⁵.

On est une femme qui chante par refus : celui d'une certaine image (femme objectivée, personnage public sous le regard des autres), celui d'une classe (les intellectuels), celui d'un statut (une héroïne, avec ce que l'héroïsme suppose : ne plus s'appartenir), celui d'une statue (la star canonisée) ; et au milieu de tout cela, un refus particulier : « je ne suis pas poète. »

En 1968 paraît un petit livre de Jacques Tournier, *Barbara ou les parenthèses*. Les éditions Pierre Seghers, spécialisées dans la poésie, avaient créé une collection emblématique, « Poètes d'aujourd'hui », qui publiait notamment Aragon ou Éluard. Elle se double ensuite d'une autre, « Poésie et chansons », où paraissent des anthologies commentées de textes d'auteurs-compositeurs-interprètes contemporains : Jacques Brel, Charles Aznavour, Georges Brassens, Gilles Vignault, Renaud... La collection, qui compte un peu moins de cent titres, contient quelques volumes consacrés à des femmes qui chantent : Anne Sylvestre, Cora Vaucaire, Hélène Martin, Diane Dufresne... Dans le film de Mathieu Amalric sur Barbara (2017), on voit Jacques Tournier encourager le personnage de Barbara à publier ses textes, et elle refuse. Amalric choisit Pierre Michon, avec son aura de grand écrivain français, pour jouer Tournier : dans ce choix de mise en scène et de casting, il y a donc une opposition explicitée entre d'un côté cette incarnation de la Littérature et, de l'autre, le refus de Barbara d'y entrer.

De ce refus, précisément, est issu le livre de Jacques Tournier, le premier sur Barbara. À en croire la préface d'Amalric dans une réédition récente, cela lui vaudra de se voir ensuite fermer la porte de la chanteuse qui avait le sentiment de l'avoir trop ouverte sur l'intimité de son travail¹⁶. Au fil d'un dialogue, réapparaît la « femme qui chante », mais sous cette forme-ci :

– Je ne suis pas du tout un poète.
Ce mot l'effraie. Elle s'en défend, devient presque véhémente.
– Il y a des poètes parmi les chanteurs, des vrais. Pas moi.
Elle répète :
– Pas moi¹⁷.

¹⁴ Roger Louis, « Panorama », ORTF, 16 décembre 1966, archive INA, <https://www.ina.fr/ina-eclairer-actu/video/caf88034592/une-femme-qui-chante-barbara>, consulté le 28 octobre 2022.

¹⁵ Cité dans Sébastien Bost, « Barbara : chanter à voix perdue » dans C. Douzou et al. (eds.), *Les arts du spectacle (en hommage à Robert Horville)*, Nantes, Editions du Petit Véhicule, 2020, p. 239-248.

¹⁶ Mathieu Amalric, « Préface » dans *Barbara ou Les parenthèses*, Paris, Équateurs, 2017, p. 12.

¹⁷ Jacques Tournier, *Barbara ou Les parenthèses*, Paris, Équateurs, 2017, p. 41.

Cette fois, ce n'est pas juste qu'elle n'est pas « poète » ; c'est qu'elle n'est pas « un poète ». Chez Barbara, compte tenu du moment, du lieu d'où elle parle, on peut supposer que dire « un poète » ce n'est pas nécessairement signaler que le nom serait par essence masculin mais supposer seulement que dans la grammaire le masculin « l'emporte sur le féminin » et tient lieu de neutre ; de plus, on n'a là que la restitution d'un dialogue par Jacques Tournier, non la parole de Barbara. Néanmoins, l'opposition entre « un poète » et « une femme qui chante » invite à creuser la question du genre : genre de qui écrit, genre de ce qui est écrit.

En réalité, pour Barbara, il ne s'agit qu'à peine d'écriture. Le livre de Tournier porte sur le rabat de couverture cette citation : « Je mets des mots sur la musique, parce qu'il le faut. Mais, si c'était possible, je ferais simplement : la, la, la¹⁸. » Est donc d'emblée posée la prévalence de la musique sur le texte, prévalence qui est ensuite nuancée pour montrer comment, dans la création, chez Barbara, « [t]out vient ensemble ; elle avance note après note, et mot après mot, comme quelqu'un qui creuse un tunnel avec la main¹⁹... » Le récit que fait Tournier de son travail insiste également sur le fait que pour elle la création ne passe pas par la médiation de l'écriture : ni pour la musique (qu'elle savait pourtant, à tout le moins, lire) ni pour les paroles ; elle travaille au magnétophone :

Elle s'éveille la nuit. Elle a un petit morceau de musique dans la gorge qui bouge et la gêne. Elle se lève, branche son magnétophone, se met au piano, enregistre le petit morceau de musique, se rendort sans comprendre. Le lendemain, elle ne s'en souvient plus ; elle le retrouve par hasard, quelques semaines ou quelques mois plus tard, l'écoute comme s'il était de quelqu'un d'autre et ne sait pas pourquoi il recommence à bouger²⁰.

Si le livre de Tournier romance très certainement un récit de création, on peut entendre Barbara elle-même déclarer, dans ce même entretien de 1966 : « je n'écris pas bien, vous savez, je ne suis pas quelqu'un qui écrit²¹ ». Alors, dire « je ne suis pas un poète », c'est peut-être d'abord dire cela : je ne suis pas un écrivain ; je n'écris pas. Tournier insiste sur le fait que chez elle, musique et parole naissent ensemble et sont indissociables ; il l'oppose en cela à Brassens, qui peut, sur la même mélodie, plaquer deux textes différents (« La Prière » de Francis Jammes et « Il n'y a pas d'amour heureux » d'Aragon, par exemple). Chez Brassens, la chanson est un poème mis en musique, quand chez Barbara, la chanson est musique et texte en même temps, ce qui fait qu'il n'y a pas de poème préexistant à la chanson, et surtout pas de poème écrit.

¹⁸ Les mêmes mots apparaissent aussi dans *Ibid.*, p. 37. L'article de Sébastien Bost (S. Bost, « Barbara : chanter à voix perdue », art cit.) permet de les sourcer comme apparaissant dans *Les Nouvelles Littéraires* du 2 mai 1968.

¹⁹ J. Tournier, *Barbara ou Les parenthèses*, *op. cit.*, p. 43.

²⁰ J. Tournier, *Barbara ou Les parenthèses*, *op. cit.*, p. 42-43.

²¹ Roger Louis, « Panorama », ORTF, 16 décembre 1966, *op. cit.*

Dans ce « je ne suis pas un poète », il y aurait donc davantage une question générique (Barbara ne fait pas de poésie écrite, imprimée) qu'une question genrée. Mais en s'autorisant, cette fois, à dépasser le verbatim, on peut se servir de la phrase et de son article défini (« un poète ») pour formuler une autre hypothèse. Il y a d'un côté le poète, de l'autre la « femme qui chante ». Qu'en est-il des hommes qui chantent, qui écrivent des chansons ? En réalité, certains d'entre eux, même s'ils acceptaient volontiers d'être anthologisés chez Seghers, refusaient eux aussi de se dire poètes, voire revendiquaient ne pas l'être. Béranger, au XIX^e siècle, en est peut-être l'archétype et en contient toute l'ambiguïté. Il écrivait dans ses mémoires :

Qu'importe aux grands poètes que l'histoire de leur vie soit transmise à la postérité ?
Leur vie est tout entière dans la durée de leurs œuvres et ils n'ont souvent qu'à gagner
aux légendes dont, à défaut de vérités positives, les peuples ne manquent pas d'entourer
le berceau ou la tombe de leurs poètes favoris.
Un chansonnier, écho plus ou moins fidèle de son temps, n'a pas à espérer une
semblable auréole²².

Et Béranger annonçait donc : « Ceci n'est que l'histoire d'un faiseur de chansons²³. » On retrouve ici l'opposition entre « les poètes » et les chansonniers²⁴ ; à ceci près que la minoration est en réalité, chez Béranger, une façon d'être grand, et qu'il écrit ces mots du haut de sa très grande popularité, conscient en outre de bénéficier d'une forme de reconnaissance poétique, y compris de la part de « poètes » patentés (Chateaubriand, Goethe, etc.) L'exemple de Brassens, qui chanta des poètes mais écrivit surtout ses propres textes, est intéressant également : il raconte l'importance de sa rencontre, adolescent, avec un professeur de français qui, après qu'il lui a montré quelques textes, l'encourage à se familiariser avec les règles de la prosodie et de la rime. Il dira, à la suite de cette rencontre, avoir voulu devenir poète, et il commence d'ailleurs sa carrière en publiant des recueils de poésie à compte d'auteur. Mal reçu par l'institution poétique contemporaine (il ne gagne pas l'accès aux revues en vogue), il sera finalement consacré poète, assez tardivement, par ses chansons, recevant notamment le Grand prix de poésie de l'Académie française. Il déclare à cette occasion : « Je ne pense pas être un poète... Un poète, ça vole quand même un peu plus haut que moi... Je ne suis pas poète. J'aurais aimé l'être comme Verlaine ou Tristan Corbière²⁵. »

Chez Béranger comme chez Brassens est fortement intériorisée l'idée d'une poésie officielle et légitime, celle à laquelle Reine Garde ne s'autorisait pas à rêver, celle à laquelle eux ont d'abord voulu accéder et qui n'a pas voulu d'eux. La chanson est ensuite valorisée par effet

²² Pierre-Jean de Béranger, *Ma biographie*, Paris, Garnier Frères, 1875, p. 1.

²³ *Ibid.*, p. 3.

²⁴ Voir par exemple Stéphane Hirschi, *Chanson : l'art de fixer l'air du temps : de Béranger à Mano Solo.*, Presses universitaires de Valenciennes, 2008.

²⁵ Cité par Jean-Paul Liégeois dans Georges Brassens, *Œuvres complètes : chansons, poèmes, romans, préfaces, écrits libertaires, correspondance*, Paris, le Cherche midi, 2007, p. 633.

de contraste, par sa capacité à être un genre populaire notamment (ce qui, chez l'un et l'autre, avait un sens politique). C'est d'abord thématiquement que Béranger se distingue d'abord de la poésie légitime (chansons comiques et / ou licencieuses) ; à cela s'ajoute un trait prosodique : il ne fait pas d'alexandrins mais principalement des octosyllabes. Brassens, lui, chante parfois des alexandrins ; et il a étudié la prosodie. Mais à l'époque où il écrit ses chansons en douze pieds, les marqueurs de la poésie institutionnelle et légitime ont changé. Certes, il y a Aragon, que Brassens comme Barbara chanteront d'ailleurs : mais Aragon revendiquait justement son recours à l'alexandrin en tant que forme traditionnelle délaissée depuis le surréalisme²⁶. Plus généralement, les références poétiques affichées par beaucoup de chansonniers semblent d'arrière-garde, ou du moins appartenir à un canon scolaire déjà ancien. Brel, Brassens, Ferré font des rimes et comptent les syllabes. Il est vrai que la chanson se prête bien à la métrique et aux rimes, à la forme²⁷. Or, s'y prêter, après la Deuxième guerre mondiale, c'est à nouveau « faire des vers », comme Lamartine faisait dire à « Reine Garde », par opposition à écrire (et publier) de la poésie. En outre, thématiquement, les chansons, et c'est la condition de leur popularité, s'attachent souvent aux émotions : on chante l'amour, la montagne, les joies simples, les petites gens. Si l'on revient aux définitions de Lamartine, c'est donc qu'on y fait de la « poésie de femme », jolie à l'oreille et qui parle au cœur.

Barbara disait s'être mise à écrire elle-même parce que les auteurs-compositeurs-interprètes qu'elle aimait étaient principalement des hommes et que leurs chansons d'amour à eux ne lui parlaient pas à elle :

Pendant des années j'ai chanté les gens que j'avais envie de chanter, que j'aimais ;
Aujourd'hui, je me suis fait des chansons, parce que parmi ces gens que j'aimais, qui
étaient presque tous des hommes, puisqu'il n'y avait pas d'auteurs féminins, puisque
Anne Sylvestre est arrivée beaucoup plus tard ... eh bien les chansons d'amour par
exemple étaient des choses auxquelles je ne pouvais pas toucher, parce que c'était des
chansons d'amour écrites par des hommes et que ce n'était pas comme ça que j'avais
envie de parler d'amour, ce qui était assez logique²⁸...

Il fallait donc trouver ses mots à soi pour dire l'expérience propre, et c'est en cela aussi qu'elle était bien « une femme qui chante » : qui, quoiqu'elle prétende ne pas écrire, trouve le langage d'une expérience de femme. Mais en contournant l'esprit de la phrase de Barbara, on peut aussi y voir qu'alors, Brassens, Brel et Ferré non plus ne sont pas des poètes mais bien des

²⁶ Claude-Marie Beaujeu, « Le rythme de l'alexandrin dans Le Crève-cœur d'Aragon », *L'information grammaticale*, 1987, vol. 34, n° 1, p. 46-48.

²⁷ Voir par exemple Sylvain Dournel, « Chanson et poésie: contours d'une alliance contemporaine » dans *Du malentendu dans la chanson. Actes de la 2e Biennale internationale d'études sur la chanson*, Presses universitaires de Provence ; Catherine Rudent, « La "chanson à rime" » dans Gilles Bonnet (ed.), *La chanson populittéraire: texte, musique et performance*, Kimé, 2013.

²⁸ Roger Louis, « Panorama », ORTF, 16 décembre 1966, *op. cit.*

« femmes qui chantent », c'est-à-dire des poètes qui ont le mauvais goût de « faire des vers » et d'émouvoir, comme ces octosyllabes de Barbara, dans la chanson « Perlimpinpin » :

N'avoir que sa vérité,
Posséder toutes les richesses,
Ne pas parler de poésie,
Ne pas parler de poésie
En écrasant les fleurs sauvages.

3. NOEMI LEFEBVRE : « PARLE N'EST PAS UN POEME »

Noémi Lefebvre, née en 1964 à Caen, a publié cinq livres aux éditions Verticales, et de nombreux textes en revue. En écho aux alexandrins populaires des chansonniers, qui les excluent de fait d'une poésie institutionnelle et de l'orthodoxie du vers libre, elle aussi rappelle, dans *Poétique de l'emploi*, paru en 2018, que l'alexandrin, c'est désormais la poésie des pauvres. Dans ce livre, la narratrice, chômeuse, vit des droits d'un « roman débile » publié sous pseudonyme et intitulé *Mais ne voyez-vous pas que la vie est trop courte*.

Je précise que le titre venait de l'éditeur, un dénommé Zozo, qui avait eu l'idée de recopier l'idée d'un académicien qui se vend très très bien, pour développer une collection ambitieuse néanmoins grand public, dont l'argument marketing rejoindrait l'objectif hautement littéraire de rendre accessible *la langue cultivée* au plus grand nombre de consommateurs, ce qui exigeait que je glissasse moi-même, dans ce récit poignant et rempli de sentiments universels, quelques salves de douze pieds, soit en gros deux fois six, en fait²⁹.

Les alexandrins sont donc, désormais, seulement bons pour le « grand public », avec ce qu'ils évoquent d'une langue haute et l'impression qu'ils donnent d'y accéder : ce sont donc des marqueurs de mépris de classe. *Poétique de l'emploi* s'ouvre sur des vers blancs, comme le roman fictif que la narratrice écrit pour vivre. Contrairement à l'alexandrin « Mais ne voyez-vous pas que la vie est trop courte », ces vers-là n'ont pas tout à fait cette fonction de manifester « la langue cultivée » et paternaliste : il s'agit plutôt de manifester le jeu conscient et ironique avec elle. Contrairement à « Reine Garde », Noémi Lefebvre écrit depuis une culture intellectuelle qu'elle revendique (*Poétique de l'emploi* est ainsi rempli de références pointues, de Victor Klemperer à Karl Kraus). Les vers blancs sont donc aussi une façon de dire qu'on ne s'adresse pas au même lectorat que Jean d'Ormesson. C'est parce qu'ils sont fondus dans la prose et loin de tout sentimentalisme que les alexandrins deviennent tolérables pour une avant-garde consciente de là d'où elle parle. *Poétique de l'emploi*, qui ne porte pas de mention de genre sur la couverture, est classé dans le catalogue de la maison-mère, Madrigall, dans la rubrique « romans et récits ». Verticales, sur la quatrième de couverture du livre suivant, le liste au nombre des

²⁹ Noémi Lefebvre, *Poétique de l'emploi*, Paris, Verticales, 2018, p. 82.

« fictions » précédemment publiées par l'autrice. Or ce livre suivant, *Parle suivi de Tais-toi*, paru en février 2021, revient justement sur cette catégorisation générique, la nuance, et interroge la sienne propre.

Parle se présente comme un dialogue, dans lequel des locuteurs successifs, signalés par des tirets cadratins, se disputent à propos d'un héritage. Il n'y a aucun autre élément textuel (narration, verbes de parole, nom des locuteurs sont absents). *Parle* est suivi d'une postface de l'autrice, intitulée *Tais-toi*, qui, à défaut de définir génériquement le texte qu'on vient de lire, affirme ce qu'il n'est pas, dans une réflexion *a posteriori* sur le texte qui a été généré. Une série de sous-titres scande :

Parle n'est pas un roman
Parle n'est pas un poème non plus
Parle n'est pas une pièce de théâtre
Parle n'est pas une pièce radiophonique
Parle n'est pas du cinéma³⁰

On aurait pu, en effet, soupçonner *Parle* d'être l'un ou l'autre ou de vouloir l'être. Si *Parle* n'est pas un roman, c'est parce que, nous dit *Tais-toi*, « c'est beaucoup trop court » et qu'« il y a trop de retours à la ligne³¹ ». En revanche, nuanciant l'affirmation « Parle n'est pas un poème non plus », *Tais-toi* admet que « d'un certain point de vue c'est presque un poème³² » : il suffirait, formellement, d'en retirer les tirets cadratins pour que ça fasse poème sur la page³³. Dans ce cas, *Parle* ressemblerait alors génériquement à *Poétique de l'emploi*, dont il est dit :

La présentation en vers, sur laquelle sont construits les poèmes de *Poétique de l'emploi*, espèce de roman de formation à l'usage du chômage, est la manière propre au poème pour rire, poème pour de faux, disons-le, faux poème, mais pas si faux que ça [...]³⁴

Poétique de l'emploi devient donc rétrospectivement un « roman » composé de « poèmes », « en vers », lesquels ne sont pas des poèmes puisque les vers, dans cette logique, s'autodétruisent : comme si, manifestant une forme qui est devenue informe, elle ne pouvait plus le faire qu'avec une distance ironique, laquelle rachète, ultimement, le poème, puisqu'il n'existe plus que dans cette auto-dénonciation de lui-même. Cela touche aussi les phrases de *Parle*, où, à ce lieu commun de la poésie méfiante (esthétiquement) d'elle-même comme genre, s'ajoute ce discours peut-être plus rare du poète méfiant (sociologiquement) de sa caste :

Mais *Parle* ne peut pas devenir un poème, on dirait même que *Parle* ne veut pas en être un. [...] *Parle* peut alors se lire comme une opposition à la poésie en tant que domaine organisé en secteur culturel avec ses festivals, ses marchés, ses résidences, ses poètes institués ou précaires ou amateurs de concours, une non-participation à cette politique

³⁰ Noémi Lefebvre, *Parle suivi de Tais-toi*, Paris, Verticales, 2021, p. 108, 109, 117, 121, 127.

³¹ *Ibid.*, p. 109.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 111.

³⁴ *Ibid.*, p. 112.

d'encadrement des œuvres de l'humanité et d'abord de la France, un petit I would prefer not to, car ce n'est pas intention proclamée, mais plutôt abstention directe, dont l'évidence n'apparaît qu'a posteriori pour qui s'y intéresse³⁵.

L'autrice rappelle ensuite, très justement, cette évidence que ce refus de se positionner dans un champ est déjà un positionnement, une stratégie (comme manifestation, par exemple, d'originalité). Il reste que c'est une autre marginalité qui se joue ici. « Reine Garde » se refusait le statut poète à cause de sa classe et de son genre ; Barbara, à cause du genre (la chanson) dans lequel elle exerçait. Toutes deux ont cependant trouvé leur place dans des institutions au départ marginales mais qui ont progressivement gagné, dans le cycle des hiérarchies littéraires, un positionnement plus central : le Félibrige d'une part, la chanson française de l'autre, désormais étudiés à l'école et à l'université, disposant de leur propre canon. Noémi Lefebvre, elle, parle depuis la marginalité relative qui est la sienne, celle des succès d'estime, et manifeste en réponse un refus d'entrer tout à fait dans le monde, de jouer le jeu d'une institution quelle qu'elle soit, comme la chômeuse de *Poétique de l'emploi* tapait « poète » dans le moteur de recherche de Pôle Emploi en prétendant chercher un travail. Dans *Tais-toi*, invitant à « partir de l'expérience pour sortir des cours de sociologie dispensés par la littérature³⁶ » et revenant sur les ressources et les biais des classes moyennes supérieures nourries de l'idée d'une supériorité de la poésie dans la hiérarchie des genres, elle tacle, dans une note de bas de page :

Il y a évidemment une immense différence entre l'exposition d'un *savoir sociologique*, souvent simpliste, mais véhiculé en toute légitimité culturelle dans un texte au statut littéraire, délice de bravade sans danger et façon d'assumer (comme on dit quand il y a un problème auquel il est ennuyeux de se confronter) la confusion des genres, et l'utilisation des sciences sociales comme *matériau littéraire*³⁷.

C'est, avec beaucoup de transparence, Nathalie Quintane qui est ici visée, et son *Que faire des classes moyennes*³⁸ ; mais surtout Nathalie Quintane en tant qu'autrice qui, elle, n'a pas de scrupule à se dire poète, s'en autorise, et joue d'une certaine façon le jeu de l'institution (qui n'est plus l'académie, mais l'anti-académie). Regardons un passage de *Tomates*, de Quintane, situé à Majorque :

C'est un festival où on n'a programmé que des femmes, comme si les bailleurs de fonds avaient voulu faire ratatout: atout, un festival de poésie/performance ; ratatout, que des femmes. Le festival a lieu sur deux soirs (essayez de tenir plus avec cette contrainte de n'inviter que des femmes, poètes, et performeuses par-dessus le marché), embarqué dans une représentativité – une Suisse, une Française, une Espagnole, des Américaines – où dominant bon aloi et technologie. Toujours s'attacher à ce qui surprend ; ici, ni la débauche toute relative de technicité, ni la « ferveur » attendue autant que jouée d'un public compact mais qui se lasse et part vite – plutôt l'âge des protagonistes. Des

³⁵ *Ibid.*, p. 113.

³⁶ *Ibid.*, p. 116.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Nathalie Quintane, *Que faire des classes moyennes ?*, Paris, POL, 2016.

femmes, d'accord. Mais pourquoi des femmes âgées ? C'est la première fois que je me retrouve dans un festival de vieilles femmes ; par déduction, on peut en conclure que je n'en suis plus au début de ma carrière – mais à part ça ? Pourquoi vieilles ? Pourquoi toutes³⁹ ?

Pour l'écrire, il faut y avoir été. Dans le récit de Quintane se lit l'art d'être artiste subventionné (la participation au festival stipendiée par les « bailleurs de fonds ») qui se moque de l'événement et de son cahier des charges, mais s'y rend. Le refus de Lefebvre, parallèlement, et son attaque envers l'autrice plus reconnue (en ce sens qu'elle bénéficie par exemple d'une couverture médiatique plus grande à la sortie de ses ouvrages, et fait désormais l'objet de thèses⁴⁰), souligne bien cette alternative et ce qu'il en coûte : y aller, ou pas. Se dire poète, ou pas. C'est au fond le refus de céder à une institution qui, dans la concession institutionnellement obligée du centre à la marge, réunira toutes les marginalités : femmes, poètes, vieilles, par exemple, cochant toutes les cases pour le même prix, faisant d'une pierre trois coups, faisant sentir le prix, aux vieilles femmes poètes, d'avoir voulu se dire poète. N'étant pas un poème, *Parle* permet à son autrice de ne pas être un poète, ni même une poète – surtout pas une poète.

CONCLUSION : NE PAS OUBLIER LES CISEAUX

Avec la création de ce personnage nommé « Reine Garde », il y avait, de la part de Lamartine, une stratégie : mettre en valeur sa propre production en montrant sa cohérence avec le programme romantique qu'il se donnait. En réalité, relire la préface de *Geneviève* à l'aune de la carrière littéraire réelle de Reine Garde invite aussi à voir en l'autrice, au-delà de l'humilité de son double de fiction, une stratège qui, contournant les contraintes que lui imposaient son genre et sa classe, allait justement se gagner la protection de Lamartine par son faux refus d'être poète : comme s'il fallait, pour le devenir, prétendre ne pas le vouloir. Chez Barbara, le retrait est plutôt, semble-t-il, une stratégie de protection : alors qu'on veut la faire publier (ainsi de Jacques Tournier la réclamant pour sa collection chez Seghers), elle choisit de ne pas *apparaître*, évoquant le « *I do not appear* » de Marianne Moore face à la même sollicitation d'Ezra Pound, choisissant une apparente minoration désinvolte pour mieux marquer sa différence avec, notamment, ceux qu'elle avait interprétés à ses débuts (Brassens et Brel). Noémi Lefebvre inscrit plus explicitement le refus du statut de poète dans une stratégie de distinction typique de l'avant-garde.

Lamartine, ravi de sa conversation avec « Reine Garde », finissait, au bout de sa longue préface, par adouber son personnage : « je n'aurais pas parlé ainsi devant une autre femme de

³⁹ Nathalie Quintane, *Tomates*, Paris, POL, 2010, p. 31-32.

⁴⁰ On compte six thèses soutenues ou en cours, en France, contenant le nom de Nathalie Quintane en date du 2 décembre 2023.

votre état ; mais vous êtes poète aussi : vos vers m'ont fait oublier vos ciseaux⁴¹ ! » Mais c'est, justement, toujours un peu risqué d'oublier les ciseaux. Lamartine s'en croyait seul doté, puisqu'il coupait, on s'en souvient, les vers de la modeste « Reine ». Elle en avait pourtant aussi et, s'il fait d'elle une chose chétive et bien rétive à publier, elle ne s'en priva pourtant pas. Son fil la reliait aux poètes ; c'était le même fil par lequel Emily Dickinson cousait ses « livres » de poésie qu'elle ne publiait pas, mais éditait quand même. Barbara, elle, découpait son ombre chinoise pour en retirer tout ce qu'elle voulait ne pas être, y compris poète pour choisir elle-même comment se qualifier, au-delà des fantasmes et des légendes. Noémi Lefebvre, enfin, travaille à se couper de la littérature événementielle, au profit et au prix d'une pensée solitaire et butée. Les trois font donc du rejet de l'étiquette un mode d'émancipation.

TEXTES CITES

AMALRIC Mathieu, « Préface » dans *Barbara ou Les parenthèses*, Paris, Équateurs, 2017.

BEAUJEU Claude-Marie, « Le rythme de l'alexandrin dans *Le Crève-cœur* d'Aragon », *L'information grammaticale*, 1987, vol. 34, n° 1, p. 46- 48.

BOST Sébastien, « Barbara : chanter à voix perdue » dans C. Douzou, F. Greiner, R. Horville et O. Kleiman (eds.), *Les arts du spectacle (en hommage à Robert Horville)*, Nantes, Éditions du Petit Véhicule, 2020, p. 239- 248.

BRASSENS Georges, *Œuvres complètes : chansons, poèmes, romans, préfaces, écrits libertaires, correspondance*, Paris, le Cherche midi (coll. « Voix publiques »), 2007.

CIXOUS Hélène et REGARD Frédéric, « *Le rire de la Méduse* : regards critiques », Paris, Honoré Champion éditeur (coll. « Littérature et genre »), 2015.

DOURNEL Sylvain, « Chanson et poésie: contours d'une alliance contemporaine » dans *Du malentendu dans la chanson. Actes de la 2e Biennale internationale d'études sur la chanson*, Presses universitaires de Provence (coll. « Textuelles »).

GARDE Reine, *Hélène, ou l'Ange du dévouement*, Paris, R. Buffet, 1869.

GARDE Reine, *Nouvelles poésies*, Paris, E. Giraud, 1861.

GARDE Reine, *Marie-Rose, histoire de deux jeunes orphelines*, Paris, Le Normand, 1855.

GARDE Reine, *Essais poétiques*, Paris, Garnier Frères, 1851.

GARDE Reine, *Essais poétiques*, Aix (Bouches-du-Rhône), Noyer, 1847.

HIRSCHI Stéphane, *Chanson : l'art de fixer l'air du temps, de Béranger à Mano Solo*, Presses universitaires de Valenciennes (coll. « Cantologie »), 2008.

LAMARTINE Alphonse de, « Préface à Geneviève » dans *Œuvres complètes*, Paris, Chez l'auteur, 1863, vol. 30, p. 143- 196.

LEFEBVRE Noémi, *Parle suivi de Tais-toi*, Paris, Verticales, 2021.

LEFEBVRE Noémi, *Poétique de l'emploi*, Paris, Verticales, 2018.

PLANTE Christine, *La petite sœur de Balzac : essai sur la femme auteur*, Nouvelle éd. révisée., Lyon, Presses universitaires de Lyon (coll. « Des deux sexes et autres »), 2015.

PLANTE Christine (ed.), *Femmes poètes du XIXe siècle : une anthologie*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010.

QUINTANE Nathalie, *Que faire des classes moyennes ?*, Paris, POL, 2016.

QUINTANE Nathalie, *Tomates*, Paris, POL, 2010.

⁴¹ A. de Lamartine, « Préface à Geneviève », art cit, p. 195.

- REID Martine (ed.), *Femmes et littérature : une histoire culturelle, tome II : XIXe-XXIe siècle, francophonies*, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 2020.
- RICH Adrienne, « When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision », *College English*, octobre 1972, vol. 34, n° 1.
- RUDENT Catherine, « La “chanson à rime” » dans Gilles Bonnet (ed.), *La chanson populittéraire: texte, musique et performance*, Kimé, 2013.
- TOURNIER Jacques, *Barbara ou Les parenthèses*, Paris, Équateurs, 2017.

BIO-BIBLIOGRAPHIE

Chloé Thomas est maîtresse de conférence en littérature anglophone et traduction à l'Université d'Angers. Elle a publié deux monographies sur le modernisme (*Gertrude Stein : une expérience américaine*, Lormont, Le Bord de l'Eau, 2019 ; *Les Excentrés : poètes modernistes américains*, Paris, CNRS éditions, 2021) ainsi que des traductions et éditions critiques, notamment de Gertrude Stein (*Narration*, Paris, Rue d'Ulm, 2017) et Lyn Hejinian (*L'Insuivant*, Nantes, Joca Seria, 2022). De 2020 à 2022 elle a animé avec Pierre Arnoux (Université de Lille) un séminaire sur la chanson, sous l'égide du Collège International de Philosophie. En 2022-2023 elle était chercheuse en délégation au LARCA (CNRS / Paris-Cité). Ses recherches actuelles portent sur la « mauvaise poésie » et les poètes insupportables.